

LECTURE MÉDIATIQUE DU TEXTE LECLÉZIEN : AU CARREFOUR DE LA PHOTOGRAPHIE

Germain TCHÈÏ

Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

germaintchei@gmail.com

Résumé : L'image photographique, souvent insérée virtuellement ou réellement dans la narration leclézienne lui confère une profondeur sémantique et esthétique. De par son caractère visuel, la photographie littéraire, sert une cause publicitaire dans une société de forte consommation, favorise la réminiscence mémorielle et constitue une source d'inspiration créatrice. Certaines héroïnesleclésiennes sont porteuses de la puissance de la photographie. L'écriture de cet auteur baigne dans une esthétique fortement postmoderne. Cette contribution montre comment la lecture médiatique inscrite dans le champ de l'intermédialité montre sa capacité à rendre compte de manière efficace du texte romanesque de le clezio. L'intermédialité, paradigme à la fois de création littéraire et de lecture favorise d'abord l'inventaire et l'identification des médias en présence, en suite l'analyse de l'impact de ces présences médiatiques sur l'esthétique et construction textuelle et ensuite l'exploration des significations attachées à ces présences en terme d'idéologie. L'objectif est de montrer de l'écriture romanesque de le clezio est d'une hybridité nourrie aux sources des éléments médiatiques modernes.

Mots-clés : écriture, photographie, mémoire, images, narration

MEDIA READING OF LECLEZIEN'S TEXT: AT THE CROSSROADS OF PHOTOGRAPHY

Abstract: The photographic image, often inserted virtually or actually in the Leclézian narrative, gives it a semantic and aesthetic depth. By its visual character, literary photography serves an advertising cause in a society of high consumption, promotes memory reminiscence and is a source of creative inspiration. Certain Leclézian heroines carry the power of photography. This author's writing is steeped in a strongly postmodern aesthetic. This contribution shows how the media reading inscribed in the field of intermediality shows its capacity to account effectively for the novelistic text of le clezio. Intermediality, a paradigm of both literary creation and reading, first promotes the inventory and identification of the media present, then the analysis of the impact of these media presences on aesthetics and textual construction. and then the exploration of the meanings attached to these presences in terms of ideology. The objective is to show the novelistic writing of le clezio is of a hybridity nourished at the sources of modern media elements.

Keywords: writing, photography, memory, images, narration

Introduction

Le roman moderne contemporain utilise de nouveaux vecteurs culturels pour s'adresser à un large public. Ces nouveaux canaux culturels sont porteurs d'interrogations sur le sujet, le temps, le langage et la littérature. Ils prolongent le questionnement sur l'origine et la fonction de l'écriture romanesque moderne contemporaine. Éclectique et cosmopolite, la culture leclézienne intègre très tôt des modes d'expression multiples dans le sillage des médias et de la paralittérature. Le cinéma, la philosophie, l'internet, la télévision, la publicité et les bandes dessinées apparaissent comme des topos d'objectivation de l'écriture leclézienne teintée de forte hybridation. Placée au croisement de divers influences et de sensibilités, l'écriture leclézienne tient de l'héritage du classicisme en restant ouverte à la littérature internationale qui s'adosse à diverses philosophies, à la science, la technique, carrefour d'ondes de choc des avant-gardes artistiques et de la culture de masse. Ainsi, l'expansion d'une culture de masse signale l'émergence de nouveaux besoins créés par l'essor technologique, l'élévation de la qualité de vie d'une société évoluée. En effet, les moyens de propagation culturelle se pluralisent avec de multiples supports intégrant des photographies, les images, la radio et le cinéma qui permettent ainsi une facile adresse à un vaste public. Ces techniques nouvelles et modernes de diffusion mondialisent la culture, et l'image, la photographie n'épargnent désormais aucun foyer. Erigés en rang de langage créatif, ces nouveaux supports médiatiques s'adaptent à l'expression critique des préoccupations et de la sensibilité de l'époque moderne contemporaine. Ainsi, le clézio (1969) et certains écrivains Nouveaux-Réalistes et Avant-Gardistes, en quête de nouveaux matériaux d'expressions et de création ont articulé dans leurs écrits des aspects médiatiques en créant du coup une esthétique littéraire inter- médiatique. Le clézio (1969: 23-24) note ce prodigieux développement de la culture médiatique qui permet d'atteindre une population importante en ces termes de comparaison entre l'époque d'hier et celle d'aujourd'hui : « Il y a cent ans la masse était anonyme. Aujourd'hui, elle a des moyens d'impression. Elle découvre qu'elle a une culture, qu'elle est la culture. Que va-t-elle faire ? Pour l'instant, elle rit. Gaieté du sauvage qui s'aperçoit qu'il y a droit à la parole. » (1969 : 23-24). L'écriture leclézienne animée aux nouvelles esthétiques intermédiaires saisit mieux la réalité contemporaine dans un enrichissement diversifié de ce scripturaire romanesque. Ces ressources intermédiaires assurent une communication immédiate et frappante et abolissent les discriminations sociales induites par la culture savante. La sémiotisation romanesque de ces supports médiatiques constitue comme le déclare Philippe HAMON (1984 : 127) des procédés de l'écriture réaliste dans la société moderne contemporaine de forte consommation où pour Baudrillard ces divers « langages marquent le triomphe des signes de communication » (Jean BAUDRIALLARD, 1970 : 209)

Dans ce jeu complexe de communication, le cinéma et les images photographiques et leurs dispositifs connaissent une véritable révolution en faisant surgir dans le champ romanesque un nouveau genre d'intermédialité. Il s'établit alors une interaction ample et dynamique entre le cinéma, ses dispositifs d'images et la littérature romanesque car, d'abord les films puisent dans les stratégies narratologiques pour ensuite fournir ses procédés filmiques aux romans. C'est dire que le cinéma s'inspire du romanesque et vice

versa. Cet article "lecture médiatique du texte leclézien : au carrefour de la photographie" analyse l'impact de cette mue culturelle fondée sur l'image photographique. Comment dans le jeu romanesque leclézien, ce nouveau flux médiatique s'articule-t-il dans la diégèse des récits ? Aussi s'agira-t-il de questionner le traitement esthétique de la photographie afin de savoir sa dynamique dans le système discursif du roman leclézien. Autrement dit, comment l'interaction de la photographie à travers les affiches et les images graphiques permettent-elles la traversée des frontières, du temps et de l'espace par le jeu intermédiaire ? On part de deux hypothèses dont la première est que l'écriture de leclézien reste inondée par les arts médiatiques comme la photographie, qui alimentent la vie quotidienne au 20^e et 21^e siècle. La seconde révèle que l'esthétique romanesque de cet auteur est dialogique, polyphonique et intermédiaire. Cette contribution examine l'esthétique de l'écriture photographique dans le système narratif des récits lecléziens. Elle montrera comment ce médium fait une archéologie du temps en ayant une fonction d'exhumation des faits pour les actualiser dans l'esprit à la fois du lecteur et du spectateur.

0.1. Intermédialité : Cadre théorique et méthodologique

La littérature française contemporaine n'a pas échappé à l'éclatement des frontières consécutif à la mondialisation culturelle et artistique. Du fait non seulement de la mobilité des écrivains mais aussi de leur exposition à d'autres arts et cultures, les textes ont gagné en complexité de sorte que leur exégèse ne peut plus se déterminer de l'unique point de vue des méthodes immanentistes qui affirment la clôture du texte et son autonomie. Une telle conception reste alors incapable à rendre compte d'une littérature qui se forge à l'image d'un monde où le polymorphe a pris le pas sur l'uni. Alors, il apparaît nécessaire à rechercher de nouveaux paradigmes critiques susceptibles de prendre en charge la complexité d'écritures romanesques dont l'une des caractéristiques est de s'inscrire au carrefour de plusieurs médias dont les arts, le téléphone, la télévision, l'ordinateur, l'internet et la photographie. Ainsi, l'intermédialité comme approche spécifique du texte romanesque contemporain paraît répondre à l'analyse de l'objet littéraire riche d'hybridités formelles. L'intermédialité reste un outil efficace de décryptage du texte romanesque leclézien dont l'hybridité constitue la caractéristique principale. En effet, le structuralisme affirmait la clôture du texte en le présentant comme un objet linguistique fini devant être étudié pour lui et en lui-même. Mais cette méthode immanentiste très vite contestée au motif que le texte n'est pas suspendu dans le vide, voit l'émergence de l'intertextualité théorisée par Julia Kristeva (1967-1979) à partir des travaux de Mikhaïl Bakhtine et affirme l'ouverture du texte. Ainsi, le texte devient « un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs ou synchroniques » (Julia Kristeva citée par Barthes, 1973 : 997-998). « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Julia Kristeva 1969 : 145). Dans la visée de Julia Kristeva, l'intertextualité recouvre un vaste champ dans la mesure où elle la définit dans la révolution du langage poétique comme « le passage d'un système de signes à un autre » (1974 : 60). Mais, l'intertextualité reste restrictive car ne désignant que des relations purement textuelles. Dans le cadre de la littérature comparée, Anne

Claire Gignoux propose le terme « intersémiotique des arts » (2005 :97) pour l'étude des relations entre la littérature et les autres arts et non les médias.

Vers la fin du 20^e siècle, à la suite du contexte "multimédiatique" consécutif à la mondialisation, le terme "d'intermédiatité" prend son essor sous la plume de Jürgen Erich Müller (2000). Il pose "l'intermédiatité" comme « le fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités d'un ou plusieurs autres médias et qu'il intègre à son propre contexte des questions, des concepts et des principes qui se sont développés au cours de l'histoire sociale et technologique des médias » (Müller, 2000 : 115). Selon ce critique, l'intermédiatité est complémentaire de l'intertextualité et vise essentiellement "la fonction des interactions médiatiques dans la production du sens ». Silvestra Mariniello (2003 : 48), quant à lui, affirme que l'intermédiatité relève de la « pluralité des médias, de leur coexistence, de leurs croisements, de la synchronie implicite dans la médiatisation des événements ». L'étude, en effet, de l'intermédiatité en littérature reste élargie aux bases des relations médiatiques du texte écrit à tous les autres supports de l'expression comme les autres arts, la télévision, la radio, la presse l'internet, l'ordinateur, l'image photographique etc. L'intermédiatité présente une triple importance allant de la production du sens, au décryptage en passant par son émission jusqu'à la réception. Elle considère tout processus de production de sens comme système d'emprunts infinis à d'autres médias. Sous ce rapport, la vision intermédiaire de l'écriture littéraire consiste en une mise en relation, à l'intérieur de médias antérieurs et/ou contemporains. La lecture médiatique ou intermédiaire d'une œuvre consiste pour sa part au repérage par le lecteur des présences médiatiques ou intermédiaires et en l'analyse des dynamiques à partir desquelles le sens de l'œuvre est généré. L'intermédiatité est donc la théorie méthodologique permettant d'identifier et de décrire l'ensemble des éléments intermédiatiques qui compose le texte observé. Venant aux textes de Jean Marie Gustave le clézio, plongés dans la contemporanéité postmoderne et qui reflètent autant la diversité que la complexité du monde moderne et technologique avec une inflation des ressources médiatiques, la lecture médiatique ou intermédiaire reste un mode fécond d'interrogation et d'analyse face aux choix esthétiques de l'auteur. Ainsi, la lecture médiatique ou intermédiaire, en tant que processus aussi bien créatif qu'interprétatif, va du repérage et de l'identification des médias à la description de leur mode d'émergence et leur influence sur le texte concerné puis à l'analyse de leur impact sur la signification de l'ensemble de l'œuvre. L'intermédiatité transforme l'acte d'écrire en mise en relation des médias et l'acte de lecture en exploration des dites relations. Autrement dit, la lecture médiatique, c'est regarder et reconnaître les tableaux qui font du texte une galerie, c'est visiter une exposition photographique.

1. Investissement de la photographie dans le récit leclézien : publicité, mémoire et archives

Véritable phénomène sociologique, la photographie prend progressivement une place prépondérante dans les romans modernes contemporains pour finir par y occuper des fonctions diégétiques ou extradiégétiques capitales. Sensible témoin de son époque, le cléziore marque le croisement des pratiques médiatiques dans la société et le décrit en le

reflétant dans ses œuvres. En effet, fortement influencé par les nouveaux médias dont la photographie, cet auteur instaure un dialogue entre ses récits et l'image photographique. Dans certains récits romanesques lecléziens, cohabitent images et narration ou du moins la narration se fait photographie car il apparaît dans le modelage de sa fiction romanesque, la mise en regard d'une composante verbale et de son répondant photographique. Ainsi, dans *Les Géants*, il y a bien un échange transmédiateur où la diégèse d'une page de magazine féminin se place sous le double signe de la facticité et de l'exaltation. L'auteur écrit à cet effet : « Visages impassibles de jeunes femmes immobiles ; aux dents très blanches, aux lèvres rouges, aux yeux bleu pâle, peaux roses et satinées, seins épanouis, ventres percés d'un nombril doux comme une fossette » (Le Clezio 1973 : 79-81). Dans cette présentation intradiégétique de l'image photographique des femmes, l'auteur insiste sur leur portrait physique mélioratif. Il offre à la perception visuelle l'image des femmes lointaines, installées dans leur sphère de beauté féérique et de béatitude, avec leur sourire permanent et convenu. Présentées sous une forme de photogénie, ces femmes apparaissent comme des poupées en porcelaine d'une extrême beauté corporelle ; cela dit, archétypes de la beauté féminine médiatisée à travers la publicité, les photographies de ces femmes enflamment les passions profondes de leurs admirateurs et éveillent par la même occasion les pulsions érotiques de certains car le modèle photographique de ces femmes s'agrémentent de traits d'une sensualité conquérante et attirante. La narration sur la mise en scène et en relief des images photographiques des femmes expose leurs « caractères sexuels secondaires » (Edgar Morin, 1983 :16), et cette opération discursive déclenche comme le soutient Jean Baudillard, « le gigantesque processus de sublimation, de conjuration du corps, de son évaluation même » (Jean Baudrillard, 1970 :209).

L'œuvre de Jean Marie Gustave Le Clézio fait mention d'une forte présence de photographies dans son jeu narratif. Dans certains de ses récits romanesques, les photographies servent de supports publicitaires idéalisant la gent féminine. Ainsi, dans *Déluge*, le cliché féminin se présente à la fois comme un « modèle unificateur » (Edgar MORIN 1983, P.166) pour les femmes et une circonstance heureuse des fantasmes masculins. Du coup, l'image de la femme est vendue par les médias publicitaires encourageant une forte consommation des produits incarnés par les photographies féminines. Les narrateurs, respectivement de *Déluge* et de *Désert* précisent cette forte stature de beauté envoûtante en ces termes :

Avec beaucoup d'amour dans leurs iris, beaucoup d'amour pour tout le monde ; ceux qui croient être vivants » (Del, 1981) et « HAWA vêtue de blanc, une ceinture noire autour de la taille, seule au centre d'une aire de rocher, sans ombre ; HAWA debout dans le dédale des rues Vieille ville, ocre, rouge, or ; HAWA debout au-dessus de la méditerranée ; HAWA au milieu de la foule du cours Belsunce, ou bien sur les marches de l'escalier de la gare ; HAWA vêtue d'indigo, pieds nus sur l'asphalte de l'esplanade grande comme un désert, avec des silhouettes des réservoirs qui brûlent.

D, (1980 :324-325)

La description photographique de ces créatures de rêve incite à la consommation leurs adulés car elles apparaissent comme des leurres et simulacres dont ils ont besoin. Le

charme et la séduction de ces photos sont d'autant mieux captivants que les images baignent dans une parfaite expression esthétique. Ainsi, au regard de la présentation fournie, les nombreuses images de Lalla mêlent l'harmonie de couleur, la netteté du cadrage, la mise en valeur réciproque du fond et du modèle. Photographiées dans toutes les tenues, et tous les décors, certaines héroïnes leclésiennes comme Lalla et Zinna s'offrent à l'adulation d'une grande frange de la population et demeurent ainsi des pourvoyeuses de rêve. Ainsi, l'esthétique de la photographie dans les textes narratifs incite de manières indirectes à partager soit la détresse ou la joie de qui entretient une relation intime avec la personne ou le personnage qu'elle représente. Dans certaines diégèses leclésiennes les photographies ne sont automatiquement actives, elles gagnent leur énergie de réactivité par la narration qui les vivifie et les redynamise. Cela dit, le texte verbal informe la photographie, la modifie et guide le regard du lecteur. Autrement dit, le message verbal téléguidé la perception du lecteur leclézien sur l'image au point de jour à une sorte de fonction conative ou performative. Le média photographique se trouve alors dans la capacité de récupérer tous les rêves de ses admirateurs pour les transformer en produits consommables. Ainsi, dans *Le livre des fuites*, la photo du révolutionnaire cubain, Che Guevara, dupliquée à des milliers d'exemplaires des posters ornent le salon de ses admirateurs qui sont des jeunes éclairés et modernistes. De ce point de vue la photographie traverse l'esthétique romanesque non seulement pour devenir un produit commercial mais un mode d'expression politique. L'image favorise à plusieurs niveaux la traversés des frontières. Marquant avant tout un silence dans la narration, elle apparaît comme une parfaite ekphrasis qui donne à voir ce dont il est question dans la fonction et ce qui existe dans la réalité référentielle. L'image dans l'esthétique romanesque sert de passerelle entre l'imaginaire et le réel. Elle traverse de ce point de vue la frontière entre fictif et la réalité. La photographie emblématique du célèbre révolutionnaire politique qui fait l'objet de produit de consommation commerciale est « celle où il est mort, avec la bouche ouverte et où on voit ses dents qui brillent » (LF, 36).

1.1 La photographie : objet publicitaire et mémoire

L'œuvre de le clézio accorde une place de choix aux photographies de mode ou d'industrie de la carte postale. Ces images sont rattachées au domaine culturel et outre leurs objectifs économiques certains, elles présentent des symboles, des modèles de conduite ou des mythologies vivantes de la modernité. Ainsi sur les façades du métro, les images publicitaires inondent en abondance et à satiété des figures gigantesques de ces mythologies modernes. La population s'émerveille devant ces photographies qui apparaissent dans la pensée de Michel Butor comme des « os du temps ; les fossiles de la réalité » (1989,58). Marqueurs du temps, les photographie dans l'œuvre leclésienne confortent les normes sociales et présentent certaines postures remarquables dans la narration suivante : « enfants monstrueux dévorant leurs fromages, hommes cyclopes fumant des cigarettes, femmes très belles et grandes comme des autobus qui étiraient au soleil leur montagne de chair rose, leur forêt de cheveux d'or leurs bouches rouges, leurs yeux bleu-vert, leurs dents pareilles à des cubes de glace » (*La Guerre*, 281). Au-delà de ce poster géant montrant la grandeur envoûtante de ces images, une autre description à allure

photographique révèle les critères d'aisance et de bonheur de la société moderne contemporaine dite de consommation avec en toile de fond la famille nucléaire, L'abondance, la santé, le culte de l'apparence et des sourires de conventions multipliés qui sont des signes pour « témoigner de la joie que c'était d'être sur la terre, en ce temps-là » (*Déluge*, 80). En effet, ces deux extraits mettent en lumière l'action de la photographie dans la diégèse des récits lécléziens. Avec leur langage à la fois efficace et labile, les photographies accoutument les esprits à la temporalité du désir et de la mode qu'elles véhiculent. En outre, cette présentation textuelle de l'image rencontre la vision de Daniel Grojnowski pour qui l'image photographique est poreuse car elle est « le lieu d'une série d'imprégnations, celle du référent, celle des projections du lecteur qui la marque de ses savoirs et de ses affects, celle enfin du texte verbal qui en modifie ou qui en sensibilise la perception » (GROJNOWSKI D. 2005 : 177). Par ailleurs cette question de la porosité de l'image renvoie à ce que Roland BARTHES appelait « l'adhérence du référent. » (BARTHES, 1980, P18) qui joue un rôle essentiel dans toutes les représentations photographiques et/ou textuelles. Elle débouche sur la problématique de l'incarnation du référent qui, souvent trouble et interpelle le lecteur dans l'actualisation de la diégèse avec des éléments transposés hors du temps du texte. Ainsi dans *La Guerre*, (LE CLEZIO 1970) toutes les images photographiques mises en annexes, représentent certes des réalités de l'époque de la prise de ces images mais restent allégoriquement symptomatiques de toute la modernité scientifique et technologique. Les images photographiques traversent le temps et constituent des traces visibles et présentes d'une antériorité temporelle.

Dans tous les cas, les photos tendent à défictionnaliser le récit, à faire interférer les deux champs même si le récit rend quelque peu les photos irréelles. Cela dit, topos de certains romans lécléziens, les images photographiques comme dans *Désert* participent du mécanisme désir et du plaisir et répondent pour ainsi dire aux influences du sensualisme et du matérialisme sur le genre apparemment érotique. Les grands posters de Lallaet de Zinna certifient l'idée de Michel DELON pour qui le récit de ces grandes figures publicitaires tend à « Saturer sexuellement le temps et l'espace » Delon, 2000, P112). Dans cette forme d'érotisation du temps et de l'espace, l'image de ces femmes galantes garde une place de premier plan car celles-ci (les images) transcendent l'espace et le temps et apparaissent comme l'image de toutes les femmes dont les images sont liées au désir et au plaisir. La narration romanesque de ces images féminines constitue ce que Henry LAFON appelle « une décoration excitative » (1992) car elles éveillent tous les sens du corps et la conscience du lecteur/spectateur dans un même mouvement vers le désir et le plaisir. Il apparaît de ce point de vue la qualité des images à constituer un mode de la traversée des frontières à la fois du temps et de l'espace et à s'imposer à la conscience collective. Ainsi il ressort de cette interaction entre photographie et écriture littéraire, la volonté de ce nouveau médium d'accompagner l'humain dans son désir séculaire de fixer durablement tous les événements sociopolitiques et culturels.

Dans *l'Africain* de le clézio, l'inscription des photographies dans l'œuvre répond à certains objectifs liés à la volonté de l'auteur. N'étant forcément pas subalternes certaines photographies donnent nécessairement lieu à des témoignages et à la conservation d'archives. Dans une part non négligeable, *l'Africain* apparaît comme une magie du

souvenir paternel à travers la photographie mise en œuvre. Ainsi cette magie du souvenir se rejoue à chaque instant non seulement dans la mémoire de l'auteur qui a hérité à la fois de ce cliché photographique et du souvenir d'autrui qui est devenu sien, mais aussi dans l'intelligence du lecteur. En effet, le récit de la photographie de la page(72) se présente ainsi :

Ici, c'est un pays aux horizons lointains, au ciel plus vaste, aux étendues à perte de vue. Mon père et ma mère y ressentent une liberté qu'ils n'ont jamais connue ailleurs. Ils marchent tous le jour, tantôt à pieds, tantôt à cheval et s'arrêtent le soir pour dormir sous un arbre à la belle étoile, ou dans un campement sommaire [...] A N'tumbo, sur le plateau, ils croisent un troupeau que mon père photographie avec ma mère au premier plan. Ils sont si hauts que le ciel brumeux semble s'appuyer sur les cornes en demi-lune des vaches et voile le sommet des montagnes alentours.

L'Africain (2004: 72)

Dans cet extrait l'auteur- narrateur présente un tableau descriptif qui est à la fois son propre souvenir et celui de ses parents. Le récit photographique laisse voir sa fonction documentaire et une puissance mémorielle du souvenir dans la ressemblance du lieu décrit ou du moins photographié avec l'espace de l'enfance de l'auteur-narrateur en ces termes :

Au premier plan, tout près du rivage, on voit la case blanche dans laquelle mon père a logé en arrivant. Ce n'est pas par hasard que mon père, pour désigner ces maisons de passages africaines, utilise le mot très mauricien de campement. Si ce passage le requiert, s'il fait battre mon cœur aussi, c'est qu'il pourrait être à Maurice, à la baie du Tamarin, par exemple, ou bien au cap Malheureux, ou mon père allait parfois en excursion dans son enfance. Peut-être a-t-il cru, au moment où il arrivait, qu'il allait retrouver quelque chose de l'innocence perdue, le souvenir de cette île que les circonstances avaient arrachées à son cœur ? Comment n'y aurait-il pas pensé ? C'était bien la même terre rouge, le même ciel, le même vent constant de la mer, et partout, sur les routes, dans les villages les mêmes rires d'enfants, la même insouciance nonchalante. Une terre originelle en quelque sorte, ou le temps aurait fait marche arrière, aurait détricoté la trame d'erreurs et de trahisons.

L'Africain (2004 :71-72)

Le récit fait au sujet de la photographie logée aux pages 74-75 de l'œuvre entretient un véritable décalage entre l'image en question et le récit du narrateur. On peut d'une part imaginer que cette description est donnée de mémoire sans que l'écrivain ne soit en contact avec l'image illustrative, d'où l'inexactitude du texte ou d'une part, supposer que le décalage est voulu ou assumé par l'écrivain qui montrerait une forme de liberté du récit par rapport à l'image qui en est la cause. Cela dit, cette narration qui s'origine dans la photographie évolue dans un cadre intermédiaire et appréhende des imaginaires à la fois vastes et mesurés. Le récit photographique Leclézien offre à voir une dimension trans-narrative puisqu'intertextuelle, interdiscursive et intermédiaire. La triple part d'inter (textuelle, discursive, médiatique) de certains récits de clézio fortement marqués par les signes, les images et les photographies leur donnent une valeur de

souvenir, de documentaire et d'archives. Ainsi ils apparaissent comme des phénomènes qui franchissent la frontière de l'imagination et qui se répandent dans l'expérience vécue. La photographie dans le scripturaire leclézien semble dépasser les frontières médiatiques pour s'affirmer dans le substrat narratif avec un langage. Élément pluri-médiatique la photographie voyage de la télévision, la presse, la radio des essais des bandes dessinées, des cédérom, des sites Web au discours politique et touristique. Elle semble devenir dans les récits de LE CLÉZIO, un personnage qui a dépassé sans toutefois l'abandonner complètement la sphère narrative. Car, elle a investi d'autres genres et d'autres textes de types narratifs sans oublier sa prégnance dans les interfaces médiatiques. La question, dans les récits lecléziens de la considération de la photographie comme personnage épouse les conceptions théoriques de Genette qui avance : « les époques, les idées, les valeurs, les goûts, les genres peuvent changer, mais l'opposition de base entre "faire" et "être" reste la même. L'étude du personnage se dissout dans les procédés littéraires qui le constituent. » (Genette, 1983) et GREIMAS d'ajouter « le personnage se place à mi-chemin entre le récit et le discours, sans se classer dans la première ou dans la seconde sphère » (Greimas, 1983). Du fondement théorique de ces deux critiques, il ressort le caractère fluctuant et mouvement de la photographie qui passe d'un genre à un autre, d'un media à un autre. Elle devient une instance à la fois intertextuelle, interdiscursive et intermédiaire. C'est donc en raison de la posture intermédiaire de la photographie dans les récits de Jean Marie Gustave le clezio, que ce médium frôle à la fois biographie et autobiographie qui sont deux tendances mises en route dans *l'Africain* (2004), *la Guerre* (1970) et *Déluge* (1966).

1.2 La photographie : une esthétique poétique romanesque leclézienne

Considérer par ailleurs la photographie dans la production romanesque de cet auteur comme un personnage revient à lui faire passer de la conception textuelle ou contextuelle à celle dite socio sémiotique. En effet :

Le personnage textuel possède sa physionomie et sa compétence pragmatiques, il est investi par des transformations narratives internes à différents niveaux de la signification dans laquelle est stratifié le texte. Le personnage contextuel, est lié à des codes culturels transcendant la textualité, mais qui sont fortement indéterminés et difficilement transposables les dans uns dans les autres. Le personnage socio sémiotique est à mi-chemin entre les deux : il naît, se développe, se transforme et parfois meurt pour des raisons sociales et discursives de type non pas immédiatement ou nécessairement narratives comme des raisons politiques, idéologiques, religieuses etc.

Gianfranco Marrone (2006)

Le fonctionnement de la photographie dans l'œuvre leclézienne semble identique à ces catégories de personnages précisés par Gianfranco Marrone. Dans tous les cas, les personnages photographiques dans l'œuvre de le clezio habitent et influencent le récit. Ils expriment leurs pensées, leurs désirs et leurs émotions. Ils apparaissent tout naturellement comme habités et guidés par le point de vue et les réflexions du narrateur. Dans *l'Africain*, les personnages photographiques inscrivent dans leur filigrane des éléments

épars sans que l'auteur, en assure la parfaite maîtrise. Ainsi, à travers ces personnages, le narrateur se contente d'organiser un espace de rencontres tout à la fois sensible et incertain, un espace propice à l'interprétation comme c'est le cas de l'image photographique des pages 74-75 de *l'Africain* où se trouve la maison du père de l'auteur-narrateur dot il fait la description de la Forestry House :

La photo que mon père prend de leur salon à Forestry House montre un décor très colonial : au-dessus du manteau de la cheminée est accroché un grand bouclier en peau d'hippopotame, assorti de deux lances ocrisées, il s'agit vraisemblablement d'objets laissés là par un précédent occupant, car cela ne ressemble pas à ce que mon père pouvait rechercher. Les meubles sculptés, en revanche, l'on accompagné jusqu'en France. J'ai passé une grande partie de mon enfance et de mon adolescence au milieu de ces meubles, assis sur les tabourets pour y lire les dictionnaires. J'ai joué avec les statuts d'ébène, avec les sonnettes de bronze, j'ai utilisé les cauris en guise d'osselets. Pour moi, ces objets, ces bois sculptés et ces masques accrochés aux murs n'étaient pas du toute exotiques. Ils étaient ma part africaine, ils prolongeaient ma vie et, d'une certaine façon, ils l'expliquaient.

L'Africain (2004 :73-76)

Cet extrait ne donne pas dans les détails ce qui se trouve sur la photographie dont il offre la narration. L'observation de l'image photographique permettra à l'observateur de construire un réseau d'interprétations qui ira au-delà des deux médias. Comme le dit si bien Gianfranco, la photographie a créé « un espace propice à l'interprétation ». Ce jeu de face à face entre le récit du narrateur-auteur et l'image photographique incite le lecteur à adopter une posture active, et à les faire jouer l'un par rapport à l'autre, selon une relation d'autant plus large qu'elle est à la fois contextuelle et socio-sémiotique ouvrant alors à un champ interprétatif. Au sujet des photographies, le narrateur ne dit pas tout, il laisse le libre choix à l'éclosion du non-dit textuel qui traduit l'inexprimable de l'image photographique en dévoilant ainsi son pouvoir occulte. De la force du pouvoir occulte dont la photographie bénéficie, elle entraîne le spectateur ou le lecteur au discours du hors-champ de la photographie. Ainsi l'image photographique remet en jeu les cadres picturaux à savoir la nature morte, les paysages ou des portraits canoniques de la représentation et conforme de cette façon le récit de la photographie et l'image elle-même au principe que le tableau de l'image photographique se présente comme un espace ouvert sur la nature. Quelle que soit la nature de cette image photographique, elle occupe et présente une part du monde extérieur, réel ou imaginaire. De hors-champ de l'image photographique doit se comprendre dans les différentes voies/voix d'interprétation du référent dont émane l'image. Ainsi pour rejoindre la position d'Alberti pour qui la photographie représente la partie d'un tout ; elle est métonymique et qu'elle révèle qu'en dehors de son champ, le monde continue d'exister, que sa partie visible témoigne de l'univers tout entier. (Alberti, 1992 : 115). Cela dit, le hors champ de la photographie chez le clézio projette le lecteur à travers une forte de traversée des frontières qui lui permet de s'introduire dans l'image en transcendant l'époque et l'espace de l'image. De cette réflexion, il est à comprendre que les photographies insérées dans les œuvres de le clézio projettent le lecteur dans l'espace

et le temps de ces images accompagnatrices du récit. Elles ouvrent un champ interprétatif car elles ne se suffisent pas à elles-mêmes pour produire une forte et suffisante compréhension. En effet, l'analyste de l'image doit disposer d'une connaissance du contexte et des circonstances qui en assurent l'appréhension. Car même, dans les romans illustrés, le commentaire verbal qui accompagne les images ne peut pas tout dévoiler. Cela est visible dans *l'Africain* de le clézio où les images et les textes ne fonctionnent pas toujours dans un rythme harmonieux et concordant.

Par ailleurs, l'image photographique ou les affiches, dessins et croquis qui embrayent certains récits romanesques portent des charges émotionnelles différentes. Ayant souvent plusieurs fonctions : poétique, passionnelle, mimétique, illustrative ou informative, la photographie suscite des émotions à la fois subjectives ou symboliques. Ainsi, à travers la photographie le lecteur ou spectateur se met en phrase et en face de la rémanence d'une présence absente de l'objet photographié. De ce jeu, on retient que le récit qui accompagne les photos fait voir la fantomatique apparition d'une absence présence de la même de façon que la photographie fait elle aussi la mise en évidence d'une présence absence. De plus, le récit romanesque accompagné de photographie (comme dans certaines productions lecléziennes) apparaît comme créations, reproductions ou simple productions qui dégagent une révélation sacrée ou profane. En effet, comme dans certaines œuvres de le clézio, le langage seul ne suffit pas à traduire ou à exprimer tout ce qui est contenu symboliquement ou allégoriquement dans les images photographiques ; les images opèrent par l'intrusion dans le récit d'une réalité dont les pouvoirs échappent aux propriétés du langage. Cette réalité Est mise en avant par Daniel Grojnowski qui avance

Par les images, le regard accède à une réalité qui, en dehors de l'expérience mystique, lui demeure inaccessible. Cette révélation est un motif cher aux conceptions spiritualistes selon lesquelles la beauté plastique capte le regard pour l'initier à l'intelligible. Par les images /formes sensibles, l'homme accède à l'Être, qui est d'essence divine.

Grojnowski (1998 : 319)

Lamennais (1872 : 17), de plus renchérit et explique « qu'à travers l'enveloppe matérielle visible à l'œil de chair, l'esprit découvre l'invisible essence. Sa création prend alors un nouvel aspect (...) tout un monde voilé jusque-là vit et palpite au sein du monde phénoménal. ». Cela dit, l'image photographique met en jeu un cliché non-crée par la main d'un homme et place ainsi l'icône photographique dans la sphère des croyances pouvant ouvrir les voix-voies de la magie comme le soutient Grojnowski « la magie de l'art est toujours présente dans la photographie et que la magie est une qualité qui à pouvoir grâce auquel l'image exerce un ascendant sur ceux qui la considère » (Grojnowski, 1998 : 319-334). De cette pensée Grojnowskienne, il ressort l'existence d'une face énergétique de la photographie sur ses consommateurs. Ainsi, la photographie établit une connivence avec la croyance, le spiritisme et la métapsychique. Elle se positionne comme une source de fécondité ou même de fertilité non seulement d'un questionnement autour de son pouvoir, surtout sur sa capacité à projeter une aura de vérité sur les objets qu'elle montre, et sur son attitude à rendre visibles les objets, matière ou phénomènes que l'œil nu ne saurait point

percevoir. Dans cette sphère apparemment sur naturelle, la photographie se présente comme un troisième œil purement mécanique qui génère de nouveaux champs de visibilité qui s'ouvrent à l'investigation tour à tour par les discours imaginaires, utilitaires et esthétiques. Comme dans les récits lecléziens, certains signes/images/photos restent sous la dépendance de la croyance qu'on leur prête. Tel semble le cas de la plupart des figures féminines de leclézio qui jouissent d'une beauté intemporelle née d'un bien harmonieux avec le cosmos. Les personnages comme Zobeïde, Zinna dans *Printemps et autres saisons* ; Ouma dans *le chercheur d'or* et Suryavati dans *La Quarantaine* apparaissent comme des femmes détentrices des savoirs et pouvoirs ancestraux tout en se présentant comme des prototypes d'une beauté sensible et énigmatique. En effet, ces différentes figures féminines dont les récits révèlent profondément la beauté incarnent des secrets inouïs gardés jalousement sans que la photographe soit capable de les faire dévoiler ou de les faire percevoir. Cela est d'autant plus vrai qu'« il y a quelque chose de secret en elles, qui se dévoile au hasard sur le papier, quelque chose qu'on peut voir mais sans jamais posséder » (leclézio, 1989 : 350). Le fond sémantique de cette pensée de leclézio réside dans le fait que l'image est en perpétuel mouvement au cours du tirage de la photo. Cet attribut mouvement de la photo se perçoit dans le visage de Lalla qui se métamorphose et se modifie progressivement en traduisant son caractère énigmatique, étrange d'une nature insaisissable et sauvage pendant le tirage :

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

Leclézio (1989 :350)

Pour tout lecteur non averti, l'image photographique dans sa double posture de mouvement et d'immuabilité en même temps, provoque la déstructuration de la forme de l'objet et l'impossibilité à saisir sa lumière et à capter son essence. Comme dans le cas pour Lalla, incarnation de la lumière des sables, les rayons solaires forment une sorte auréole lumineuse et mystique autour de sa figure que la fenêtre encadre au point qu'il est difficile de savoir l'entièreté de l'être de LALLA à travers la photographie.

Conclusion

Au total, l'écrivain Jean Marie Gustave leclézio accompagne dans une grande part son récit d'images photographiques. Son modelage narratif articulant images et textes donne la primauté de l'expression à l'image sur les mots. L'esthétique texte-image-photographie dans la structuration discursive romanesque de LE CLÉZIO répond à la question cruciale du rôle et de la signification d'une telle pratique. Se posant d'abord comme simple source d'inspiration et de remémoration préliminaire à l'acte d'écrire, le jeu image-photographie dans le tissu narratif offre d'autres significations dans l'art littéraire moderne contemporain. D'abord d'emblée problématique, ou pour le moins énigmatique, la relation entre photographie et récit est d'une complémentarité et d'une complicité. En effet

l'image photographique leclézienne a une puissance évocatrice par un effet de synesthésie en donnant non seulement à voir mais aussi à entendre, à sentir et à toucher. Par elle (la photographie) c'est un sixième sens qui est convoqué afin de permettre la perception intuitive de la tension photographique et du sens caché de l'objet représenté. La photographie apparaît souvent comme une source inspiratrice du texte narratif dans laquelle le lecteur voit dans la concordance entre image et mot une garantie indubitable de vérité. La photographie joue le rôle de preuve et accentue l'effet de réalité dans le récit au niveau de la littérature réaliste. Ainsi la photographie ne doit donc en aucun cas être considérée simplement comme accessoire ou outil et que son usage conjointement au texte illustre et dépasse la simple fonction ornementale. La pratique de cette forme hybride d'écriture a un intérêt particulier avec le clézio qui privilégie de toutes les facultés sensorielles, la vue avec tout ce qui s'y rapporte de visuel. En effet, cette primauté du visuel consacre à la photographie leclézienne des fonctions. Et l'image ainsi signale aux masses l'existence d'un produit en montrant ses qualités de manière transparente et fidèle, et devient un outil de publicité et moyen de vendre. Par ailleurs, l'écriture photographique joue le rôle de mémoire, de document et d'archives du passé. En définitive, il se profile quelque fois dans la narration romanesque de le clézio, l'existence ponctuelle d'un point de vue photographique qui précise son propos. Par point de vue, on doit entendre une véritable intériorisation, différente du point de vue raconté ou asserté, mais véritablement représenté. Cela dit, le monde discussif basé fortement sur le discours indirect avec le clézio a permis à cet auteur de cristalliser littérairement les avancées esthétiques de constitution de l'écriture photographique.

Références bibliographiques

- Bakhtine, M. (1978). Esthétique et théorie du roman. Paris, Gallimard.
- Barthes, R. (1973). Théorie du texte, Encyclopaedia Universalis, P.997-1000
- Barthes, R. (1980). La chambre claire, Paris, Seuil, 215
- Baudrillard, J. (1970). La Société de consommation, Paris, Gallimard, coll Folio-essais
- Buignet, Chr. (2008). Tropismes photographiques. Indicible et inimageable, Dans littérature et photographie, Sous la direction de J.P. Montier, Rennes, P.UR, 497-514
- Caraion, M. (2008). Texte et photographie : Vérité selon la fiction, dans littérature et photographie, SD de J.P. Montier, Rennes, PUR, 67-81.
- Dondero M.G. (2009). Le sacré dans l'image photographique, Paris, La vraie vie, 240
- Edwards, P. (2008). Soleils noirs : photographie et littérature des origines au surréalisme, Rennes, PUR
- Genette, G. (1972). Figures III, Paris, Seuil, 288
- Gignoux, A.C (2005). Introduction à l'intertextualité. Paris : Ellipses.
- Grojnowski, D. (2011). Usages de la photographie, vérité et croyance, Paris, José Corti, 2002, photographie et langages, fiction, illustrations informations, visions, théories, Paris, José Corti
- Hamon, P. (1984). Texte et idéologie, Paris, PUF 232
- Kristeva, J. (1967). La révolution du langage poétique. Paris : Seuil.
- Kristeva, J. (1969). Semeotike. Recherche pour une sémantique. Paris : Seuil.

- Lamennais, 1872, De l'art et du beau, Paris,
- Le Clezio, J-M. G.(1966). Deluge, paris, Gallimard.
- Le Clezio, J-M. G.(1969) Le livre des fuites, Paris, Gallimard
- Le Clezio, J-M. G.(1970). La Guerre, Paris, Gallimard.
- Le Clezio, J-M. G.(1973). Les Géants, Paris, Gallimard.
- Le Clezio, J-M. G.(1980). Désert, paris, Gallimard.
- Le Clezio, J-M. G.(1985). Le chercheur d'or, Paris, Gallimard
- Le Clezio, J-M. G.(2004). L'Africain, Paris, Mercure de France, 144
- Meaux, D. 1997, la photographie et le temps : le déroulement dans l'image photographique, PU. Provence, 259
- Montier, J-P, 2000, l'art sans art d'henricartier-Bresson, Paris, Flammarion, 327
- Morin, E. 1983, *L'esprit du temps*, paris, LGF, coll. Points-essais, 344
- Muller J.E, 2000, l'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratique à l'exemple de la vision de la télévision, *Cinemas (10)*^o2-3 :105-134
- Ortel, P. (2002). La littérature à l'ère de la photographie, Enquête sur une révolution invisible, Paris, Chambon 382
- Marrone, G. (2016). Principes de la sémiotique du texte. Pateme, Mimesis, 234
- Marrone, G. (2004). Voix du contemporain, histoire, mémoire et réel dans le roman français d'aujourd'hui, Rome, Bulzana.
- Salles, M. (2007). Le Clézio, peintre de la vie moderne, paris, L'Harmattan,