

Recherches en Langue et Littérature Françaises
Revue de la Faculté des Lettres
Année 10, N° 18

**Lecture mythocritique d'*Onitsha*
de Jean-Marie Gustave Le Clézio***

Vahid Nejad Mohammad**

Maître-assistant, Université de Tabriz (auteur responsable)

Martine Mathieu-Job

Professeur de littérature française et francophone, Université de
Michel de Montaigne, Bordeaux 3, France

Résumé

Onitsha est la représentation mythologique et historique de l'Afrique de l'ouest. Le roman relie la narration aux événements mythologiques incarnés par les formes symboliques. Gilbert Durand estime que la valeur constante des cultures humaines réside dans le fait qu'elles sont capables de formuler des langages symboliques. Pour ce faire, elles recourent inconsciemment à des images qui portent un sens approprié. Durand, ainsi que Lévi-Strauss, s'efforcent de dénicher les structures latentes des mythes humains inscrites depuis toujours dans ce vaste domaine des images symboliques. Le Clézio, romancier contemporain français, a, de son côté, essayé de mettre en scène différentes manières d'écriture, différents genres de fiction, qui reflètent souvent des mythes et leurs évolutions au sein des sociétés en fonction de leur univers socio-culturel. On peut discerner dans *Onitsha* des macro-mythes à travers des micro-mythes qui reflètent le changement dans les mentalités, les expériences, l'onirisme et les perceptions. L'auteur, en revisitant les mythes à sa guise, tente d'en révéler les enjeux en fonction du contexte vital et historique de l'histoire narrative.

Mots-clés : Le Clézio, *Onitsha*, voyage, Durand, mythe, mythocritique,

* **Date de réception :** 2016/08/31

Date d'approbation : 2017/02/15

** **E-mail :** va_nejad77@yahoo.fr

Introduction

Publié en 1991, *Onitsha*, roman écrit par le romancier français J.-M.G. Le Clézio, réunit le rêve et la révolte et les reformule en images. L'auteur, grâce à des personnages romanesques souvent représentés en fuite ou en déplacement, s'efforce, avec une empathie et un savoir anthropologiques affutés, de rompre les frontières et les traditions « socio-historiques » dont les composants se dispersent sous forme de « narration ». Son écriture, faisant lien entre écritures traditionnelle et moderne, met en lumière la manifestation de l'originalité humaine et le fonctionnement du phénomène d'interculturalité et d'intertextualité, qui prend appui sur les images. Cela inclut les « faits sociaux » qui affectent les individus. Il a ainsi fréquemment recours à des thèmes mythiques à travers ses romans, dont *Onitsha* fournit un exemple éloquent. Dans ce récit, le mythe expliquant une histoire par le « sacré » qui aboutit parfois à « une vérité absolue », sous-tend la pure scène de fiction à travers des thématiques dont les structures sont bien privilégiées. Jung croyait que les éléments structurels de la formation des mythes se manifestaient à travers des archétypes. Sa première contribution à la mythocritique se résume dans ce qu'il appelle la "mémoire ethnique". (Jung, 1920, 270) Pour lui, les mythes sont la projection de phénomènes psychiques ou bien d'images archaïques toujours parlantes. Le Clézio tente d'exposer le monde d'un manière autant poétique que spirituelle. Son mythe est une recherche de la nostalgie de l'unité primordiale qui prétend décoder le message de l'homme à travers le temps et l'espace. Le roman leclézien, plein de fraîcheur et de tendresse, nous oriente vers un univers où règne l'harmonie des thèmes. Les structures mythiques se diffractent à travers les personnages et les contenus textuels, et on peut remarquer que ritualisation et sacralisation des mythes se mêlent, dans le développement narratif, au récit des faits. Ce lien s'établit grâce aux mots dont la valeur et la force drainent un imaginaire à la fois individuel et collectif. Donc, la fonction maîtresse du mythe est de fixer « les modèles exemplaires de toutes les actions humaines significatives. » (Eliade, 1996, 345) Par ailleurs, *Onitsha* en tant que récit culturel est le bassin mythologique qui porte les traditions. En d'autres termes, les mêmes traits pourraient être considérés historiquement légitimes et mythologiquement pertinents. C'est pourquoi nous allons essayer d'explorer l'univers mythique

d'*Onitsha* de Le Clézio en nous inspirant des conceptions mythocritiques pour accéder à une connaissance synoptique et mythique de l'œuvre. Ainsi la première partie de notre travail consistera à relever les micro-mythes et les éléments qui leur sont relatifs, les détails mythiques et textuels du roman. Ensuite nous aborderons les limites du décryptage psychocritique des symboles et des images du texte leclézien pour accéder à certains éléments biographiques. Enfin, en appliquant la méthode durandienne, nous traiterons les macro-mythes du texte leclézien.

I. Un roman en procès

a) Les personnages

Onitsha qui affiche une simplicité dans le style dès les premières pages, raconte l'histoire d'un garçon de onze ans (Fintan), lui-même narrateur, qui part avec sa mère (Maou) à la recherche de son père (Geoffroy) à bord du bateau Surabaya. Fintan part en Afrique, tout comme Le Clézio qui, lui, y est parti à l'âge de six ans, en effectuant le même parcours. Le même trajet est donc réalisé par l'auteur et son double. L'auteur inscrit les événements du roman au Nigéria dont il est capable de restituer des faits historiques. Mais aussi, dans *Onitsha*, Le Clézio « parle, au prix de nombreuses transpositions, de sa propre enfance, comme il l'explique, lui-même longuement dans tout le paratexte médiatique. » (Borgomano, 1993, 6) Fintan et Maou s'enroutent vers une Afrique qui est pour eux un départ vierge, pour affronter les épreuves de la vie, comme dans toute existence individuelle. Au cours de cette initiation, le monde historique se noue progressivement au monde mythique, par exemple dans le rêve de Geoffroy (le père de Fintan) « le monde qui comprend le peuple entier de Meroë, fuyant devant les vainqueurs et tentant de retrouver un autre Nil [4] les marges [du texte] signalent clairement le passage d'un monde à l'autre. » (Le Clézio, 1991, 35)

b) L'espace

L'histoire d'*Onitsha* se passe en Afrique en pleine guerre. Dans ce récit, les mythes, mêlés à la fictionnalisation textuelle, réactualisent de grandes figures universelles dont les structures débouchent sur les formations significatives. Le récit raconte également en parallèle la tragique histoire de la guerre du Biafra à Onitsha rattaché au Nigéria (en 1967), où l'on constate un mélange

des ethnies, des cultures et des langues. Le récit s'appuie sur cette quête symbolique et l'auteur ne cesse de ressusciter le domaine familial laissé en Afrique. *Onitsha* tisse plusieurs fils dans une composition en quatre parties¹. Il s'agit d'un lieu situé au Nigeria, dans lequel deux histoires s'entremêlent, celle de Fintan et celle de Eber, racontée par Fintan. C'est un roman où les sensations évoquées sont étroitement liées aux expériences de l'auteur et la biographie se forme à partir de l'accumulation des faits. La guerre du Biafra (avec deux millions victimes) et les symptômes de la Seconde Guerre mondiale au Nigeria font la trame textuelle de *Onitsha*. Les révoltes et les révoltes tout au long du roman s'entremêlent à cette trame pour donner naissance à une recherche initiatique. Ainsi l'expérience des personnages à travers l'Afrique double les faits historiques, et la réalité substantielle du monde se trouve liée avec la réalité perceptive des personnages engagés dans une sorte de quête. Grâce à *Onitsha*, Le Clézio se montre autant mythologue que romancier, et il invite à prendre en compte tant son expérience sociale et historique que les données mythocritiques nourrissent son œuvre.

c) Le temps

Avec *Onitsha*, une nouvelle recherche du « temps originel » commence. Les dates distillées tout au long du roman sont historiquement très significatives, car « *Onitsha* est le fruit d'une mémoire reconstruite, d'un travail sur la mémoire, une nouvelle recherche du temps perdu. » (Borgomano, 1993, 7) L'histoire du peuple de Meroë, mise en relief dans le texte, sauvé par sa reine, se déroule au IV^e siècle de notre ère et ressemble à celle de Moïse sauvé des eaux, ou présente encore des similitudes avec un autre mythe : celui de l'Arche de Noé, d'où vient l'économie du mythe qui « permet une structuration du monde. » (Cassirer, 1925, 85). Le narrateur (Fintan), à travers les analepses-souvenirs, s'efforce d'organiser son vrai projet pour maîtriser le temps. La disposition des pages change parfois et se donne des marges, pour mettre l'accent sur le rôle de Geoffroy, sur la restauration d'un passé perdu de l'Afrique, telle la pirogue « remontant le cours du temps » (Le Clézio, 1991, p. 202) dans la mythologie de l'Égypte ancienne. Il s'agit d'un retour vers l'histoire, vers les royaumes anciens, et même vers les temps immémoriaux :

«la ville est un radeau sur le fleuve où coule la plus ancienne mémoire du monde [...] comme si la machination des hommes pouvait renverser son oscillation, et que les restes des civilisations perdues sortiraient de la terre [...] accompliraient la lumière éternelle. »(Ibid., p. 156)

D'ailleurs, l'osmose indéniable entre *muthos* et *logos* nous montre comment se fait la résurgence du mythe au gré de la variation des thématiques et la « pertinence des caractères importants du genre » mythique (Lalande, 1972, 385). L'auteur cherche refuge dans le temps perdu, mais s'ancree aussi dans le temps moderne.

d) La structure du récit

Le roman critique le racisme à la manière de Joseph Conrad, écrivain polonais-anglais. Celui-ci fut la source d'inspiration pour Le Clézio. Il met en scène également le passage du destin individuel vers le destin collectif en racontant d'anciennes traditions des régions africaines. C'est à cela que tient la médiation de l'écrivain. En lisant le texte, on se rend compte des « effets de miroir » qui multiplient les scènes répétitives, avertissent du degré des ressemblances et désignent l'enchâssement des histoires de Fintan et d'Éther. Car le narrateur retranscrit à la "troisième personne" les cahiers de sa mère où il y a des noms et « ces noms géographiques se réfèrent à une géographie réelle, ils constituent un ancrage référentiel [4] Le Clézio avoue lui-même les racines autobiographiques de cette histoire. » (Borgomano, 1993, 33) Le roman nous dévoile les vestiges du colonialisme qui est souligné à travers les propos des personnages ainsi que la mère de Fintan.

f) le mythe exploré

Le mot « mythe » vient de *muthos* qui signifie en grec « discours », « parole ». La littérature étant le bassin de l'exploration des mythes, les exprime et en modifie, malgré les perceptions admises, le contenu en conformité avec l'évolution et les besoins des sociétés et de l'histoire. Ainsi que Barthes fait allusion à son caractère dynamique et discursif, pour qui : «le mythe est un système de communication, c'est un message. On voit par là que le mythe ne saurait être un objet, un concept, ou une idée; c'est un mode de signification.»(Barthes, 1957, 181) Freud relie pour sa part

L'appréhension des mythes au fantasme. Il insiste également sur les mythes comme « les reliquats déformés des fantasmes de désirs entières » (Freud, 1933, 79). Lacan tente de modifier et dénoncer cette interprétation grâce à sa lecture de Lévi-Strauss. Gilbert Durand, quant à lui, analyse qu'au-delà leur apparente simplicité formelle, les mythes se organisent en configurations symboliques où on trouve une abondance de sens : « Le mythe s'affirme comme la forme spontanée de l'être dans le monde. » (Gusdorf, 1953, 16) Le Clézio s'inspire des mythes antiques pour faire naître ses personnages. Pour lui, l'image trouve à plusieurs reprises, travaillée et retravaillée par la conscience afin de donner du sens à une écriture mythique car « plus que de raconter, comme le fait l'histoire, le rôle du mythe semble être de représenter comme le fait la musique. » (Durand, 1969, 391) La plupart des livres de Le Clézio comportent des éléments fortement mythiques. Mais aussi, *Onitsha* entrecroise des mythes et de micro-mythes qui influent sur les esprits ; ainsi ceux du « ciel », du « fleuve », et d'autres éléments (parfois vivants) de la nature (la mer) retracent un calendrier mythologique et dépeignent un régime diurne et mixte, selon la taxinomie structurale de l'imaginaire, établie par Durand. Comme les formalistes qui abordaient les analyses « structurales », les partisans de la mythocritique se mettent à étudier les « unités » et les combinaisons significatives de la « structure » du récit. Lévi-Strauss pensait que le sens du mythe se cache derrière l'apparence narrative. En effet, les images mythiques recourent à un usage contextuel où se retrouvent les sens primitifs. C'est pourquoi la mythocritique tente de découvrir "les « répétitions significatives », les similitudes qui sont toujours en relation avec les perceptions historiques des êtres humains. Durand cherchait, à travers sa démarche structuraliste, les « petites unités » du discours mythique." (Gerfaud, 2004, 40) Le trajet anthropologique des études durandiennes aboutit au traitement de la psyché humaine qui caractérise l'imaginaire représentatif du sujet, selon Charles Mauron. Ce dernier, en superposant les textes de l'ensemble des livres d'un auteur, tentait de découvrir son « mythe personnel ». Pour sa part, la méthode structuraliste durandienne, s'appuyant sur les « récits mythiques », met en valeur les significations propres des textes en fonction de leur contenu mythique. Cette méthode tend donc à mettre au jour les teneurs

mythiques des textes romanesques et à montrer ainsi comment l'auteur se sert des mythes pour se plonger dans un univers du passé perdu de l'humanité. Cette recherche semble fructueuse sur le plan historico-mythique. Car, *Onitsha* semble investir « le noyau d'enfance qui reste au centre de la psyché humaine » (Bachelard, 1961, 91). Certes, la mythocritique envisage le mythe dans un contexte vital et logique à travers un grand nombre d'éléments. Alors qu'il faut le souligner, « le récit [leclézien] est cependant discontinu, parce qu'il fonctionne comme un rêve récurrent, que Geoffroy ne retrouve que la nuit. » (Borgomano, 1993, 52) Maou et Geoffroy vivent dans le passé tandis que pour Fintan le présent importe et les observations se lient à l'expérience. L'histoire d'Afrique et la mentalité et spiritualité indiennes y occupent une place éminente. Le ton bienveillant de Fintan envers son père, malgré « sa méchanceté, sa violence » (*Onitsha*, p. 135), marque le registre du texte. Pour Cassirer, philosophe allemand, la pensée humaine et ses héritages participent vivement à former des images et des symboles qui se combinent en une vraie symbiose. Quant à la théorie de Gilbert Durand, elle désigne le fait que nous avons affaire à un contexte socio-culturel profond dont la hantise et l'interrogation ontologique passent par l'individuation et à travers l'histoire. Dans les textes de Le Clézio, ce retour mythique est parfois mêlé au rêve : « Tout cela est étrange, pareil à un rêve interrompu il y a très longtemps. » (*Le Chercheur d'or*, 131) et à la fuite de l'homme moderne : « Les enfants de Ndri² commencent leur errance, mendiant leur nourriture sur les marchés. » (*Onitsha*, 247) À ce titre, des vérités socio-historiques se trouvent plus ou moins explicitement dans les contextes mythique et culturel, et « il faut, pour atteindre l'homme, passer par la médiation d'une psychologie et d'une culture. » (Gusdorf, 1953, 202) L'essentiel réside dans cet état qui passe des éléments vécus et entendus à la élaboration du mythe. Car « le mythe promeut la doctrine religieuse, le système philosophique ou le récit historique et légendaire. » (Durand, 1969, 64) La recherche de l'unité fondamentale des « objets » chez les personnages lecléziens relève aussi d'un des clés de la théorie de Durand qui recommande de faire apparaître la relation des objets par leur rapprochement et selon la conception du « régime mystique ». Cela est lié au fait que pour Durand, il s'avère que tout mythe est

une recherche du temps perdu.» (*Ibid.*, p. 103) Certes, la mythocritique diffère également de la mythanalyse qui concerne, pour sa part, «des pratiques sociales, des institutions, des monuments autant que des documents» (*Ibid.*, p. 205). Pour la mythocritique, l'univers mythique est vivement structuré comme un langage. C'est ainsi que beaucoup d'images lecléziennes traduisent l'état d'âme des personnages et le récit porte aussi des motifs communs et contribuent à une articulation des myèmes qui promeut une cohérence unitaire. Ainsi le premier schème historique se fait chez l'auteur et cela s'enracine dans une conception qui est elle-même ainsi révélatrice.

II. La trame mythocritique et le contexte littéraire

Ainsi les mythes sont toujours le bassin de la création et de l'imagination des auteurs et des philosophes et la source d'analyse des psychologues et des psychanalystes. Le mythe, opposé au *logos* qui traite d'un monde rationnel, fait partie d'un univers intuitionnel et met en scène un grand nombre de symboles et d'archétypes. Si on peut faire une distinction entre les trois concepts de «mythe», «symbole» et «archétype», il faut remarquer qu'en parlant de l'archétype chez Le Clézio, nous avons affaire à un ensemble d'idées et de représentations historiques ; par symbole, nous entendons une figure de mots qui s'efforce de produire du sens ; et par mythe, un récit d'événements historiques perdus. Ce processus de symbolisation dans le texte définit un mode de fonctionnement et non une figure fixée. Il y a une vérité qui se révèle à travers les images des mythes qui se montrent symboliquement significatives. Durand, poursuivant les études et les recherches de Charles Mauron, tente de remplacer le «mythe personnel» de Mauron par la notion plus dynamisée et intériorisée de «complexe individuel» qui s'inscrit profondément dans une structure renouvelée. Car, une partie du parcours de symbolisation leclézienne échappe à la conscience claire et s'enracine dans l'inconscient, ce qui déclenche une réaction affective et fournit les motifs d'un complexe individuel. Les éléments mythiques que décèle Durand dans les œuvres créatives l'encouragent à recourir de plus en plus à un ensemble constituant une critique multiforme, tandis que Mauron cherchait la psyché de l'auteur à travers la «superposition» de l'ensemble des textes d'un auteur. On constate d'ailleurs qu'il y a un lien assez fort et vital entre

les mythes et l'évolution de l'homme. Ainsi, la littérature peut-elle être le miroir des mythes qui s'y révèlent de façon plus ou moins évidente. Cela signifie que la recriture symbolique de l'histoire -les réorganisations symboliques- se fait par le biais des faits qui ont été présents dans les cultures passées. C'est ainsi que le mythe se renouvelle car « le mythe et le mythe littéraire reposent sur des organisations symboliques, qui font vibrer des cordes sensibles chez tous les êtres humains. » (*Ibid.*, p. 118) Mais suivant la conception durandienne, nous avons affaire, au sein de la narration leclézienne, à un imaginaire charriant des schèmes qui nous amènent à une nouvelle vision sur les comportements humains à travers le temps. Pour l'essentiel, c'est ce qui pousse l'homme leclézien à recréer l'univers passé. À cet effet, l'hypothèse durandienne réside dans une sorte d'insertion des pensées et des représentations du passé dans une projection sur l'avenir et le récit mythique de l'auteur peut ainsi s'inscrire dans l'attente du passé tout en s'impliquant vis-à-vis de la rationalité occidentale. La recriture leclézienne, passant de l'histoire biblique aux mythes passés, se rapproche de l'auteur éternel. Ainsi le deuxième schème historique est lié à l'imaginaire chez l'auteur, car :

« Tout imaginaire humain est articulé par des structures irréductiblement plurielles, mais limitées à trois classes gravitant autour des schèmes matriciels du "séparer" (héroïque), "inclure" (mystique) et "dramatiser" (disséminatoire³). » (Durand, 1992, 26)

La mythocritique durandienne est basée sur le mélange de critiques traditionnelles et modernes. Elle part de la critique lukácsienne en tant que « reconstruction » de la race, du milieu et du temps. Et cette critique formulait la part du réalisme des œuvres littéraires. Ensuite, la critique durandienne recourt aux éléments psychocritiques et biographiques ; et elle décrit le texte et ses structures formelles comme les contributions de la révolution et la production textuelles. Les mythes, portant un univers antique par leurs éléments historiques et culturels, sont vus également comme objets de récréation et restauration du passé mythique. Le Clézio a bien inséré les mythes de l'Égypte ancienne dans *Onitsha*. Son

écriture revitalise les mythes du peuple égyptien ancien à travers les éléments naturels :

« le peuple suit son chemin invisible. Parfois les prêtres entonnent un chant de tristesse et de mort [...] comme si déjà un mur la séparait des vivants. La reine noire s'incline sur sa litière, balancée au rythme des épaules de ses guerriers. » (Onitsha, p. 157)

Ainsi, les mythes lecléziens, ayant pourtant des contenus différents et parfois contradictoires, cherchent leur unité naturelle et s'appuient sur les croyances originaires des peuples. Il faut prendre en compte les deux côtés de l'image : visible⁴ et invisible⁵ qui remplissent toutes les fonctions productrices chez Le Clézio. La part privilégiée de cette image, soit visible, soit invisible, permet à l'auteur de livrer sa représentation propre de l'objet et du sujet. C'est ainsi qu'un ensemble de signifiés se dégagent du texte et forment le troisième schéma historique chez l'auteur. Gilbert Durand a ainsi inventorié les produits imaginaires : « C'est ainsi que "image", "signe", "allégorie", "symbole", "emblème", "parabole", "mythe", "figure", "utopie" sont utilisés par les auteurs comme s'ils signifiaient la même chose. » (Durand, 1964, 7) La poétique de cet imaginaire prend un vaste essor chez Durand pour finaliser et compléter cette conception intérieure. Mais par le fait que Durand s'intéresse à la structure anthropologique de l'image et fait de l'image un révélateur du mythe, on le voit encore, sa mythocritique diffère de la psychocritique inventée par Charles Mauron car « la mythocritique s'intéresse en dernière analyse sur le mythe primordial, tout imprégné d'héritages culturels, qui vient intégrer les obsessions et le mythe personnel lui-même. » (Durand, 1992b, 169) Dans la structure d'*Onitsha*, le mythe n'est plus réductif, mais il procède d'une cosmogonie verbale, d'un fonds commun, qui chemine à travers les images. Celles-ci cherchent l'unité qui porte l'œuvre : « vaincre l'oubli et en quelque sorte vaincre la mort. » (Eliade, 1957, 56) Même dans la Bible ainsi que dans *Onitsha*, nous croisons le royaume de Koush⁶, personnage de la Genèse qui, à partir de la XII^e dynastie égyptienne, apparaît sur le plan politique et régional de l'Afrique. De plus, on parle dans *Onitsha* des « candaces », des femmes qui dominaient et dirigeaient le royaume de Meroë comme la mère de

l'homme primitif. À ce titre, se manifeste « le sens de la puissance créatrice qui fonde l'univers, et de l'ascension du créateur vers l'éternel » (Chevalier, 1982, 477) En bref, les travaux de Durand en matière de la mythocritique se révèlent sur deux plans assez profonds et universels : l'étude des images et leur superposition à la façon de Mauryon d'une part, et d'autre part, l'étude des mythes, ayant parfois une origine et une formation inconscientes, qui retiennent de petites séquences et des unités du récit fondatrices du sens. Donc, à travers cette méthode d'analyse, nous pouvons classifier tout d'abord les images dont le sens et la matrice symbolique sont bien latents.

III. L'écriture du mythe : enjeux esthétique et mythocritique

Le mythe leclézien a ses exigences propres et vise à servir de support aux changements socio-historico-psychologiques des sociétés et des individus. Le Clézio, en lisant *Le Cœur des ténèbres* de Conrad et en s'intéressant passionnément aux œuvres de celui-ci, contribue à écrire une mosaïque mêlant le mythe véhiculé par la littérature à ses expériences. Ce choix procède d'un vécu personnel et souligne que le mythe du départ vers l'Afrique rappelle une mémoire d'origine qui « hante son enfance [4] par le prisme de Conrad. » (Cavallero, 2009, 34) L'auteur cherche ainsi à ternir l'existence des âmes et des souvenirs grâce à la vocation d'Osiris, roi mythique égyptien et vainqueur de la mort, qui a pu survivre après la mort : « Alors Osiris se lève au-dessus de la mort, il devient Dieu. » (*Onitsha*, p. 140) Et les images du rêve de Geoffroy, dans le texte, se mêlent avec celui de la reine de Meroë : « une nuit la reine noire a reçu un songe. Dans son rêve, elle a vu une autre terre, un autre royaume. » (*Ibid.*, p. 146). En outre, la jeune reine du peuple de Meroë, Arsinoë, dirige son peuple vers le soleil couchant pareil à un fleuve. Le voyage des meroïtes⁷, chassés par les Axoums⁸, vers le Niger, dont le rêve se mêle avec le réel du passé constitue le point culminant du texte. Ainsi on constate les images du passé (primitif) et le rêve. En d'autres termes, le rêve pour Geoffroy se révèle aussi réel que le rêve lui-même. Ainsi l'histoire du peuple de Meroë s'approche du rêve collectif de l'homme. L'étude mythocritique d'*Onitsha* nous conduit à reconnaître les morceaux subtils et significatifs des discours mythiques. Leur parallélisme et leur structure se combinent pour

mettre en scène une « structure dominante » et naturelle de l'œuvre littéraire qui doit s'adapter à l'esprit du temps. De plus, le mythe d'Icare, histoire d'une fuite, donne aussi forme aux récits littéraires de l'auteur, soulignant une signification qui reflète le récit mythique de l'auteur lui-même. En outre, l'imparfait domine dans le texte et donne une tonalité nostalgique à la narration du passé et de l'histoire personnelle. On peut ainsi considérer la démarche durandienne sur les mythes non seulement comme procédant de perspectives mythocritiques pour lesquelles « la psychocritique de Charles Mauron sert de modèle, mais aussi sociologique et anthropologique » (Durand, 1992, 342). La démarche durandienne repose surtout sur l'identification des images faisant « symboles ». Car ceux-ci possèdent un sens intrinsèque. Les images du père (officier anglais), de la mère (italienne, émigrée en France), de la nature dans *Onitsha*, alimentent ainsi la laboration créatrice dont Durand montre la représentation et la projection sur la réalité extérieure : « Geoffroy sent le feu qui s'est rallumé au centre du corps, et le froid de l'eau qui monte par vagues, qui le remplit. » (Le Clézio, 1991, 225). Durand, qui définissait le mythe et l'imagination comme la racine de toute pensée, s'appuie sur leur origine fondamentale. Il traite, pour ainsi dire, le sémantisme objectif du mythe. Car l'image mythique ou, plus précisément le mytheme représente, selon lui, « la plus petite unité de discours mythiquement significatif » (Durand, 1992b, 344). Ces unités se manifestent dans le roman de Le Clézio à travers la fascination, le déclin, l'ennui, la mort du père, la guerre, le voyage, le renoncement à l'amour et mettent en scène l'imagination symbolique. Cette imagination symbolique, telle que la conçoit Durand, part du fait que l'esprit du récit est structuré selon les coutumes et les habitudes culturelles de l'Afrique et les supports expressifs comme le déclin, l'exil, la haine, la mort, la putréfaction, etc. Le retour du peuple de Méroë forme un motif qui connote le retour éternel. Celui-ci forme l'un des grands motifs de la mythocritique et met en scène un retour vers le paradis, vers la lumière, vers l'infini chez Le Clézio. Durand entend observer les images dans l'ensemble des activités humaines. Pour réaliser les objectifs durandiens, il faut relever le contenu de l'ensemble des mythes en œuvre dans *Onitsha* et puis en faire l'inventaire à travers les réseaux symboliques et mythiques. Il y a des passages qui nous

font entrer dans des détails particulièrement accentués. En fait, la démarche durandienne se focalise en trois étapes éminentes : a. l'étude des mythèmes, des archétypes et des leitmotifs du discours mythique de l'œuvre littéraire, b. l'étude des relations des éléments soulignés et des mythèmes en question par rapport à la psychocritique et des situations qui ont produit le texte par son auteur, et finalement, c. la mise en scène d'une structure globale et d'un mythe clé et dominant » tout au long de l'œuvre littéraire dans laquelle les différents mythèmes et archétypes se logent. Il est à souligner que c'est justement par ces étapes que l'œuvre littéraire s'adapte harmonieusement avec les aspirations de l'homme et le temps vécu. Le temps mythique vient redoubler la portée narrative de l'œuvre leclézienne. Même les éléments naturels accompagnent le parcours mythique de l'œuvre : « Jamais il ne pourrait se séparer du fleuve, si lent, si lourd » (*Onitsha*, 211-212). De même, les éléments historiques - les exilés de Meroë - reportent les symboles du passé égyptien sur le Niger. Et la description de l'au et du fleuve nous rapproche des figures vierges, maternelles qui leur sont liées comme Oya, la déesse de l'eau : « Oya, elle est le corps » (*Ibid.*, p. 192). La dernière descendante de Meroë acquiert bien un statut mythique⁹ : « Ici, au milieu de l'au, Oya n'avait pas l'air de la folle [4] elle était belle. » (*Ibid.*, p. 106) Le fleuve s'assimile à un corps et parfois, le peuple se trouve pareil à un fleuve (*Ibid.*, p. 159). Ainsi le fleuve permet, grâce à cette assimilation, de remonter le temps : « ils ont marché derrière la reine, à la recherche d'un nouveau monde » (*Ibid.*, p. 134). En effet, dans *Onitsha* deux mondes s'affrontent : celui de la colonisation de l'Afrique par les Anglais au début du XX^e siècle : « La mainmise sur quelques puits de pétrole » (*Ibid.*, p. 279), et celui du peuple de Meroë, histoire passée de l'Égypte qui s'incarne par le rêve de Geoffroy. Dans cette optique, le rêve de Geoffroy ressemble à celui de la reine du peuple de Meroë : « la reine s'est mise à marcher, pieds nus [4] sur le chemin invisible de son rêve. » (*Ibid.*, p. 149) Les signes montrés par le peuple de Meroë soulignent également la paix et l'histoire de la descendance humaine.

IV. La puissance régénérée du mythe

a) Le temps cyclique

Toutes les images et tous les symboles employés par Le Clézio dans *Onitsha* concourent à inscrire les contextes narratif, géographique et historique à travers une représentation imaginaire d'essence mythique. On suppose que la reine, se révélant comme l'image et le symbole de la mère primordiale, protectrice et nourricière, passe du temps historique à un temps cyclique. Elle est le dernier survivant d'un âge d'or et dirige son peuple vers la paix, pour un retour au paradis terrestre. En décelant cela, on voit que la mythocritique se définit comme l'étude du mécanisme des schèmes, des symboles et des archétypes qui participent aux fondements de la narration. C'est grâce à cette analyse que les couches infrastructurelles et sémiotiques du texte se manifestent et montrent le souffle et la dynamique de l'imagination : «Meroë, la ville de la reine noire, la dernière descendante des Pharaons. Kemit, le pays noir. En 350, le sac de Meroë par le roi Ezana d'Aoum. » (*Onitsha*, p. 134) Les mouvements et les gestes d'immortalité de la reine de Meroë nous font penser au régime *diurne* de Gilbert Durand dont les éléments se résument dans l'« éclatement », la « lumière », la « clarté », la « transcendance », « la volonté de vaincre » (Durand, 1992a, 95). Ces images nous amènent, pour les raisons symboliques et archétypales, vers une conception historique, communicationnelle et originale. Cela révèle les significations des images et la préoccupation de l'homme envers le temps qui cristallise les formes et les interrogations mentales.

b) Les régimes durandien

Le départ de Fintan avec Maou vers l'Afrique constitue un autre volet supplémentaire du régime *diurne* durandien, alors que celui-ci nous fait entrer dans un domaine d'opposition des images. Par contre, le régime *nocturne* de Durand complète cette dualité de la pensée créatrice et de l'esprit imaginaire de l'homme. Le régime *nocturne* durandien dépasse les frontières des analogies, met en scène en particulier la multiplicité, l'ombre, le secret, et participe vivement à atténuer les tensions. Ce régime contribue à nier (dépasser) le temps d'une manière hétérogène et bien évidemment en recourant aux symboles. L'univers de Le Clézio illustre ces deux régimes grâce aux

images pulvérisées. Durand part de « l'hypothèse [où] existe une étroite concomitance entre les gestes du corps, les centres nerveux et les représentations symboliques. » (*Ibid.*, p. 51) Il s'agit d'identifier les images symboliques relatives aux gestes primordiaux où se forment les symboles. Chez Le Clézio, un ensemble des symboles développent le même thème archétypal comme la lumière, l'air, l'ombre, le zénith, la guerre, la nuit, etc. C'est pourquoi on se trouve en face d'une multitude de mythes. Grâce à cette démarche, Le Clézio va à l'encontre du temps linéaire ou événementiel pour souligner les actions dans un temps mythique. En d'autres termes, la parenté des images, la stylisation des images et des motifs, fournissent le mariage des tableaux symboliques du roman. D'ailleurs, la représentation des noms propres par Le Clézio s'inscrit dans l'histoire et renvoie surtout à un sens originaire. Cela produit une « énergie » qui nous renvoie au ventre maternel comme à l'isomorphisme qui relie le ventre maternel, la tombe, la cavité en général ... et la demeure. » (Durand, 1992a, 276)

c) Une histoire à multiple visages

On pourrait comparer les troupes anglaises du roman qui massacrent les Africains et détruisent Aro Chuku avec les troupes d'Aoum (l'empire chrétien)¹⁰ qui exterminent Meroë. Il faut ajouter à cette reconstruction du passé, le fonctionnement de la « mémoire » qui ne cesse de se manifester : « pas un instant je n'ai cessé de voir Ibusun, la plaine d'arbres, les toits de tôle chauffés au soleil, le fleuve avec les îles. » (*Onitsha*, p. 280) dont les éléments forment un pays imaginaire : « le regard de l'enfance, le recul du temps et les idéalizations qui en découlent contribuent à l'édification de cette utopie. » (Borgomano, 84) Le recours par l'auteur au *Livre des Morts* (*Onitsha*, p. 137) fortifie le contexte mythique du texte et met en cause le mécanisme du « temps ». En d'autres termes, dans la poétique du livre, le passage du temps se fait ainsi : « Geoffroy écrit ces mots, puis il répète les paroles du *Livre des Morts* égyptien, là où il est dit : *Je suis le Dieu Shu*. » (*Ibid.*, p. 137) En outre, Amanirenas, la première reine de Meroë, connue pour sa bravoure, dépasse sa dimension temporelle et rappelle le mythe osirien : « Amanirenas n'est plus qu'une trace, un monticule perdu sur l'étendue vide. » (*Ibid.*, p. 159) tandis que la transcendance mythique

leclézienne tend vers une exploration de la figure de Signorina : « la déesse du fleuve, Signorina, la dernière reine de Meroë [4] Elle est folle et muette. » (*Ibid.*, p. 198) Les victoires du royaume de Méroé face à l'empire romain font date et marquent le revers de l'histoire. De la sorte, le rêve de Geoffroy Allen raconte l'histoire d'un désir, d'un volonte, d'un enmoire : « [Maou] se souvenait de ce qu'il racontait alors, de sa fièvre de partir pour l'Égypte [4] jusqu'à Meroë. » (*Ibid.*, p. 96)

d) Une lecture bilatérale

Geoffroy tente de faire revivre l'histoire d'une civilisation passée ainsi que les signes des peuples d'Afrique (*Ibid.*, p. 203-204) pour revivre le plan d'une dynastie : « Meroë, la ville de la reine noire, la dernière descendante des Pharaons. Kemit, le pays noir. En 350, le sac de Meroë par le roi Ezana d'Afrique. » (*Ibid.*, p. 134) La ville d'Onitsha est comparable à celle de Meroë dans un point de vue géographique : Onitsha se montre concrètement à Fintan à travers le voyage, par contre Meroë se revivifie d'une manière historique et rétrospective pour Geoffroy. Deux modes temporels se confrontent : le présent et le passé. Par le premier, Fintan fait l'expérience de la vie et par le deuxième, Geoffroy s'empare de la mort par un rêve qui permet de remonter le temps.

V. Le langage des mythes

Les mythes renfermant une force originellement formatrice se reflètent dans les configurations symboliques. Cela est conçu chez Durand comme une certaine valeur, produisant une certaine signification. Ainsi le mythe chez Le Clézio devient une « espèce de grammaire symbolique » (Cassirer, 1923, 28) comme le langage. Cela nous permet d'expliquer la construction du mythe leclézien avec sa logique, et même son langage propre. Ce mythe en question se sert de son système communicationnel pour déterminer son dynamique, car : « la force active et créatrice du signe se manifeste dans le mythe comme dans le langage. » (Cassirer, 1925, 40) Dans le mythe directeur du récit leclézien, on constate « la lente marche du peuple de Meroë vers le soleil [vers le paradis perdu] » (*Onitsha*, p. 156) ; cela met en évidence les transformations significatives du mythe où cependant des images immémoriales voient le jour. Ainsi que Geoffroy le montre : « c'est elle qui doit, maintenant, dans un rêve,

elle, [4] la dernière reine de Meroë fuyant les décombres de la ville pillée par les soldats d'Asoum [4] la jeune reine sait qu'elle ne verra plus jamais l'eau du grand fleuve. » (*Ibid.*, p. 142-143). Ce changement est entièrement lié aux attitudes des personnages actuels mais il reste en rapport avec les usages anciens. Van Rossum-Guyon expliquait aussi ce phénomène : « La vie de l'homme fourmille de mythes à demi oubliés, de hiérophanies déchues, de symboles désaffectés. La désacralisation ininterrompue de l'homme moderne a altéré le contenu de sa vie : tout un déchet mythologique survit dans des zones mal contrôlées. » (Van Rossum-Guyon, 1970, 285) Ces images prennent parfois, selon Durand, la forme d'une ascension [qui] constitue donc bien le voyage en soi, le voyage imaginaire, le plus réel de tous. » (Durand, 1992a, 141)

VI. La mythocritique en tant qu'élément intermédiaire

La métamorphose se révèle même au niveau du temps grammatical, du passage de l'imparfait au présent de l'indicatif. Le narrateur tente de faire apparaître les émotions, les perceptions de l'enfance qu'il a vécues en sachant à un temps d'une valeur imperfective : « Fintan guettait les éclairs. Assis sous la varangue, il regardait le ciel du côté du fleuve, là où l'orage arrivait. Chaque soir, c'était pareil. » (*Onitsha*, p. 69) Ce roman d'aventures, écrit à la troisième personne, à l'imparfait et par un narrateur extradiégétique et hétérodiégétique, tourne autour de trois optiques, celles de Fintan, Maou (sa mère) et Geoffroy Allen (son père). Le départ de Fintan raconte un combat contre l'oubli contre la mort pour restituer la mémoire du passé. À la fin du roman, l'histoire tragique de la mort du père et d'Onitsha accentue la douleur du narrateur et met fin à ses rêves. L'espace et le temps se confondent pour mettre en relief le passé. Ainsi on constate un inventaire des changements : « l'obscurité, la mobilité, la variabilité, la polyvalence et l'ouverture du sens. » (Brunel, 1992, 294) La guerre du Biafra, qui retrace l'obscurité, le départ de Fintan et sa famille et le départ du peuple de Meroë, permet le côté « mobile » du récit. Ces éléments procèdent à une connaissance historique et temporelle de l'homme -qui sert de pierre angulaire aux écrits de Le Clézio- dont la façon d'usage s'oriente vers les approches analytique, psychologique et anthropologique. Pour ce faire, même les archétypes -à côté des

motifs imaginaires et symboliques- et tous les éléments culturels et historiques de l'homme sont capables de montrer le parcours civilisationnel. En effet, la démarche mythocritique consiste à chercher les principes structurels qui conditionnent les stratégies de l'interprétation des couches latentes du texte littéraire. Ce langage symbolique de la littérature procède également de l'inconscient personnel des auteurs ; il forme les symboles poétiques des textes ; tandis que le langage des mythes provient de l'inconscient collectif et fait aussi fonctionner les symboles relativement aux aspects humain, culturel et ethnique. C'est pourquoi les mythes et les rêves sont l'objet des symboles. Ainsi que Jung liait clairement les deux et croyait à l'inscription des archétypes -dans notre inconscient- se manifestant de la même façon dans les rêves, les mythes et l'art. En outre, Durand, à travers un mélange de structuralisme et de post-structuralisme, cherche à décrypter le sémantisme des textes littéraires. Cette méthode aborde l'aspect narratif des mythes, présente dans l'imaginaire et cherche dans le texte les figures mythiques, à la différence de la psychocritique de Charles Mauron qui met en cause les « thèmes » et les « objets » dans un texte. Certes, des éléments autobiographiques pullulent dans le texte de Le Clézio et nous ramènent vers une écriture de soi. Le Clézio, lui-même, affirme qu'« *Onitsha* est avant tout un roman autobiographique, la transposition d'une expérience. » (Bollon, 1991, 84) Cette lecture et interprétation de l'œuvre leclézienne, contenant des normes morbides de la psyché humaine, vise la culture et la civilisation auxquelles Le Clézio fait justement allusion en exploitant ses données biographiques. La reconstruction des mythes de Méroë par une invention structurelle et temporelle, ayant parfois le caractère héréditaire, nous amènent vers l'unité des expériences objective et subjective de la matière et de l'esprit. De Plus, les dominantes personnelles et familiales se mêlent donc à la fiction, mais l'onirisme dans le texte dépasse l'inscription du temps et l'inspiration autobiographique pour mettre en scène une mythologie qui peut avoir un impact collectif et représenter toute quête individuelle, ainsi que l'auteur le souligne : « je suis atteint d'une maladie infantile ou d'adolescent, à travers le monde ou le retrouver. » (Boncenne, 1985, 77)

VII. Exploration archétypale de l'univers romanesque leclézien

En ce qui concerne l'archétype typique, on reconnaît dans le texte un ensemble d'images qui font appel à de nombreux archétypes. Les images comme « le feu », l'air, la lumière, etc. surgissent successivement tout au long du texte : « Geoffroy sent le feu » (*Onitsha*, p. 235), « les feux allumés » (*Ibid.*, p. 209), « allumer du feu pour éloigner les fauves » (*Ibid.*, p. 56), « les bruits de l'air » (*Ibid.*, p. 23), « la mer sans fin » (*Ibid.*, p. 54), « le clat de la mer » (*Ibid.*, p. 34), « l'air qui descendait » (*Ibid.*, p. 167), « le soleil, la pupille, normalement dilatée d'effroi » (*Ibid.*, p. 219). Ces images remontent le temps pour atteindre les ombres de l'histoire. C'est ainsi que :

« la métaphore du feu (image très fréquente du désir) souligne le caractère dévorateur et envahissant de ce rêve. À travers lui, Geoffroy Allen vit dans un autre espace-temps qui se superpose à l'espace-temps réel et [...] se substitue complètement au monde réel. »
(Borgomano, 1993, 45)

D'ailleurs, cette métaphore nous renvoie à une deuxième méthode d'analyse mythocritique durandienne fondée sur la métamorphose. Ainsi le rêve devient-il une métamorphose au sens durandien ; chez Geoffroy, le rêve et la métamorphose se confondent pour dévoiler la victoire sur le temps de l'imagination. L'archétype leclézien, s'appuyant sur les structures symbolisées, fait intervenir le paradigme temporel qui importe beaucoup à Durand ; celui-ci nous révèle en effet le lien entre « le temps » et « l'œuvre littéraire ». Le mythe défini par Durand possède un système dynamique d'images, fondées sur des archétypes, qui se forcent d'aboutir à un processus de « narration ». Pour lui, le grand auteur cherche, à travers la couche épaisse et banale du langage, à provoquer les forces dynamiques des archétypes qui organisent les discours, l'imagination et les préoccupations profondes et intérieures chez l'homme (Durand, 1992b, 14) On peut prendre l'exemple du dynamisme de l'image des femmes, très symbolique chez Le Clézio : les gouverneurs de la ville de Meroë étaient « les femmes » et les personnages féminins « Maou et Marima » pourraient ressembler aux reines de Meroë. Cela

coïncide avec l'archétype d'« anima » de Jung qui retrace les changements d'attitude dans la rencontre avec les situations extérieures. Ainsi le maniement de ces images symbolise le départ et le retour de la mère et du père. À cet effet, le mythe leclézien est « un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit » (*Ibid.*, p. 61). Ces éléments formateurs dans le texte fournissent les instances, les objets et les dynamismes, alors que les « schèmes » en question possèdent « les mouvements, les caractères et les formations inconscients » (*Ibid.*, p. 64). Pour Durand, l'acte créateur et poétique apparaît dans les projets de formation des « archétypes » des textes, et prend chez Le Clézio l'image d'un être de langage. L'auteur choisit empiriquement ses schèmes et ses projets à la recherche d'une « expression mythique », sans ignorer les images relevant aussi de données biographiques. Ces archétypes forment les schèmes et les rendent capables de porter un dynamisme sur la scène textuelle. Par exemple, l'archétype de l'eau pourrait représenter les schèmes « mouvoir », « bouger », « avancer », « purifier », « précipiter », « dépasser », et l'archétype du « feu » pourrait investir les procès comme « illuminer », « exorciser », « éloigner ». Tous ces phénomènes psychiques se résument pour Yung sous la notion d'« archétype » et contribuent à former des substances formatrices du texte leclézien. Les éléments qui nourrissent le texte et font date : le « noir », la nuit et l'obscurité, symbolisent l'inconscient et les images inconnues. D'ailleurs, cette détermination mythique rattache son universalité à une profondeur sémantique symbolique. Et le symbolisme leclézien dans *Onitsha* pourrait s'analyser selon la théorie jungienne afin de représenter la force émotionnelle des images et des archétypes. Par conséquent, les allusions mythologiques qui se trouvent dans le texte dévoilent des images archaïques et des archétypes. Les motifs mythologiques, à travers l'évocation de la reine de Meroë, reprennent l'archétype de « l'âge d'or », la restauration du paradis perdu qui souligne l'accès à un univers sacré. Ainsi l'archétype de l'« eau » est le symbole de l'inconscient et l'image de la « mer » constitue l'image de la vie ; « le soleil » le symbole de la lumière, l'énergie, loi de la nature et la conscience. Dans *Onitsha*, le motif de l'eau apparaît à plusieurs reprises et souligne ainsi l'importance de la re-naissance : « la lente

marche du peuple de Meroë vers le soleil couchant [4] la recherche de l'air, du bruit du vent dans les palmes, la recherche du corps étincelant du fleuve. »(*Onitsha*, p. 156)

Conclusion

Dans ce qui précède, nous avons montré que le texte de Le Clézio fait glisser la lecture vers un univers mythique dont les images possèdent une version structurelle, comme la perception de Bachelard lorsqu'il traite des rapports imaginaires et de la rêverie. Le récit d'*Onitsha* est l'histoire d'un exil personnel, et d'une fuite universelle. Le départ du peuple de Meroë, renvoyé de son pays, se rejoue dans le même départ de Fintan vers l'Afrique. Ce cheminement suit un parcours saccadé, lié au rêve de Geoffroy. À cet effet, la recherche de l'Afrique est une quête initiatique et spirituelle chez l'auteur. Celui-ci, même si il s'inspire d'événements biographiques, fait une large part dans ses écrits aux mythes afin d'accéder au bonheur du temps perdu. Le roman montre textuellement la vocation de cette expérience. Car l'aventure d'*Onitsha* ressemble à celle de l'auteur lui-même et fait un pont entre trois éléments pivots roman, biographie et mythe. Ainsi l'auteur tente d'entrer dans l'histoire des mythes. Comme nous avons vu, la mythocritique durandienne permet de se reporter à une structure profonde de l'imaginaire, à une psychologie d'*homo sapiens*. Elle s'applique à un contexte où se sont estompés les thèmes apparents pour laisser surgir des archétypes et des schémas collectifs de mythes de même que l'implication d'affects qui enrichissent la profondeur de la mise en scène et la profondeur de l'univers de Le Clézio, trop peu abordé dans une lecture mythocritique. Il nous reste à dire que cette brève étude souligne le lien important de la mémoire et du mythe dans l'œuvre de Le Clézio. Dans cet article, nous avons dépassé les cadres définis par Mauron et nous avons montré que l'étude du mythe chez Le Clézio trouve son parcours méthodologique à travers les méthodes durandiennes. La mythification leclézienne passe à travers les êtres, les cultures, les idéologies, et se relie à une perception universelle des humains. Ce récit dans le récit, reconnaissant les macro-mythes et traversant l'histoire des meroïtes, dépasse l'histoire des consciences pour représenter des identités et des utopies perdues. Geoffroy inverse par son rêve le cours du temps et du récit à la fois.

Donc, le temps s'arrête, le passé se trouve en liaison avec le « présent », et l'utopie leclézienne se prête à une vision idéale de la société dans un «rêve». Les termes géographiques et légendaires du récit contribuent à la prédominance de l'espace sur le temps. La méthode durandienne se définit enfin comme une recherche du contexte du texte lui-même ; Le Clézio, permet de le voir à la manière de Durand, et cherche une structure clé charriant des mythes dans son récit personnel. Le texte renouvelle les images « en famille », « en fuite » et « en guerre » pour les mener vers une renaissance, une métamorphose et une « fuite » impossible (hors de la société) qui composent les mythes majeurs de son texte. Les données biographiques de l'auteur cèdent le pas devant des figures mythiques d'une voilante conscience jusqu'à l'enfouie, par le biais des discours mythiques sous-jacents. Ainsi la vision du monde se renouvelle par cette renaissance et cette métamorphose du récit littéraire et nous amène à découvrir le fait que « le mythe est le fondement de la vie sociale et de la culture. » (Eliade, 1976, 11). En somme, il nous semble évident que le récit leclézien est partie liée avec le temps et l'espace dans le sens durandien. Alors que la forme des images du texte met l'accent sur le caractère fictif de la symbolisation des mythes. Et le retour du mythe est entendu comme un retour de la transcendance et de la volonté de l'homme.

Notes

¹ Un long voyage, Onitsha, Aro Chuku, Loin d'Onitsha

² le signe du soleil

³ Étaler dans le temps les images en un récit

⁴ Qui concerne l'objet observé et apparaît par rapport à notre regard et notre perception.

⁵ Qui se manifeste dans l'esprit humain, et son étendue, comme un moment du passé, mais ineffaçable

⁶ Ouh des pharaons originaires et s'appelle également la terre noire des pharaons. Les rois de Koush formaient la XXV^e dynastie d'Égypte.

⁷ Au IV^e siècle après J.-C.

⁸ Aksoum, située aujourd'hui en Éthiopie, la base de l'empire aksoumite entre le I^{er} et le VI^e siècle de notre ère.

⁹ Amanishakheto, le chef du royaume de Meroe, dans l'actuel Soudan appelle Nubie par les Égyptiens.

¹⁰ Un État prospère du nord-est de l'Afrique, qui a pris de l'extension dès IV^e siècle av. J.-C, et gagné son apogée au I^{er} siècle.

Bibliographie

LE CLEZIO Jean-Marie Gustave (1985), *Le chercheur d'or*, Paris, Gallimard.

LE CLEZIO Jean-Marie Gustave (1991), *Onitsha*, Paris, Gallimard.

LE CLEZIO Jean-Marie Gustave (1991), « Entretien avec Patrick Bollon », Paris-Match, avril.

BACHELARD Gaston (1961), *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF.

BARTHES Roland (1957), *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil.

BONCENNE Pierre (1985), « J. M. G. Le Clézio (interview) », dans *Écrire, lire et en parler*, Paris, Laffont.

BORGOMANO Madeleine (1993), *Onitsha*, Paris, Bertrand Lacoste.

BRUNEL Pierre (1992), *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, PUF.

CASSIRER Ernst (1923), *Philosophie des formes symboliques 1 ; le langage*, Paris, Minuit.

CASSIRER Ernst (1925), *Langage et mythe*, Paris, Minuit.

CAVALLER Claude (2009), « Les marges et l'origine. Entretien avec J.-M. G. Le Clézio » dans *Europe* n° 957-958, janvier-février.

CHEVALIER Jean & GHEERBRANT Alain (1982), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont.

DURAND Gilbert (1964), *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF.

DURAND Gilbert (1992a), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod.

DURAND Gilbert (1992b), *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod.

DURAND Gilbert (1996), *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel.

ELIADE Mircea (1979), *Images et symboles*, Paris, Gallimard.

ELIADE Mircea (1957), *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard.

ELIADE Mircea (1963), *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard.

ELIADE Mircea (1971), *La Nostalgie des origines*, Paris, Gallimard.

ELIADE Mircea (1976), *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard.

ELIADE Mircea (1996), *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, Réed.

FREUD Sigmund (1933), *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, NRF.

GERFAUD Jean-Pierre & Tourrel Jean-Paul (2004), *La littérature au pluriel, Enjeux et méthodes d'une lecture anthropologique*, Bruxelles, de boeck.

GUSDORF Georges (1953), *Mythe et métaphysique*. Paris, Flammarion.

LALANDE André (1972), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF.

SELLIER Philippe (1984), « Qu est-ce qu un mythe littéraire ? », en *Littérature* n°55, Larousse.

VAN ROSSUM-GUYON Françoise (1970), *Critique du Roman*, Paris, Gallimard.

YUNG Karl Gustav (1920), *Instinct and the unconscious*, Cambridge, University Press.

