



Centre universitaire Belhadj Bouchaib d'Aïn Témouchent
Institut des Lettres et des Langues
Département de lettres et langue françaises

Mémoire de mastère

Option : Littérature contemporaine

Intitulé :

Stratégies de l'illisible

dans *Le Procès-verbal* de Jean-Marie Gustave Le Clézio

Présenté par :

Ahmed Marwan BRAHIM

Sous la direction de :

Dr. Abdelkrim BENSELIM

Le jury:

Président : M. Chakib Khalil YOUSFI, MAA, C. U. Ain-Temouchent

Examineur : M. Sidi Mohamed TALEB, MAA, C. U. Ain-Temouchent

Rapporteur : Dr. Abdelkrim BENSELIM, MCA, C. U. Ain-Temouchent

Année universitaire : 2014-2015

Remerciements

**Tous mes remerciements et toute ma gratitude,
à
mon directeur de recherche Dr. BENSELIM Abdelkrim
ainsi qu'aux respectables membres du jury,
M. Yousfi Chakib Khalil et M. Taleb Sidi Mohamed.**

Dédicace

à **Boujjou** et à **Hadjeria**
qui frèrent encore et toujours.

« Le langage porte en soi la dialectique de l'ouvert et du fermé.
Par le sens, il enferme, par l'expression poétique, il s'ouvre »

Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*¹

¹BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, page 57

Table des matières

Introduction.....	05
Première partie : La littérature-monde	11
1-La littérature, un acte sociétal.....	12
2-Enjeux du roman.....	14
2-1 Enjeux historiques.....	16
2-2-Enjeux esthétiques.....	16
3-La littérature-monde.....	20
3-1- Naissance d'une littérature du refus.....	21
3-2 –Thématique et Poétique	23
4-Conclusion de la première partie.....	25
Deuxième partie : l'illisible.....	27
1-Jean Marie Gustave Le CLEZIO : un auteur du refus.....	30
1-1. La vie.....	33
1-2-L'œuvre.....	35
2- L'illisible : une stratégie d'écriture.....	38
2-1-Le Procès-verbal : un roman hybride.....	40
2-2- Le lecteur frustré.....	44
3-Supports formels de l'illisible	45
3-1-La phrase de l'incomplétude.....	47
3-2-La ponctuation.....	51
3-3-Le jeu du je.....	53
4-Conclusion de la deuxième partie.....	53
Conclusion.....	55
Bibliographie.....	58

Introduction

L'écriture, le sens, la signifiante, la signification, la lisibilité, parmi d'autres axes également importants ne cessent d'intéresser la recherche. Le sens des textes mobilise universitaires, chercheurs, écrivains. La quête du sens est la recherche constante d'un possible du sens.

Le sens échappe, fuit, ne se laisse pas prendre. Le concept est difficile à cerner. Il est sens mais aussi signification. En relation avec un dire, le sens devient ouvert à de nombreuses interprétations.

De quoi dépend le sens d'un texte ? De la lisibilité, de la lecture, d'une vision du monde ? Le sens est-il toujours en adéquation avec un vouloir dire ? Un roman se soucie-t-il d'une communication transparente d'où le sens émane ?

En fait, la complexité du sens se trouve accentuée quand le roman n'a pas pour unique fonction de le véhiculer. L'écriture-lecture, concept moderne d'une approche du sens, tension entre un dire et une réception, ne résout pas l'équation entre sens déjà là et sens produit. L'écriture, mise en place par l'écrivain, cache une stratégie de vouloir dire qui produit un sens. Mais un sens dispersé, un sens à reconstruire. La stratégie d'écriture de l'écrivain et sa relation au sens sont au cœur de multiples recherches en linguistique, en sémiologie, en sémantique, en pragmatique.

La difficulté d'appréhender le sens est accentuée par la perception. Elle-même est dépendante de nombreux critères. Ainsi, le sens est entre l'intention de signifier et l'aptitude à saisir.

A notre époque où la « fabrication » du sens dans l'espace public est orientée vers un but toujours manipulé, inavoué, nous avons choisi l'écrivain Jean Marie-Gustave Le Clézio (nom de plume J.M.G Le Clézio) dont l'œuvre plurielle véhicule une préoccupation permanente à communiquer avec l'autre : « je n'ai jamais cherché que cela en écrivant : communiquer avec les autres »².

Cette citation nous montre la véritable raison de l'activité romanesque de Le Clézio. Toute l'œuvre de l'écrivain, abondante et variée, sera tournée vers cet objectif :

² « Le CLEZIO J.M.G, N° 1 », propos recueillis par Catherine Argand et Carole Vantroys, *Lire*, 230, novembre 1994, pp.22-23

communiquer avec les autres. Mais comment communiquer quand le monde de cet écrivain est une vision apocalyptique, abandonnant l'homme à sa destinée.

Écrire, pour Le Clézio, est moyen d'atteindre l'Autre : tel est le but de la littérature d'après Le Clézio. C'est vers un monde, débarrassé de toutes ses frontières que Le Clézio voue son écriture. Une humanité nouvelle naîtra, s'exprimera dans un langage nouveau. L'identité n'appartiendra plus jamais aux nations réduites à leurs territoires. Dans cet esprit, il dira : « C'est d'une autre identité qu'il doit être question aujourd'hui, à la veille d'un nouveau millénaire. Une identité qui permettrait de conjuguer la spécificité culturelle et les grandes exigences de la fraternité humaine³ ».

Son œuvre est une entreprise de fournir un pont de passage entre ces diverses composantes de son identité. Ainsi, J.-M.G. Le Clézio consacre son écriture au service de l'interaction culturelle, de l'échange et de la communication. Il met en œuvre un objectif d'atteindre l'Autre, de le reconnaître et de reconnaître sa culture. Son écriture épouse le cosmopolitisme dans son sens le plus universel. C'est une écriture du double, inscrite entre le respect de « la spécificité culturelle » et des « grandes exigences de la fraternité humaine ». Une écriture-médiatrice, dynamique qui mène le lecteur sur le terrain du combat pour un Autre Monde, une Autre Littérature, qui fait du Texte l'enjeu de la production, de la création du sens.

Le Clézio s'oppose à l'écriture « conventionnelle » qui établit un lien de cause à effet entre le signe et le référent. Le lecteur est appelé à assumer ce travail de la production du sens qui, sans cesse, échappe aux règles de toutes les conventions. Le Clézio n'assure point le sens dans son discours. Le roman le clézien crée un espace où les mots ne reproduisent pas des situations en relation avec le réel vécu mais suggèrent un imaginaire. Pour Le Clézio : « Un livre, à quoi ça sert ? Ça sert à cacher les choses ; pour que les autres ne les trouvent pas⁴ ». De cette manière, le roman le clézien fait de la recherche du sens, une quête permanente. L'écriture devient une stratégie avec laquelle s'élabore le voilement continu du sens. Il est en perpétuelle restructuration par la pluralité des lectures qui se croisent.

³ Discours de J.-M. G. Le Clézio prononcé à l'occasion de la réception du Doctorat Honoris Causa à l'Université de Maurice en 1999.

⁴ Le CLEZIO J.M.G, *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1967, en exergue.

Dès la parution de son premier roman, *le Procès-verbal*, le Clézio fut qualifié d'écrivain de ruptures. Ce roman échappe aux critères de classification du genre, perturbe le lecteur à la recherche d'une linéarité conventionnelle.

Notre mémoire de master en littérature contemporaine porte un regard sur l'écriture le clézienne et, particulièrement, sur l'illisibilité que véhicule son texte et qui est en fait constitutive de la lisibilité de ses romans. Pourquoi ce choix ? Le Clézio est un écrivain prolifique. Il a à son actif une œuvre monumentale. Il est vivant et en pleine activité. Nous avons ce projet d'étudier son style, à travers l'écriture du *Procès-verbal*. La littérature-monde à laquelle appartient l'écrivain a été centre d'intérêt de notre cursus universitaire. Le Clézio est, aussi, un universitaire qui a soutenu une thèse d'histoire à l'université de Perpignan, en 1976. Il est intéressant de comprendre le mécanisme de la création romanesque de cet écrivain-universitaire. Le Clézio est aussi un enseignant universitaire qui a un rapport particulier à l'écriture, au sens et à l'objet de la littérature. Pour ce qui est de notre problématique, nous l'énoncerons ainsi :

L'acte d'écrire est-il un acte par lequel Le Clézio véhicule un message à déchiffrer ?

Le roman le clézien obéit-il aux règles du roman traditionnel ? Quelle place occupe alors le lecteur dans le roman le clézien ?

Quant aux hypothèses d'analyse, elles sont au nombre de trois :

Le Clézio manifeste un certain refus de l'écriture traditionnelle, il opte pour une écriture qui se démarque des règles conventionnelles.

Le Clézio inscrit l'écriture dans l'illisible par le style construit sur l'incomplétude.

Le Clézio interpelle le lecteur à la re-construction du roman-puzzle, les marques d'interpellation sont nombreuses et diverses, elles forment un jeu permanent qui balaie le texte.

En ce qui concerne notre travail, il se divise en deux parties :

Dans la première partie, nous dévoilons le processus par lequel est apparue la littérature-monde à laquelle a adhéré Le Clézio à travers le Manifeste des 44⁵. Le point de départ est la littérature et ses différentes acceptions pour aboutir à la relation littérature et société. Nous démontrerons que la littérature reste un acte social qui a prise dans la société pour l'expliquer. Le roman, quant à lui, n'est pas toujours dans cette perspective, mais seulement sur le plan de la forme. Ainsi, le roman peut se démarquer de certaines conventions sociales sans les ignorer.

Dans la seconde partie, nous aborderons l'illisible dans l'écriture le clézienne et la stratégie qui le véhicule par différents supports formels. Nous montrons que Le Clézio pratique une écriture de l'illisible par la technique du collage qu'il instrumentalise dans *Le Procès-verbal*. Cet illisible marque le roman pour dégager l'illisible. Le Clézio s'inscrit dans le refus d'un certain usage de la langue et d'une certaine littérature en adhérant au concept de littérature-monde.

Sur le plan de la méthodologie, nous mettons à profit les enseignements que nous avons reçus de nos professeurs du centre universitaire d'Ain-Temouchent. Nous avons jugé judicieux d'exploiter les cours, les exposés, les différents travaux exécutés sur cet objet qu'est la littérature, notamment ceux en relation avec les trois matières « Littérature-monde », « sémiotique de la culture » et « aires culturelles francophones ».

Cette source d'informations constitue un moyen scientifique indispensable pour mettre notre travail à l'épreuve des critères objectifs d'analyse tant théoriques que pratiques.

Pour la deuxième partie, nous nous référons à de nombreux théoriciens de la littérature et, en particulier, à Ricard Ripoll et à son ouvrage « Stratégies de l'illisible ».

Notre objectif est de montrer qu'il existe une évolution logique dans l'histoire de la littérature qui aboutit à la naissance d'une littérature telle que la littérature-monde et à l'apparition d'un roman tel que celui de Le Clézio, *Le Procès-verbal*. Notre plan

⁵ Le Manifeste « Pour une littérature-monde en français » in *Le Monde des livres*, jeudi 15 mars 2007

montre aussi que les différentes étapes entretiennent une relation de cause à effet. La naissance d'une écriture de l'illisible n'est pas le fruit du hasard mais qu'elle possède ses racines dans les conditions socio-historiques de la société.

Première partie :
La littérature-monde

Nous essayons de montrer que la littérature-monde est une conséquence historique du refus à un certain regard sur l'écriture, une volonté de remettre la littérature dans son véritable objectif : promouvoir l'homme et que, de ce fait, elle est un acte social.

1- La littérature, un acte sociétal

La littérature demeure un concept assez flou en dépit de son usage dans différents domaines. Qu'est-ce que la littérature ? Les réponses ne tardent pas à démontrer la polysémie du mot. Pour les besoins de notre travail, nous allons circonscrire son acception dans le champ de l'écriture romanesque.

Ricard Ripoll voit que « la littérature ne vise pas une communication transparente, une parole limpide et sans ambiguïté, un discours de neutre, superficiel et lisible⁶ » alors que Pour Jean-Paul Sartre : « Parler, c'est agir : toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence⁷ ».

Pour Henri-Frédéric Amiel : « La littérature n'est que l'élargissement de la vie individuelle, la communication avec plus d'esprits et d'âmes⁸ ». Tandis que Thomas De Quincey : « Il y a tout d'abord la littérature de la connaissance, et secondement, la littérature de la puissance. La fonction de la première est d'enseigner : la fonction de la seconde est d'émouvoir⁹ ».

Ces citations révèlent que la littérature est un concept de signification assez souple : de la littérature-action à la littérature -savoir et la littérature-catharsis, on passe par la littérature-histoire et la littérature-questionnement.

La littérature a évolué dans le temps et l'espace et la notion moderne de « littérature » provient d'une longue évolution, où ont joué de nombreux facteurs culturels, idéologiques, produits par les différentes situations historiques. Cette évolution se reflète, comme toujours, dans l'histoire des mots.

⁶ RIPOLL R., *stratégies de l'illisible*, Perpignan, Presses Universitaires , 2005, p.7.

⁷ SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p27-30

⁸ AMIEL H-F., *Journal intime*, le 23 septembre 1852.

⁹ QUINCEY T (De), *Essai sur les poètes* : Pope.

En fait, c'est au début du XVIII^e siècle que le champ d'application de la littérature se précise ; elle désigne alors la communauté des « littérateurs ». Vers le milieu de ce siècle, « la littérature » se met à désigner non plus un savoir, non plus des personnes, mais bien des textes et se précise en se limitant aux « ouvrages de l'esprit ».

La notion moderne de littérature est véritablement ambiguë.

La littérature, liée à des critères sociaux, devient un sous-ensemble des textes de la culture et de la langue, une activité à la fois esthétique, langagière et socio-économique. Elle s'applique aux créateurs (écrivains, critiques, prix, institution), aux œuvres. (sociales, naturelles, psychologique) et à la fonction (communicative, descriptive de la société, morale). La distinction est difficile à faire. Borges, quant à lui, parlera de « Bibliothèque de Babel » pour qualifier sa vision poétique d'un monde qui ne serait que livres. La littérature moderne pourrait se comprendre à travers les rapports qu'entretiennent les écrivains avec la société et la tradition, la popularisation de la culture par les médias (presse, radio, télévision) s'accomplit surtout sous le signe du divertissement. Mais dans cette multiplicité de fonctions, l'on ne peut pas oublier les virtualités du langage pour exprimer l'infinie variété de l'expérience humaine.

Cependant,

vers 1850, il commence à se poser à la Littérature un problème de justification : l'écriture va se chercher des alibis ; et précisément parce qu'une ombre de doute commence à se lever sur son usage, toute une classe d'écrivains soucieux d'assumer à fond la fonction la responsabilité de la tradition va se substituer à la valeur usage de l'écriture, une valeur-travail¹⁰.

Des romans naîtront de cette valeur-travail, le nouveau roman, le roman hybride, l'usage du collage dans *le roman*. L'écrivain n'utilisera plus un miroir pour rendre compte du réel, il ira au fond du mystère de la langue. Les mots seront un outil de remise en cause de l'usage même des mots. La critique va évoluer grâce à l'apparition de styles.

Les genres vont apparaître. Le texte littéraire se reformule, il est l'œuvre se distinguant par des éléments qui lui sont propres : c'est l'immanence. Le texte est aussi

¹⁰ BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 47.

le fruit d'autres textes : c'est l'intertextualité. Le texte est aussi celui qui imite d'autres textes : c'est le plagiat. Ainsi le texte est un genre.

La linguistique et les autres sciences du langage vont transformer le texte littéraire. La langue n'a plus l'exclusivité de révéler le sens. La mondialisation va atteindre la littérature et les écrivains qui vont se mettre à l'exploration d'une langue qui transcende la langue. C'est dans cette métamorphose que va naître un écrivain de ruptures : Jean Marie-Gustave Le Clézio. Il incarne un écrivain qui fera de langue un moyen de combat, de lutte, de remise en cause.

2- Enjeux du roman.

D'après Louis Aragon, « le roman est une machine inventée par l'homme pour l'appréhension du réel dans sa complexité¹¹ ». Être à proximité du réel, donc de la société, voici l'objectif majeur du roman. Le roman ne peut pas ignorer la société. La société ne peut pas ignorer le roman. En dépit de nombreuses acceptions qui essaient de circonscrire sa signification, le roman est une machine au service du réel. Certes, cette appréhension du réel prend des voies diverses et différentes.

Notre travail n'a pas le dessein de rendre compte de l'évolution historique de ce genre littéraire mais de tenter de démontrer que le roman comme la littérature est en prise avec le réel. De ce fait, le roman, malgré son éloignement (quelquefois), il reste toujours en interaction avec le réel. Quel que soit le qualificatif qu'on lui donne, le roman reste toujours un ressort fondamental de la curiosité du lecteur pour la simple raison que le roman, comme le film, s'inspire de faits réels même si la critique et les théories littéraires lui trouvent aisément une autre fonction.

La puissance du roman est de trouver un public. Le succès du roman reste le choix du public qui loue ou refuse parce que « Le roman est la seule forme d'art qui cherche à nous faire croire qu'elle donne un rapport complet et véridique de la vie d'une personne réelle¹² ». Dans cette citation R. Woolf montre la tension qu'entretiennent

¹¹ ARAGON Louis, *Les Cloches de Bale*, Paris , Denoël ,1934,préface.

¹² WOOLF Virginia, *L'art du roman*, Paris, Les éditions du Seuil, 1961, p91.

fiction et réalité dans le roman. D'abord caractérisé par une narration fictionnelle, le roman va englober divers genres (biographie, autobiographie, témoignage, conte, etc.).

C'est le XVIII^e siècle qui va voir la naissance du roman tel que nous le connaissons aujourd'hui. Ainsi, selon le goût du temps va naître le roman épistolaire, le roman-mémoire, le roman libertin et le roman utopique.

Nous avons porté un regard au roman qui nous intéresse : *Le Procès-verbal* de Le Clézio et nous avons posé les questions suivantes : quels sont les enjeux de ce roman ? Quels critères attestent que le roman appartient à tel ou tel genre ? Et, ces critères sont-ils objectifs ?

Parce qu'ils relèvent autant du style de l'écrivain (qui est un choix personnel et volontaire) que du public qui voit, dans le roman, ce qui lui semble être « une valeur littéraire » que de l'institution littéraire dont la tradition d'élire un roman chef-d'œuvre n'est pas toujours partagée par tous. *Le Procès-verbal*, premier roman d'un écrivain, arrive-t-il à réconcilier tous ces partenaires ?

La valeur moderne du roman est ambiguë. Le sens accordé à ce terme ne le couvre pas assez. Il s'agit d'un texte littéraire qui possède un pouvoir intense dans l'établissement de l'image du monde et dans la transmission de l'expérience humaine globale. En réalité, c'est l'un des enjeux du roman. D'autres enjeux inscrivent le roman dans l'Histoire de l'évolution des idées et de la transformation du monde.

Le roman suit le cours naturel que suit le monde des idées. Il ne reste pas à l'écart des préoccupations des moments. En guise de miroir, il nous renseigne, nous informe, nous décrit une tradition, des mœurs, des comportements sociaux ou individuels. Comme, il est aussi capable de faire croire, de nous faire l'illusion d'un meilleur. Il est capable de porter la réflexion au lecteur, de le transformer et de lui montrer la voie à suivre. Il est aussi le lieu du rêve, de l'accession à un idéal impossible dans la réalité.

Dès la prise du pouvoir, Hitler pratiqua l'autodafé. Pour lui, le livre est le pire ennemi. Et de ce fait, de nombreux écrivains fuirent l'Allemagne nazie. Ces créateurs ont vite compris le danger qu'ils représentent pour la dictature de la pensée unique. Le roman

signifie liberté, subversion, désir de transformation comme il signifie l'abolition du racisme, la destruction des préjugés, la fin des frontières et de l'ethnocentrisme. Le roman est la locomotive qui éclaire l'humanité. Car, « si le monde était clair, l'art ne serait pas¹³ ». Mais le roman n'a pas été toujours au service de cette liberté. Son évolution historique montre ses fonctions. Sa manipulation par les tenants du pouvoir politique ou religieux ont fait de lui un moyen efficace d'assujettissement des masses. L'exemple édifiant est *Dom Juan* de Molière dans lequel la morale se moque de la morale. C'est un jeu double, une compréhension ambiguë, un message clair à contrecarrer ceux qui s'écartent des règles de la société. Ce type de texte à dessein didactique et moral va servir à éduquer la population et à lui montrer le chemin à suivre.

2-1 Enjeux historiques :

Pour Roland Barthes, « c'est la société qui impose le Roman, c'est-à-dire un complexe de signes, comme transcendance et comme Histoire d'une durée¹⁴ ». L'histoire de la littérature, en se fondant sur la pérennité des œuvres écrites, recense les modèles de représentation, les sujets, les thèmes, les genres, l'imaginaire et le style qui sont à l'origine d'une civilisation.

Schématiquement, l'histoire du roman peut être décrite comme une transformation

- de l'oral à l'écrit
- du sacré au profane
- de la poésie à la prose

Le roman est le lent dégagement de l'art du haut Moyen Age à partir de la fin du X^e siècle. Il s'est épanoui à travers tous les pays chrétiens de l'Europe occidentale et centrale au cours du XI^e et d'une grande partie du XII^e siècle. Le genre romanesque devient l'espace privilégié de la description des mœurs d'une société. Il est l'égal d'un historien qui note les battements, les contradictions d'une société.

¹³ CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, P14.

¹⁴ BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, 1972, p. 32.

Selon Michel Foucault, le sens moderne du mot littérature n'est apparu qu'au XIX^e siècle¹⁵. Au début, il fut considéré sous un jour nouveau par Mme de Staël dans son ouvrage *De la littérature* considéré dans ses rapports avec les institutions sociales.

Pour mieux comprendre l'évolution des définitions de la littérature, il convient de se référer d'abord à sa genèse. Les premières civilisations avaient pallié l'absence d'écriture par une littérature orale dont les interprètes étaient les garants de la transmission des règles, tout à la fois professeurs et conservateurs de la mémoire collective. Véritables spécialistes du bien-dire, ils avaient à charge de perpétuer les traditions, celle du récit mythique unique et intemporel, qui rend compte de la création du monde, et celle de l'épopée, qui rapporte l'histoire des héros et des dieux, dont les faits et gestes servaient de modèles de conduite à la collectivité. Les plus anciennes langues écrites reprirent les thèmes fondateurs de la littérature orale.

Au XIX^e siècle, deux théories virent le jour. Des essais de littérature comparée permirent d'analyser les influences exercées par les littératures entre elles ; par opposition, le concept de littérature générale fit prévaloir l'idée d'une généralité littéraire, indépendante des contextes historiques, géographiques et culturels. Les recherches des formalistes contemporains s'appliquent, au-delà de simples constats d'identités culturelles, à étudier les conditions de développement des thèmes privilégiés et des genres spécifiques. Le roman n'est que le produit de l'histoire de la littérature. Il sera le centre de l'influence des querelles des concepts de cet objet. Qu'elle soit en prose ou en vers, la littérature devint alors une perpétuelle recherche sur les pouvoirs du langage. Dans ce contexte, le roman subira de multiples transformations conséquences des événements historiques. En effet,

avec (...) Cervantès, il se demande ce qu'est l'aventure ; avec Samuel Richardson, il commence à examiner « ce qui se passe à l'intérieur », à dévoiler la vie secrète des sentiments ; avec Balzac, il découvre l'enracinement de l'homme dans l'Histoire ; avec Flaubert , il explore la terra jusqu'alors incognita du quotidien ; avec Tolstoï, il se penche sur l'intervention de l'irrationnel dans les décisions et le comportement humain. Il sonde le temps : l'insaisissable moment passé avec Marcel Proust ; l'insaisissable moment présent avec James Joyce ¹⁶.

¹⁵ FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p124.

¹⁶ KUNDERA Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1966, p. 19.

Le roman évoluera vers d'autres fonctions.

Pour Le Clézio, l'écriture sert à créer un monde qui compense un vide existentiel : « je souffre d'un manque d'appartenance [...]. Ma seule solution est d'écrire des livres, qui sont ma seule patrie¹⁷. Quant au romancier Alain Robbe-Grillet, le roman pose une réflexion continue, il nomme cette forme de roman, le nouveau roman qu'il définit ainsi :

Chaque romancier, chaque roman doit inventer sa propre forme. Aucune recette ne peut remplacer cette réflexion continue. Le livre crée pour lui ses propres règles. Encore le mouvement de l'écriture doit-il souvent conduire à les mettre en péril, en échec peut-être, et à les faire éclater¹⁸.

Pour conclure, nous rappelons, ce que dit Marthe Robert sur le roman :

Le roman se distingue de tous les autres genres littéraires, et peut-être de tous les autres arts, par son aptitude non pas à reproduire la réalité, comme il est reçu de le penser, mais à remuer la vie pour lui créer sans cesse de nouvelles conditions et en redistribuer les éléments¹⁹.

2-2 Enjeux esthétiques :

Pour Roland Barthes, « le Roman est une Mort ; il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif. Mais cette transformation ne peut s'accomplir qu'aux yeux de la société²⁰ ». Il résume, ainsi, l'esthétique du Roman qui ne s'effectue qu'à travers la société.

Ainsi, nous n'avons pas porté un regard sur l'évolution esthétique depuis l'apparition de la littérature mais un regard particulier sur la transformation qui s'est opérée sur l'esthétique du XVIII^e siècle à ce jour. C'est une transformation significative qui a permis au roman de passer de l'état de miroir à celui de l'interrogation. La production romanesque du XVIII^e et XIX^e siècle est parsemée de chefs-d'œuvre qui furent publiés d'Austen à Proust et à Mann. Elle a constitué la base à l'édification de l'histoire littéraire.

¹⁷ « Les révolutions de Le Clézio », propos recueillis par Jérôme Garcin, *Le Nouvel Observateur*, 30 janvier 2000.

¹⁸ ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, les éditions de Minuit, 1963, p67.

¹⁹ MARTHE Robert, *Roman des origines et origine du roman*, Paris, Grasset, 1972, p 65.

²⁰ BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Édition du Seuil, 1972, p. 32.

Quelques thèmes centraux ont inspiré cette période. L'imagination réaliste ouvre la voie à une infinité de possibilités humaines. Le mariage, comme promotion sociale, est le thème-moteur de cette littérature. Des héros vont apparaître Julien Sorel- Mme Bovary- Nana.... Ils vont constituer le centre d'où se déclenche la technique du roman. La personnalité du héros va devenir une structure cohérente et lisible. C'est la naissance de la forme signifiante. Le texte littéraire épouse la forme signifiante : cohérent et lisible. Le personnage du roman n'est, dans une large mesure, qu'un pré-texte à la variété des épisodes et à des changements de décors. Il est le fil conducteur qui relie entre elles les différentes intrigues. Le romancier aura conscience d'assumer pleinement sa complicité avec les forces de son temps.

Ainsi, la littérature réaliste offre à la société le confort d'une vision systématique d'elle-même et la sécurité d'un sens structuré. Ainsi, le roman libertin, le roman philosophique, le roman sentimental, le roman réaliste vont incarner les visages du réalisme. Dans cette optique, Stendal, Zola, Flaubert et Balzac vont faire du réalisme le souci majeur de leur préoccupation romanesque et vont faire avancer les sciences naturelles et sociales.

La langue d'usage n'échappe à ce rapport au réalisme, car :

On sait que la langue est un corps de prescriptions et d'habitudes, communs à tous les écrivains d'une époque. Cela veut dire que la langue est comme une Nature qui passe entièrement à travers la parole de l'écrivain, sans pourtant lui donner aucune forme, sans même la nourrir : elle est comme un cercle abstrait de vérités, hors duquel seulement commence à se déposer la densité d'un verbe solitaire²¹.

C'est justement la langue qui devient le centre de la mutation esthétique du roman. De langue, une Nature, comme le suggère Barthes, la langue va être le centre d'intérêt des écrivains qui font d'elle le sujet et l'objet de leurs stratégies scripturales. Ricardou souligne bien cette métamorphose : « Le nouveau roman n'est plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture ²² ». Ricardou pose les jalons d'une écriture qui part à l'aventure, qui explore l'inconnu. Cette écriture se démarque de l'écriture balzacienne qui ne dérange pas le lecteur et lui offre tous les ingrédients de la satisfaction de son attente : intrigue-personnage-linéarité de la narration.

²¹ BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, coll. : Le Point, 1972, p. 11.

²² RICARDOU Jean., *Pour une théorie du Nouveau roman*, essais, Seuil, Coll. »Tel quel«, Paris 1971, p. 15.

C'est la naissance d'un genre nouveau, l'aboutissement d'une longue maturité du roman mais aussi, l'ère de nouvelles préoccupations dues aux circonstances dans lesquelles vit l'homme. Désormais, la langue est l'espace des enjeux de la littérature. La structure traditionnelle autour d'un personnage-héros va connaître des bouleversements significatifs. Les écrivains vont se libérer de la dictature de la critique littéraire, à l'image d'un Sainte-Beuve, qui incarnait le pouvoir de poser les critères d'appréciation. Il faut reconnaître que l'avancée de la linguistique et de ses différentes branches a permis l'accès à d'autres préoccupations esthétiques que celles traditionnelles de la biographie.

D'autre part, la notion de lecteur intervient dans ce bouleversement du roman. Le lecteur sera un élément-clé de la recherche du sens et participera à la construction du roman. L'appel au lecteur, à sa construction du sens du texte littéraire marque la poétique de nombreux romanciers modernes. L'écrivain produit un texte littéraire inachevé. Et, c'est la fonction du lecteur de l'achever. Mikhaïl Bakhtine, dans son ouvrage *Esthétique et théorie du roman*, définit le roman comme un produit inachevé. L'écrivain Le Clézio qualifie son premier roman, *Le Procès-verbal*, de roman puzzle, cette qualification cache la présence d'un lecteur en charge de reconstituer le roman dans sa globalité. En effet, « Le roman est le seul genre en devenir, et encore inachevé. Il se constitue sous nos yeux²³ ».

3- La littérature-monde

Les circonstances historiques de l'évolution des idées ont donné naissance à cette nouvelle vision de la littérature. Le combat contre l'oppression et l'injustice, la multiplication des moyens d'information, ont transcendé les préjugés nationaux et transformé le monde en « un village planétaire ». La littérature ne peut ignorer cet état de fait. Elle va se mettre à exprimer l'homme dans sa dimension humaine et non plus dans sa dimension nationale, religieuse, idéologique.

Alain Mabanckou, l'un des signataires du Manifeste des 44, définit cette nécessité de la littérature- monde à ne plus s'enfermer dans les frontières, ainsi :

²³ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1975, p136.

Pendant longtemps, ingénu, j'ai rêvé de l'intégration de la littérature francophone dans la littérature française. Avec le temps, je me suis aperçu que je me trompais d'analyse. La littérature francophone est un grand ensemble dont les tentacules enlacent plusieurs continents. La littérature française est une littérature nationale. C'est à elle d'entrer dans ce grand ensemble francophone²⁴.

La littérature française n'est pas la littérature du monde francophone, ni des lecteurs qui s'expriment en langue française ; elle est la littérature du monde français. La littérature-monde dépasse ce cadre.

3-1 Naissance d'une littérature du refus :

Pour l'écrivain Amine Maalouf, le monde doit être réinventé. L'actuel ainsi que sa gestion ne répondent plus à la demande de l'homme : « Nous avons besoin de gérer le monde comme si c'était une vaste nation plurielle qui respecte évidemment les différences, mais qui est aussi une sorte de solidarité planétaire²⁵ ». Ainsi, l'écrivain libanais pose le refus du monde actuel. L'écrivain Le Clézio, quant à lui, veut changer l'identité : « C'est d'une autre identité qu'il doit être question aujourd'hui, à la veille d'un nouveau millénaire. Une identité qui permettrait de conjuguer la spécificité culturelle de chacun et les grandes exigences de la fraternité humaine²⁶ ». L'écrivain pose le refus de l'acception actuelle du terme identité.

La littérature-monde est l'aboutissement d'une longue maturité du rôle social de la littérature qui n'a pas besoin d'une nation à laquelle elle se réfère. La France ne domine plus la littérature-monde. Cette naissance met fin à l'ethnocentrisme de la France par rapport à la littérature s'exprimant dans la langue française. Désormais, le monde de la littérature-monde ouvre les portes à la littérature française d'intégrer cet espace. C'est l'émergence d'une littérature française qui dépasse les frontières de la nation française pour occuper un monde aux sonorités diverses et différentes.

C'est le refus d'appartenir à une langue-nation. C'est le refus d'appartenir à un territoire réduit géographiquement. C'est surtout le refus d'appartenir à

²⁴ MABANCKOU Alain, *Pour une littérature-monde*, Paris ,Gallimard,2007, p.68

²⁵ « Amin Maalouf », propos recueillis par Stéphan Bureau, in *Contact. L'Encyclopédie de la création*, juin 2007, p. 7.

²⁶ Discours de J.-M. G. Le Clézio prononcé à l'occasion de la réception du Doctorat *Honoris Causa* à l'Université de Maurice en 1999.

l'adjectif « francophone ». Le refus de toute colonisation d'appartenance sera le label de la littérature-monde qui s'ouvre à toute œuvre écrite en langue française. Le confinement à un pays est, désormais, détruit.

En fait, la littérature-monde est

le concert de la multiplicité d'expériences, la reconnaissance de la force de l'art dans ce qui apparaît comme le « désordre de la vie ». Elle part du constat qu'il nous faut désormais imaginer l'écrivain dans sa mobilité et dans l'influence que suscite en lui l'émerveillement de ce qui ne vient pas nécessairement de son univers²⁷.

Pour Mabanchou, l'écrivain doit désormais transgresser les frontières. Il appartiendra au monde, ne sera plus enfermé dans un espace réduit. Cette appartenance à un monde libéré des frontières fera de l'écrivain un nomade. Il est constamment, en mobilité, dans « l'influence » qui lui vient d'un Ailleurs. Et de là, la notion de nation prend une acception libérée de son ethnocentrisme. L'écrivain est alors appelé à multiplier les expériences, à faire du « désordre de la vie », la force de l'art. La littérature-monde fait du monde l'espace privilégié de l'écrivain –citoyen tirant sa force de la multiplicité, faisant du monde et de ses préoccupations, sa muse. La nation plurielle refusera la nation au sens politique, géographique, ethnique.

Le manifeste de la naissance de cette littérature est signé par des écrivains venus d'horizons différents. Ils ont voulu marquer leur refus du label « francophones » qui les désignait pour s'inscrire dans la littérature-monde en langue française. Ces écrivains ont revendiqué l'appartenance à un espace linguistique : la langue française. Ils ont ainsi marqué la fin des idéologies, la remise en cause du sens émanant d'une vision étriquée. La littérature-monde ouvre la voie à d'autres voix provenant d'autres espaces que ceux de la langue mère.

Littérature-monde, très simplement pour revenir à une idée plus large, plus forte de la littérature, retrouvant son ambition de dire le monde, de donner un sens à l'existence, d'interroger l'humaine condition, de reconduire chacun au plus secret de lui-même. Littérature-monde pour dire le télescope, dans le creuset des mégapoles modernes, de cultures multiples, et l'enfantement d'un monde nouveau. Littérature-monde, enfin,

²⁷ MABANCKOU Alain, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p.65.

à l'heure où sur un tronc désormais commun se multiplient les hybridations, dessinant la carte d'un monde polyphonique, sans plus de centre, devenu rond²⁸.

L'écrivain français Le Bris pose l'objectif que se dessine la littérature-monde, sa poétique et son mode opératoire pour la naissance d'un nouveau monde par un nouveau roman. Un monde nouveau où la langue polyphonique remplacera les langues, où le roman hybride remplacera le roman pur. La littérature –monde ne négligera pas l'enfantement d'un Homme nouveau qui se fera par le refus de toutes les règles qui tracent les frontières, par la dénonciation de toutes les pesanteurs qui étouffent l'homme, par la remise en cause des notions de liberté, de création et d'esthétique.

L'écrivain Le Clézio qui nous concerne, dans ce travail, s'inscrit justement dans cette démarche, dans cette vision des choses. Son premier roman *Le Procès-verbal* porte toutes les traces de cette démarche préconisée par Le Bris. Nous démontrerons que ce roman est hybride, polyphone et réinventant l'homme par le refus d'une société en décalage par rapport aux aspirations de l'homme. Le premier refus portera sur la ville, une démultiplication stérile de l'espace. Elle représente le lieu privilégié du combat pour la fin d'une civilisation urbaine déshumanisante.

3-2 Thématique et poétique

La littérature –monde met les problèmes actuels de la tolérance, de l'acceptation de l'Aure, de l'identité au centre de ses préoccupations. Ce qui se passe dans le monde sera « ce qui se passe dans la littérature ». L'écrivain se met au service d'une mission, être un passeur entre les cultures, entre les divergences de toutes natures. Il est proche du réel. Le Clézio résume ainsi son inscription dans l'universalité :

Depuis des générations, nous sommes nourris au folklore, à la cuisine, aux légendes et à la culture mauricienne. C'est une culture très mélangée où se mêlent l'Inde, l'Afrique et l'Europe. Je suis né en France mais j'ai été élevé en France avec cette culture-là²⁹.

²⁸ Le BRIS Michel, , *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard,2007 p. 41-42.

²⁹ CHANDA Tirthankara, J.M.G Le CLEZIO, « la langue française est mon seul véritable pays » in *Écriture(s)*,n°45,12/2001

Cette déclaration met l'accent sur la volonté d'ouverture sur le monde qu'assigne l'écrivain à son écriture. Ce dernier combat l'enfermement. Il se met au pluriel. Sa poétique traduit cette pluralité, ce combat. La littérature-monde donne vie à des mots nouveaux, à des « romans pluriels » qui mettent en scène un monde bouleversé par les guerres, par le désir de domination, par l'exclusion de l'Autre, par une civilisation barbare symbolisée par des villes monumentales qui étouffent l'homme.

La littérature-monde replace alors l'écrivain dans son véritable espace, l'écriture : « Je souffre d'un manque d'appartenance [...]. Ma seule solution est d'écrire des livres, qui sont ma seule patrie³⁰ » par ce que « La poéticité du texte est l'aptitude à engendrer par le langage, une réalité nouvelle³¹ ». La réalité nouvelle portera le nom de l'interculturalisme. L'exil, produit du refus de l'Autre, de la tentative de l'éliminer est transcendé vers et par le mariage des cultures. Il est utile de rappeler à ce propos que l'écrivain Amine Maalouf a connu l'exil et qu'il en a fait un moyen de se rapprocher plus de l'Autre : « J'ai dû quitter une maison, un pays, et plutôt que de me lamenter, je préfère cultiver un air de détachement nomade, que je m'efforce de sublimer en rêve d'universalité³² ».

Les écrivains qui s'affirment de la littérature-monde ont ce souci de transformer en technique d'écriture cette ségrégation qui les classe comme minorats de la littérature. Venus des cinq continents, des écrivains ont signé le manifeste de la littérature-monde, en comparaison au manifeste du surréalisme qui a engendré une écriture libérée de toute contrainte et qui laisse la voie libre à la créativité de l'écrivain qui n'est plus dans l'obligation d'imiter des maîtres. Cette diversité d'origine des écrivains va donner naissance à l'hybridité et à la polyphonie des romans. Ces écrivains, libérés de tout lien avec un quelconque espace, vont faire du monde, l'espace de leur exploration. Le texte littéraire cesse d'être l'expression d'une nationalité. Il devient le lieu de l'hybridation des nationalités. Plus de nationalité politique, plus de sentiment

³⁰ « Les révolutions de Le Clézio », propos recueillis par Jérôme Garcin, *Le Nouvel Observateur*, 30 janvier 2003.

³¹ CHERBOURG Christian, *L'imaginaire littéraire : Des archétypes à la poétique du Sujet*, Paris, Nathan, 2000, Armand Colin, 2005, p. 7

³² VOLTERRANI Egi, *Autobiographie à deux voix*, entretien d'Amine Maalouf, décembre 2001.

identitaire dans le texte. Le texte littéraire exprime le monde et les préoccupations du monde dans une stratégie qui transcende les frontières politiques , géographiques. L'inculturalisme portera sur l'interrogation de la condition humaine, sur la nécessité de refaire le monde , de refaire l'homme. La marginalité est combattue par sa transformation en technique d'écriture. L'altérité est l'objectif ultime de cette littérature. L'écrivain ne sera pas en marge de cette interrogation parce que justement

L'inévitable interrogation qui ne cessera de nous hanter, de nous obnubiler tant que nous ne nous serons pas prononcés : qu'apportons-nous au monde, ou que devrions-nous apporter au monde, nous autres écrivains qui avons en partage la langue française ? La réponse à cette question traduira notre posture à venir. Y répondre, c'est entamer l'édification d'une forteresse³³.

4-Conclusion de la première partie

La littérature résiste à l'usure du temps et traverse les siècles parce qu'elle exprime l'homme. Il est vrai que son acception n'est pas toujours partagée par tous. Sa relation avec le réel est telle que des écrivains ont été tués pour leurs écrits, d'autres ont connu le goulag, d'autres ont connu la célébrité. Tel un fleuve, la littérature charrie les soubresauts de la société. Les genres qui divisent les romans n'empêchent pas l'émergence des constantes : la quête du bonheur, de la solidarité et de l'amour. La littérature montre combien l'homme est condamné à vivre avec son prochain. Si les sciences ont fait évoluer tout ce qui est matérialité, la littérature a révélé à l'homme ce qu'il y a de plus beau en plus et dans la vie.

Dans cette partie, nous avons retracé l'itinéraire de la littérature qui a mené à la naissance de la littérature-monde. L'adhésion d'écrivain français, comme Le Clézio, confirme que le premier objet de la littérature est la destruction des frontières géographiques, politiques, religieuses et de toute autre nature. Certes la critique et l'évolution des sciences ont permis à la littérature de se hisser à la hauteur des préoccupations de l'homme dans sa plénitude. La linguistique lui a permis de comprendre son langage et de mieux l'utiliser dans sa littérature, la sémiologie lui a

³³ MABANCKOU Alain, Pour une littérature-monde, Paris, Gallimard,2007, p. 62.

permis de comprendre le monde qui l'entoure et de mieux l'exprimer dans sa littérature, l'anthropologie lui a permis de mieux se connaître et de mieux connaître l'homme et de mieux le comprendre pour bien exprimer ce qui gêne son bonheur.

Notre siècle, celui de la communication, fait de la littérature le centre des préoccupations de nombreuses sciences. Il est légitime de s'interroger sur le pourquoi de cette focalisation sur quelque chose qui, pour certains, est voué à rien. Il faut s'interroger sur les raisons de l'autodafé, sur les raisons qui ont poussé des écrivains à fuir les dictatures de leur pays.

Si la littérature est un discours utilitaire, elle ne sera plus là. Une fois achevée la fonction de son discours, elle aura disparu. Ce n'est pas le cas. La littérature demeure. Plus encore, son champ s'élargit : après avoir été englobé dans un discours elle devient englobant de plusieurs domaines : le cinéma, le dessin etc.... Elle devient de plus en plus un acte citoyen qui participe à la démocratie, aux droits, à la justice et à la solidarité humaine. Les pétitions des écrivains, leur appel, leur interpellation protègent les sociétés contre les dérives des pouvoirs politiques. Comment pourrait-on dire que la littérature n'est pas un acte sociétal ? La littérature-monde exprime le combat de l'écrivain contre ces dérives. En y adhérant, Le Clézio inscrit son écriture dans ce combat et fait du roman un moyen efficace de solidarité universelle.

Nous avons essayé de montrer que le monde d'après-guerre, ce monde fait de génocide, d'affrontements religieux, de choc des civilisations, de problèmes identitaires, ne peut être qu'illisible et la littérature qui l'exprime n'échappe pas à cet illisible.

Deuxième partie : L'illisible

Nous avons exploité les enseignements dispensés par nos professeurs notamment sur la relation écriture-sens. L'écrivain édifie une stratégie d'écriture dans l'objectif de rendre le sens inaccessible à la lecture superficielle. Le texte, produit fini d'un exercice de style, ne se laisse pas prendre facilement surtout si l'écrivain porte à son écriture un souci à l'éloigner des sentiers battus, de l'accessibilité immédiate du sens, de la linéarité grammaticale qui engendre une linéarité sémantique. Les œuvres de grands écrivains ne s'épuisent jamais. Les lectures successives dans le temps les renouvèlent, leur redonnent vie éternelle. Ces œuvres ne sont pas soumises à l'usure de la lecture-immédiate. Quelle place occupe en fait le roman *Le Procès-verbal* de l'écrivain Jean-Marie Gustave Le Clézio dans cette définition de l'écriture ?

Le Clézio répond à cette question, dans un entretien accordé au magazine Paris Match : « Un roman n'est intéressant que si son auteur se remet en question et s'expose à ce qu'on lui dise : C'est illisible³⁴ ».

C'est justement cet « illisible » que nous interrogeons dans cette seconde partie. De quelle acception se couvre cette notion et quelle est sa portée dans l'écriture de Le Clézio ? Pourquoi un écrivain s'expose-t-il à l'illisible ? L'illisible constitue-t-il un critère objectif de classer un roman dans un genre ? Le lecteur qui subit l'illisible est-il en mesure d'appréhender le sens du roman marqué par ce style ?

Dans la vision de Le Clézio, un écrivain arrive à maturité quand il « se remet en question », c'est-à-dire quand il constate que la fonction de l'écrivain fait défaut, qu'il explique la cause et apporte des solutions en se démarquant de l'attitude commune, des règles établies, de la convention et de l'attente d'un lecteur, préparé par des acquis antécédents, à une lecture répondant à des normes déjà connues. Pour lui, un écrivain s'expose, prend le risque à perturber, à frustrer l'attente de ce lecteur.

Mais qu'est-ce l'illisible chez Le Clézio ?

- Une résistance au sens ?
- Une difficulté à la lecture ?
- Une impossibilité à lire ?
- Une absence de sens ?

En fait, l'illisible couvre de nombreuses acceptions ; nous en reproduisons quatre parmi les plus célèbres :

³⁴ Le CLEZIO J.M.G. , Extrait d'un article paru dans Paris-Match, Novembre 2000.

- a) Pour Philippe Sollers, « rien n'est jamais illisible, rien n'est jamais complètement lisible³⁵ ».
- b) Pour Antonin Artaud, « tout vrai langage est incompréhensible³⁶ ».
- c) Pour Ricard Ripoll : « L'illisible est constitutif de toute écriture voulant déjouer le pouvoir du commercial et celui des modes, toute littérature qui se pense comme geste authentique contre la *doxa* et toutes les idéologies de l'Unique³⁷ ».
- d) Pour Roland Barthes : « L'illisible, c'est une sorte de cheval de Troie dans la forteresse des sciences humaines³⁸ ».

Chez Le Clézio, l'écrivain est illisible par rapport à un « on » qui détient les critères du lisible, opposition à tout autre attitude.

Qui est cet « on » ?

« On » désigne l'impersonnel qui représente l'Autre discours, celui du lisible.

L'écriture le clézienne prend le sens d'une écriture contre une autre écriture. Une écriture, par ou à travers laquelle l'écrivain s'expose au risque de renoncer à la normalité qui détermine le lisible par rapport à l'illisible.

Le « on » est chargé de la dimension doxologique de l'écriture à laquelle s'oppose l'écrivain. Le Clézio transgresse l'espace habituel de l'écriture. Il prône une écriture du risque, de l'illisible évoluant en marge de ce qui devrait être, à contre-courant de la *doxa*.

R. Barthes définit la *doxa* comme « [L']Opinion publique, [l']Esprit majoritaire, [le] Consensus petit-bourgeois, [la] Voix du Naturel, [la] Violence du Préjugé³⁹ ». Le Clézio perturbe cette écriture, met en place une autre écriture, une stratégie scripturale qui prend en charge « cette remise en question » de l'écrivain sur le roman mais aussi le risque qu'il doit prendre.

³⁵ SOLLERS Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p17-18

³⁶ ARTAUD Antonin, lettre à Jean Paulhan, le14/11/1932

³⁷ RIPOLL Ricard., *stratégies de l'illisible*, Perpignan, Presses Universitaires, 2005, postface.

³⁸ BARTHES Roland, « L'image », in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, éditions du Seuil, 1984, p7.

³⁹ BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 51.

Mais le « on » peut, aussi, désigner ce lecteur que l'écrivain interpelle en détruisant les prismes à travers lesquels il interprétait le monde et appréhendait le sens. C'est donc une vision nouvelle sur l'écriture mais aussi sur le roman. Une vision bâtie sur les débris du passé. En effet, la littérature, d'après Le Clézio, doit prendre en charge les problèmes qui se posent à l'homme, à son devenir, à l'environnement dans lequel il évolue, à la possible rencontre de tous les hommes dans un même combat : celui de survie face à l'incompréhension, à l'oppression, à la ségrégation.

1-Jean-Marie Gustave Le Clézio : un auteur du refus.

Qui est l'écrivain Jean Marie-Gustave Le Clézio ?

Le Clézio est un écrivain en pleine activité. A l'âge de 23 ans, il publie le 23 septembre 1963 aux éditions Gallimard, dans la collection Le chemin, son premier roman *Le Procès-verbal* pour lequel il reçoit le prix Renaudot. Depuis, l'écrivain mauricien a édifié une production monumentale couronnée en 2008 par le prix Nobel de littérature. En 1980, le prix Paul Morand est décerné à l'écrivain pour la totalité de son œuvre.

Cet écrivain est né avec son premier roman *Le Procès-verbal*.

Ce roman porte les marques de la remise en cause des règles du roman traditionnel. L'écrivain refuse ces règles, refuse la linéarité du sens, refuse l'usage commun de la langue. Et depuis, cet écrivain ne cesse de produire une œuvre marquée du sceau du refus :

- a) Refus de la guerre.
- b) Refus des frontières politiques et géographiques.
- c) Refus de la destruction de la planète (un écrivain écologique).
- d) Refus d'une littérature d'exclusivité (d'où son adhésion à la littérature-monde).
- e) Refus de l'urbanisation à outrance.
- f) Refus de la mort des minorités.

g) Refus de la civilisation citadine.

Ce refus va toucher la fonction de l'écrivain et de l'écriture. C'est ce refus qui motive l'adhésion de l'écrivain à la littérature-monde, à son combat, à sa poétique. Dans cet esprit, Le roman *Le Procès-verbal* va porter tous ces refus par le thème de la marginalité de son personnage principal Adam Pollo qui incarne l'homme refusant l'environnement agressif qui limite sa liberté. Le Clézio ne reste pas à l'état d'un refus inerte, il entreprend la gigantesque création d'une production romanesque qui prend l'Homme et le met au centre des préoccupations.

Le Clézio se met à la tête de tous les combats pour cette idée-thème qui représente un invariant de sa poétique qui traduit le désarroi de l'homme. Le processus de la création va naître de ce refus. Le *Procès-verbal* met en place l'idée de l'enquête que préconisait Émile Zola dans sa vision du roman : « Le roman est devenu une enquête générale sur l'homme et sur le monde⁴⁰ ». *Le Procès-verbal* installe cette enquête par une écriture subversive qui porte les couleurs de nombreux emprunts, et de diverses techniques d'écriture.

Le célèbre journaliste et intellectuel Bernard Pivot, de l'Académie Goncourt, témoigne sur Le Clézio :

Le prix Nobel de littérature n'a pas changé J.M.G. Le Clézio. Le sacre de Stockholm n'a pas eu de répercussions sur la tonalité de son œuvre. Ses thèmes sont toujours les mêmes : l'oppression, la violence, la mer, l'exil, les frontières, la ville, la solitude, etc. Il est resté fidèle à lui-même et à sa vision à charge du monde dans lequel vivent ou survivent des personnages accablés et courageux⁴¹.

La voie thématique de son œuvre ressemble à un combat contre tout ce qui perturbe le bonheur de l'homme. Son attachement à une certaine idée du monde est porté par sa défense des droits de minorités, de l'environnement, par le possible dialogue entre les peuples. C'est un écrivain engagé sur le plan politique qui n'hésite pas à prendre position publiquement sur les causes qui interpellent son combat. Deux exemples illustrent cet engagement :

⁴⁰ ZOLA Émile, *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880, p96.

⁴¹ PIVOT Bernard, *Le Journal du Dimanche*, 28/03/2014

a) Le Clézio prend position contre l'avancée de la droite en France, cet engagement est suivi d'un engagement symbolique, celui de rendre son passeport en cas de victoire de cette droite aux élections : « Si Le Pen gagne, je rendrai mon passeport français⁴² ». Pour un écrivain de la renommée de Le Clézio, cette déclaration a l'effet d'un séisme en France et dans le monde entier. IL s'inscrit dans la politique dans son pays par de nombreux refus, celui, par exemple, de la fermeture des frontières : « Les restrictions de l'espace Schengen sont une honte. On ferme l'Europe à l'Afrique, l'Orient, l'Amérique Latine, et on se referme sur nous. Nous devrions éliminer les frontières pour laisser les gens circuler⁴³ ». Cette prise de position montre bien que Le Clézio reste fidèle à une certaine ligne de conduite : le combat contre les frontières.

b) Le Clézio clarifie sa position vis-à-vis des événements sanglants des attentats. Sa position reste celle d'un écrivain engagé mais tolérant, cherchant des explications aux événements et ne condamnant rien. A sa fille qui a participé à la marche du 11/01/2015, il déclare : « Tu as choisi de participer à la grande manifestation contre les attentats terroristes. Je suis heureux pour toi que tu aies pu être présente dans les rangs de tous ceux qui marchaient contre le crime et contre la violence aveugle des fanatiques⁴⁴ ».

Ces deux exemples illustrent bien le qualificatif que nous donnons à l'écrivain, celui d'écrivain du refus. Le Clézio est en équilibre entre la fiction qu'il veut établir dans ses romans et la réalité dans laquelle il évolue. Une fiction qui n'évacue pas la question du réel et de la réalité. L'œuvre de Le Clézio tend à faire prendre conscience au lecteur l'urgence de la prise en charge des problèmes auxquels se heurte l'homme moderne. Mais là, une question s'impose : l'écrivain essaie-t-il de réduire la distance qui sépare la fiction du réel ?

Le Clézio est un écrivain reconnu, traduit ; son œuvre est étudiée dans de nombreuses universités parce qu'il explore les dessous d'une civilisation urbaine qui se développe au détriment du bonheur de l'homme. Avec cet écrivain, la création de

⁴² Le CLEZIO J M G, Magazine culturel argentin du 07/03/2015

⁴³ Le CLEZIO J.M.G, Interview, *BFTM*, TV, Mi-février 2015

⁴⁴ Le CLEZIO J.M.G, *Le monde des livres*, 14/01/215

l'œuvre fonctionne sur un support qui prend en charge le réel parce que le réel et la fiction, en dépit de leurs différences, se rencontrent.

Le professeur Mohamed Lakhdar Maougal s'interroge ce sujet : « La fiction est-elle devenue un refuge contre le réel ou un refuge du réel ?⁴⁵ ».

Nous nous heurtons justement, chez Le Clézio, à ce dilemme :

-La fiction de Le Clézio peut-elle être envisagée en dehors de tout référent réel ?

- Est-elle une transformation subjective du réel ?

Nous ne pouvons répondre à ces questions mais elles nous sont nécessaires pour montrer que Le Clézio est un écrivain de ruptures, qui échappe à toute classification qui fait de lui un écrivain reproduisant un genre.

1-1La vie :

Né en France en 1940, Le Clézio grandira avec la séparation du père, médecin, en Afrique. Les images qui lui parviennent de cet espace nourriront son imaginaire. Dans son appartement à Nice, il vivra avec sa mère, avec l'absence de son père et avec l'errance de son imagination à la quête d'un manque qui formera l'enfant Le Clézio à l'écriture. La notion de puzzle naîtra de ces circonstances d'une famille unie mais non réunie, une famille dont les membres sont éparés. Français mais aussi Mauricien et Anglais, il épouse une Africaine pour se situer en pont entre différentes communautés. Jean- Marie-Gustave Le Clézio est un véritable citoyen du monde. Il se décrit comme façonné par les cultures de plusieurs continents : « Depuis des générations, nous sommes nourris au folklore, à la cuisine, aux légendes et à la culture mauricienne. C'est une culture très mélangée où se mêlent l'Inde, l'Afrique et l'Europe. Je suis né en France mais j'ai été élevé en France avec cette culture-là⁴⁶ ».

De 1970 à 1974, l'écrivain vivra avec les Indiens Embéras et Waunanas dans la forêt du Darien au Panama : « Cette expérience a changé toute ma vie, mes idées sur le

⁴⁵ MAOUGAL Mohamed Lakhdar, « Irréalisation du réel », <http://www.fabula.org> , consulté le 18/08/2015

⁴⁶ CHANDA Tirthankara « Le CLEZIO J.M.G, La langue française est peut-être mon seul véritable pays » in Écriture(s),12/2001

monde et sur l'art, ma façon d'être avec les autres, de marcher, de manger, de dormir, d'aimer, et jusqu'à mes rêves⁴⁷ ».

La guerre, la proximité permanente de la mer et le carrefour de cultures dans lequel il vit façonnent la vision du monde de l'écrivain. C'est un écrivain-citoyen concerné par les problèmes du monde. L'interculturalisme le rapproche de l'Autre, le rend tolérant. La mer et la guerre sont les thèmes obsessionnels de l'écrivain. La mer, cet espace illimité, symbole de la liberté absolue est le signe de la fuite, de l'errance, du nomadisme. Le Clézio refuse l'espace limité, refuse la maison en tant que lieu de la permanence, il lui substitue l'ubiquité, une fluidité permanente. La phobie du domicile va s'exercer dans la fiction par des espaces ouverts, par l'absence des frontières qui marquent son écriture. Autant dans la vie que dans l'écriture, Le Clézio est un nomade moderne, un explorateur permanent de l'espace, du désert, du vide, du silence. La guerre, ce bouleversement de l'état du monde, l'interpelle. Le Clézio combat la guerre, fait la guerre.

Dès son jeune âge, il est en puzzle, dans une famille éclatée par l'absence du père. Pour recomposer ce puzzle, il choisit de voyager. Son premier voyage, il le fit seul, à huit ans, par la mer. Il rejoint l'Afrique, Les îles Maurice où il vécut une année auprès de son père. C'est la découverte du père mais aussi la découverte de cultures, celle de son père, sujet britannique, et celle du pays. Ce voyage-recherche-rencontre met le futur auteur de l'Africain à la rencontre de cultures. Il devient ouvert à l'Autre, prônant un dialogue entre les peuples et les nations. L'écrivain devient un ensemble de traditions, de visions du monde. Dès lors, Le Clézio incarne le cosmopolitisme. Son écriture va épouser cet éparpillement d'éléments, apparemment inconciliables, tendant vers une signification.

Allant à la destruction de son origine (Le Clézio signifie enclos en breton), Le Clézio bâtira une œuvre de l'ouvert. Comme pour attester cette symbolique de l'ouvert, de l'immense, il écrit deux récits : *Un long voyage* et *Oradi noir*. Ces premiers écrits du futur prix Nobel se font sur le Nigerstrom qui l'emmène à la rencontre de son père. Le Clézio avait huit ans. Le Clézio reconnaît avoir mal connu et mal compris son père.

⁴⁷ Le CLEZIO J.M.G, *La Fête chantée et autres essais et thèmes amérindiens*, Paris, Gallimard, 1997, p. 9.

Mais l'auteur découvre à Ogoja une extraordinaire liberté au milieu d'une nature généreuse qui développe ses sens. De ce voyage naîtra la matière première de tous ses romans. Le Clézio dira de ce voyage :

De ce voyage, de ce séjour [...], j'ai rapporté non pas la matière de romans futurs, mais une sorte de seconde personnalité, à la fois rêveuse et fascinée par le réel, qui m'a accompagné toute ma vie – et qui a été la dimension contradictoire, l'étrangeté à moi-même que j'ai ressentie parfois jusqu'à la souffrance⁴⁸.

Ce réel qui va lui permettre d'aller à la fiction. Pour cet objectif, il donnera une fonction essentielle au lecteur dans l'appréhension. Chez Le Clézio, c'est un lecteur potentiel qu'il interpelle, soit pour la défense de l'environnement, soit pour d'autres causes. Le Clézio vit dans plusieurs espaces du monde, ce qui lui fait dire : « Je vis dans les lisières, entre les mondes⁴⁹ ». Cette vie fait de lui un nomade moderne, un marginal. Il est constamment à la recherche de la rencontre de l'Autre. Pour cela, il ne ménage aucun thème ; il est toujours au courant de l'actualité, prend souvent position pour des causes qu'il juge justes et qu'il défend.

Ainsi, en 1996, il adresse un écrit à l'opposant chinois Wei Jingshang dans sa prison, au nom de la Ligue des Droits de l'Homme. En 1998, il signera « l'appel à désobéir » contre les lois Pasqua et Debré sur l'immigration. Il n'hésitera pas à écrire au président Barack Obama pour attirer son attention sur l'expulsion des Chagossiens (habitants d'un archipel de l'Océan indien). Écrivain engagé, Le Clézio arrive à concilier son écriture avec sa vie. Son adhésion à la littérature-monde vient à juste titre de cette conviction. A ce titre, il est l'écrivain en activité le plus étudié par les universités, le plus traduit dans le monde.

1-2. L'œuvre

« Si j'examine les circonstances qui m'ont amené à écrire, je ne le fais pas par complaisance, mais par souci d'exactitude ; je vois bien qu'au départ de tout cela, pour

⁴⁸ Le CLEZIO J.M.G., Dans la forêt des paradoxes, discours prononcé le 08/12/2008 à la réception du prix Nobel.

⁴⁹ CHAPIN Vincent, un entretien avec J.M.G Le Clézio, le 02/202/2006

moi, il y a la guerre⁵⁰ ». Le thème de la guerre est lié à l'écriture. Le Clézio fait usage de stratégies scripturales pour véhiculer un sens à l'image de la guerre, insensé, illisible, détruisant toute normalité que la convention sociale marque de critères. L'écrivain n'entreprend pas seul cette œuvre, cet objectif de produire un sens que la guerre manifeste. Le lecteur est ainsi interpellé.

La guerre est une stratégie, l'écriture le clézienne est une stratégie.

Né à proximité de la mer, en pleine guerre, Le Clézio, est sans cesse confronté aux paradoxes. La guerre, thème-prétexte, se transforme en technique à partir de laquelle le texte se construit. La guerre, le bouleversement du monde et du langage inscrivent le texte le clézien dans l'Histoire. Ce bouleversement va s'accroître chez Le Clézio par le métissage culturel et identitaire dont il est l'objet. Son œuvre l'inscrira comme l'écrivain français le plus lu. Il est significatif de remarquer que l'association des lecteurs de Le Clézio propage sa pensée aux quatre coins du monde. Le prix Nobel de littérature lui fut attribué, en 2008, parce qu'il est : « écrivain de nouveaux départs, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, explorateur d'une humanité au-delà et en dessous de la civilisation régnante⁵¹ ».

Et, par *Le Procès-verbal* s'inaugure cette poétique de l'écriture qui explore la civilisation qui, elle, étouffe la liberté de l'homme. Les personnages de l'écrivain sont confrontés au monde. Avec Le Clézio, la littérature ne s'empêche d'explorer le réel immédiat de l'homme et de tenter de lui trouver un refuge : la fiction.

Cette œuvre se scinde en deux mouvements :

-le 1^{er} mouvement est inauguré par *Le Procès-verbal*. C'est la phase du roman hybride portant la poétique de l'illisible.

-le 2^{ème} mouvement est inauguré par *Désert*, paru en 1980 ; ce roman marque l'éloignement de l'écrivain de la poétique de l'illisible. A partir de ce roman, Le Clézio introduit un certain apaisement dans son écriture. Ces romans vont être dotés de tous les ingrédients du roman traditionnel, obéissant à un schéma narratif. Les

⁵⁰ Le CLEZIO J.M.G, Discours de Suède, 2008, le12/11/2008

⁵¹ ENDAHI,H, membre du comité Nobel, discours prononcé lors de la remise du prix Nobel à Le Clézio, le 12/11/2008

personnages reprennent les qualités d'identification ; ils sont dotés d'un projet et sont bien inscrits dans un espace. Mais, cela n'empêche pas l'écrivain d'avoir toujours la visée que possèdent tous ses romans. Le Clézio est un universitaire titulaire en 1964 d'un Diplôme d'études supérieures sur le thème de la solitude dans l'œuvre d'Henri Michaux – qu'il rencontre à cette occasion.

Le Clézio a, à son actif, de nombreux articles sur des écrivains : à titre d'exemples, nous citons des articles sur Sartre (1966), Colette (1973), Queneau (1977), Nathalie Sarraute (1984), Tahar Ben Jelloun (1985) Mahmoud Darwich (1994). Il a, aussi préfacé certains livres, *Flannery O'Connor* (1965), *Modiano* (1999), *Derniers poèmes de Max Jacob* (1982), *Œuvres complètes d'Isidore Ducasse-Lautréamont* (1994). Il a également rédigé la préface de *Notes sur le cinématographe* de Robert Besson.

En 1991, il fonde et dirige avec son ami Jean Grosjean la collection « L'aube des Peuples » chez Gallimard. *L'Inconnu sur la terre et de Mondo et autres contes* (1978) est le titre d'une publication poétique. Le Clézio a obtenu de nombreux prix. Il est membre de nombreux jurys littéraires. Le relevé de toutes ses activités témoignent de l'universalité de sa culture littéraire et artistique. L'écrivain ne se contente pas d'occuper une place dans le monde littéraire, il s'affirme aussi citoyen du monde en mettant sa plume au service de causes qui lui tiennent à cœur. Chez lui, le biographique et le littéraire ne sont pas en exclusion l'un l'autre. Nous assistons à une écriture qui englobe les deux dans une parfaite harmonie : « La vie fait partie du corpus des œuvres complètes⁵² ». Le Clézio se définit ainsi un créateur insatisfait, qui n'appartient qu'à l'espace de l'écriture, seul moyen de lutter contre les obstacles qui menacent sa quiétude :

Quelque chose brûle en moi. J'attends, et je n'attends pas. C'est peut-être dans cette rupture, dans cet instant, entre les deux pulsions, l'une qui va vers l'infini du oui, l'autre vers l'infini du non, qu'est le lieu de la vie.

Cette lumière qui m'éclaire ne moi, et qui ne m'appartient pas, sans cesse me montre l'étendue du possible, ce que je pourrais être un jour, ce que je devrais être. Pareil au feu, à l'étoile, au soleil.

⁵² BUISINE Alain, *Les mauvaises pensée du grand Meaulnes*, Paris, PUF, « le texte rêve », 1992, p.66, in Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire*,

J'attends, et en même temps je n'attends pas⁵³.

2- L'illisible : une stratégie d'écriture.

De nombreux romanciers du XX^e siècle cherchent à rompre avec les canons du roman classique, à se défaire de ses formes et de ses techniques. Ainsi, à l'instar de Milan Kundera, l'objectif de Le Clézio est de « débarrasser le roman de l'automatisme de la technique romanesque, du verbalisme romanesque, le rendre dense⁵⁴ ». Se situant à proximité de deux guerres, le romancier incarne l'urgence de l'objectif de dénoncer le chaos, la destruction du monde par une littérature qui illustre bien que le monde est appelé à changer et que l'écriture ne peut rester à l'écart de ce bouleversement total des circonstances dans lesquelles vit l'homme. De nombreux écrivains vont expérimenter une manière d'écrire, une nouvelle vision du monde. L'écriture romanesque devient une stratégie pour produire une littérature portant les marques de la fin de l'ancien monde et de la naissance d'un monde moderne refusant les critères de classification qui cloisonnent le roman dans l'imitation, dans la reprise et la multiplication du même.

Au milieu des années cinquante, on voit surgir dans la littérature française, des phénomènes qui laissent présager une nouvelle période dans son existence. L'apparition des romans *Les Gommages* et *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet, *L'Emploi du temps* de Michel Butor marque une nouvelle étape dans la littérature française. Ces nouvelles tendances dans la littérature française sont connues sous le nom de « nouveau roman », même si ses partisans refusent de se constituer en école. Avec son entrée en scène beaucoup de notions concernant le roman ont changé, ses représentants montrent un refus pour des catégories considérées jusqu'alors comme constitutives du genre romanesque, notamment l'intrigue – qui garantissait la cohérence du récit - et le personnage, en tant qu'il frustre l'attente du lecteur créée par des conventions relatives au genre.

⁵³ LE CLEZIO J.M.G, *L'inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard,1978,p42.

⁵⁴ KUNDERA Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard,1986, p. 95.

Dans ce contexte, de nouveaux auteurs vont apparaître : Patrick Modiano, Amine Maalouf, Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau, Édouard Glissant, Le Clézio. Ils vont renouveler l'écriture par une thématique sur le manque, l'absence, la survie et la quête d'un autre monde. En fait, tous les thèmes de ces écrivains naissent de la guerre. L'écrivain est le témoin de son époque, il va le représenter dans son écriture pour tenter de le changer.

L'illisible de *Modiano*, de Le Clézio est le moyen de manifester le lisible par l'illisible parce que le lisible est dans la tradition du lecteur. Et, c'est justement ce lecteur qui est visé par cette littérature. Le lecteur est interpellé dans l'écriture du roman par la reprise d'un décor réel d'une fiction. La fiction n'obéit plus à l'intrigue qui suit un ordre normal, le personnage va éclater et l'autofiction va prendre un espace important dans le roman. L'écrivain dit « je » parce qu'il ne parle pas de lui-même mais de tous, de l'Homme universel. C'est un « je » éclaté par les dérives de la guerre. La guerre, en général, et la guerre d'Algérie vont inspirer nombre d'écrivains. Le Clézio en fait partie. Le roman que nous étudions, *le Procès-verbal*, est né dans les circonstances de la guerre d'Algérie. Il y recèle de multiples traces. Le Clézio se heurte au problème de parler de la guerre avec des mots de tous les jours. Il lui est impossible de le faire. La guerre, c'est l'insensé, l'illisible et c'est ce point obscur de la langue qui porte la littérature. L'illisible de Le Clézio est une circonstance de l'Histoire. La littérature ne peut pas ne pas montrer le visage hideux de la guerre. C'est l'illisible de *Modiano*, l'illisible de Le Clézio qui sont chargés de cela. L'écrivain est en face d'un dilemme : quelle langue va le mieux exprimer les angoisses de l'homme ?

Chez Le Clézio, la littérature se situe sur le point de vue d'Oscar Wilde : « La littérature anticipe toujours la vie. Elle ne la copie point, mais la moule à ses fins⁵⁵ ». Parce que : « la langue n'est ni réactionnaire, ni progressiste. Elle est tout simplement fasciste, car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire⁵⁶ ».

Le Clézio a vécu la guerre, sa littérature ne s'en détache pas et son œuvre ne peut l'omettre. Il se trouve dans l'obligation de dire la guerre, il le dira par une autre guerre,

⁵⁵ WILD Oscar, la décadence du mensonge,

⁵⁶ BARTHES Roland, « Responsabilité de la grammaire », oc, t1, Paris, Seuil, 1993, p79.

la guerre contre l'écriture normative, la guerre contre les conventions, et, c'est de cette guerre contre la guerre que naît l'illisible, parce que ce dire est inachevé et inachevable, car, pour Le Clézio, l'écriture n'exprime pas tout : « Ce qui me tue, dans l'écriture, c'est qu'elle est trop courte. Quand la phrase s'achève, que de choses sont restées au-dehors⁵⁷».

Le Procès-verbal, premier roman d'une œuvre destinée à reconnaître à l'homme le droit à la reconnaissance, sert à mettre en place, en plus de la thématique, le style de l'écrivain, un style nourri d'angoisse mais aussi d'espoir. Cette dualité est la marque d'un écrivain soucieux d'inscrire l'Histoire de son époque dans l'histoire de ses romans. Cet objectif est véhiculé par l'illisible, une écriture qui dit et qui ne dit pas, silencieux et éloquent à l'image d'une époque marquée par les contradictions.

2-1-*Le Procès-verbal* : un roman hybride.

Le Clézio définit *Le Procès-verbal* comme un roman-jeu, un roman puzzle. L'écrivain est marqué de diverses cultures, c'est un cosmopolite, et ce cosmopolitisme va surgir dans son écriture. Dès l'incipit du roman, l'écrivain installe l'hybridité. Mais, avant d'analyser ce style, nous essayons de circonscrire l'acception d'hybridité. D'après *Le Dictionnaire français*, hybride est le fait pour un animal ou une chose d'être « composé d'éléments de natures différentes⁵⁸».

Qu'en est-il pour un roman ? Un roman est dit hybride quand il emprunte à d'autres genres leurs techniques et leurs procédés. Nous relevons des traces du roman historique et celles du roman épistolaire mais aussi, une technique, celle du collage. Le Clézio use de ses moyens pour mettre *Le Procès-verbal* en dialogue avec l'Histoire. Le Clézio crée un monde en écrivant *Le Procès-verbal*. C'est un roman polyphonique.

Références au roman historique :

« Vous êtes soldat, vous ? » demanda-t-il.

« Oui. Pourquoi ? » dit le soldat.

⁵⁷ Le CLEZIO J.M.G, le livre des fuites, Paris, Gallimard, 1969, p267.

⁵⁸ Le dictionnaire français Larousse en couleurs, 1970

« Quelle compagnie ? »

« 22^e chasseur alpin. »

« Msila, vous connaissez ? » demanda Adam.

L'autre le regarda, surpris.

« Non... Qu'est-ce c'est ? »

« Un bled, en Algérie. »⁵⁹

Évocation de la guerre d'Algérie : les lieux, les événements évoqués par le romanesque existent, ont eu lieu réellement. Le Clézio agit en témoin d'événements historiques. Il est historien. L'écriture prend les allures d'une rédaction de l'Histoire. Adam, un personnage de la fiction, se trouve confronté à des événements réels. C'est la juxtaposition de la fiction et du réel qui inscrit *Le Procès-verbal* dans le genre historique sans lui faire perdre son genre romanesque. C'est cette juxtaposition qui fait de ce roman, un roman hybride.

Paru en 1963, *Le Procès-verbal* ne peut pas occulter la guerre d'Algérie qui vient de s'achever dans un tragique bouleversement. Les rappels à cette période sont récurrents. Le Clézio traduit sa position vis-à-vis de cette guerre par de nombreux passages qui illustrent son refus de celle-ci. Le Clézio est concerné par la guerre d'Algérie. Nombre de ses amis y ont trouvé la mort. Lui-même aurait pu la faire. Ce passage de sa vie renaît dans son écriture. La guerre est un mot sans cesse répété dans l'espace textuel : « la guerre, c'est tout ou rien. La guerre est totale et permanente. Moi, Adam, j'y suis encore, finalement. Je ne veux pas en sortir⁶⁰ ». Tout l'espace textuel est investi de ce mot qui semble traîner la juxtaposition fiction-réel vers le chaos.

Des noms de l'Histoire comme Hitler côtoient des noms imaginaires, car : « *Le romancier montre ainsi sa volonté de jouer avec la réalité et l'histoire*⁶¹ ». Le Clézio fait passer l'Histoire à travers sa conscience. Conçu pendant la guerre d'Algérie, *Le Procès-verbal* lui fait, sans cesse, référence. Ayant vécu les événements de la 2^e guerre mondiale, Le Clézio leur fait, sans cesse, référence. Le Clézio ne peut pas faire table rase de sa vie, des événements qu'il a vécus, des circonstances dans lesquelles il a

⁵⁹ Le CLEZIO J. M. G., *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963, p. 53.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 65.

⁶¹ DOUCEY Bruno, *La ronde de nuit, Modiano*, Profil 144, Éditions Hatier, Paris, 1992, p. 35.

évolué : « on est condamné à écrire sur des choses qu'on a soit vécues soit ... des choses totalement imaginaires ... Mais là, évidemment, on est obligé de se servir de certains éléments de la vie réelle et puis de les transposer⁶² ».

En fait, la stratégie d'écriture de Le Clézio suit un double mouvement : le travail de l'imagination et le travail de la réalité. Ce double mouvement annihile l'objectivité de la réalité et fournit des caractères de la réalité à la fiction. Rien n'est total chez l'écrivain : la fiction amoindrit la réalité qui amoindrit la fiction. L'hybridité du roman naît de mouvement perpétuel et cyclique.

C'est un jeu. La construction de l'espace textuel passe par ce jeu. L'écrivain est présent dans son œuvre par cette référence constante à l'Histoire. C'est la force du roman historique. Car, « l'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part⁶³ ».

Références au nouveau roman.

Dès sa parution, *Le Procès-verbal* est approché du nouveau roman. Pourquoi ? La réponse à la question est dans la forme du roman qui ne répondait pas aux règles communes. *Le Procès-verbal* est d'une forme inédite ou le mot côtoie l'image, et le dessin côtoie le son. Ce rapprochement avec le nouveau roman est rendu possible parce que Le Clézio s'écarte de tout modèle, de toute recette, de toute imitation. Selon A. Robbe-Grillet, « chaque romancier, chaque roman doit inventer sa propre forme. Aucune recette ne peut remplacer cette réflexion continue. Le livre crée pour lui ses propres règles. Encore le mouvement de l'écriture doit-il souvent conduire à les mettre en péril, en échec peut-être, et à les faire éclater⁶⁴ ».

Le Clézio n'emploie pas une intrigue qui assure la cohérence du récit ; et ses personnages ne répondent pas aux caractères des personnages du roman traditionnel qui leur assurent une identité, une vie tracée, un destin bien connu. La linéarité du sens n'est pas dans la linéarité textuelle. Ce n'est plus l'histoire d'une aventure. L'enjeu de

⁶² MAURY Pierre, « Étrange caravane », dans *Magazine littéraire*, n°302, Paris, Septembre 1992, p. 100.

⁶³ FLAUBERT Gustave, *Lettre à Louise Collet*, 09 décembre 1852.

⁶⁴ ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, les éditions de minuit, 1963, p.67.

l'écriture romanesque change vers la réflexion sur les problèmes qui se posent à l'homme et à son destin. La langue devient sujet et objet à la fois : elle est le centre des préoccupations. C'est par elle et vers elle que se construit le roman. *Le Procès-verbal* a été bien reçu parce qu'il répond justement à la définition de Robbe-Grillet sur le romancier indépendant et novateur. Les thèmes traditionnels de la vie et de la mort vont laisser place à une profonde remise en cause. Le nouveau roman, de même que *Le Procès-verbal*, ne copie pas la vie, ne l'imité pas. Le roman doit pouvoir être capable de transformer le monde en transformant la forme du roman et la langue. Les personnages ne sont plus tellement nécessaires. Dans *Le Procès-verbal*, les animaux, le soleil, la mer vont occuper tout l'espace textuel. Les choses prennent les caractères des animés et se meuvent dans la narration qui se fait par un narrateur difficile à cerner.

Ce roman est le pré-texte au renouvellement de l'acte d'écriture. Le chien devient un héros. Il focalise, avec d'autres animaux, l'attention. Le renouveau de l'écriture passe par le passage des personnages au second plan, une intrigue presque inexistante. Les personnages prennent l'identité d'inconnu et sont nommés par leurs initiales. L'autre grand bouleversement du roman est la place qu'occupe le lecteur dans la construction de l'espace textuel et dans la fabrication du sens. Sa présence devient primordiale. Jusque-là non concerné par le travail de l'écrivain, le lecteur va devenir une figure essentielle de l'écriture romanesque parce que c'est lui qui, en fin de compte, va recevoir le roman, va le juger, va le réécrire. *Le Procès-verbal* se rapproche du nouveau roman parce qu'il ne raconte pas une histoire centrée sur la vie d'un personnage car : « le vrai roman, c'est celui dont la signification dépasse l'anecdote, la transcende, fonde une vérité humaine profonde, une morale ou une métaphysique⁶⁵ ». *Le Procès-verbal* répond bien à cette définition de Robbe-Grillet sur la vision du nouveau roman. *Le Procès-verbal* emprunte aussi au roman épistolaire par les nombreuses lettres qu'il échange avec Michelle, au roman autobiographique par la confrontation du personnage Adam avec les circonstances de l'Histoire. L'illisible est, aussi, le produit de cette hybridation totale du roman dont la classification à un genre est difficile, cette difficulté se trouve accentuée par le collage que pratique l'écrivain.

⁶⁵ ROBBE-GRILLET Alain, op cit ,p45.

2-2-Le lecteur frustré

Le Clézio résume la portée de l'acte d'écrire comme un acte incomplet et inachevé : « Ce qui me tue, dans l'écriture, c'est qu'elle est trop courte. Quand la phrase s'achève, que de choses sont restées au-dehors⁶⁶ ». C'est par cette incomplétude de l'écriture que Le Clézio crée un lecteur à l'horizon d'attente nouveau. Ce lecteur est appelé à réécrire le texte, à participer à la fabrication du sens. Le lecteur de Le Clézio est un écrivain. En écrivant *Le Procès-verbal* Le Clézio projette déjà l'image du lecteur qui participe à son œuvre et qu'il veut déranger, perturber, bousculer. *Le Procès-verbal* dérange le lecteur habitué à une certaine structuration du texte. Ce roman s'écarte des canons du roman traditionnel parce qu'il : « renverse le rapport entre la question et la réponse et confronte le lecteur, dans la sphère de l'art, avec une nouvelle réalité "opaque", qui ne peut plus être comprise en fonction d'un horizon d'attente donné⁶⁷ ».

Le Procès-verbal établit une stratégie d'écriture par laquelle le lecteur se trouve frustré.

a) **Frustration par l'incipit** : L'incipit d'un roman exerce traditionnellement une double fonction ; informer, en présentant le héros dans son décor et son époque, mais aussi séduire en créant chez le lecteur un horizon d'attente, qui lui donnera le désir de découvrir la suite. Dans *Le Procès-verbal*, ces deux fonctions font défaut : « Il y avait une petite fois, pendant la canicule, un type qui était assis devant une fenêtre ouverte...⁶⁸ ». La frustration s'opère par la lettre A mise en tête de paragraphe, le lecteur ne saisit pas la numérotation d'un roman, ceci est en opposition à l'incipit qui pose le décor. La frustration s'opère aussi par l'expression « Il y avait une petite fois » ambiguë. Cette expression désoriente le lecteur à la lecture d'un roman alors qu'il se trouve en face d'un incipit qui n'introduit ni un roman, ni un conte. Cette étrangeté dérange les habitudes de tout lecteur qui ne sait pas à quoi s'attendre. La frustration

⁶⁶ Le CLEZIO J.M.G., *Le livre des fuites*, Paris, Gallimard, 1969, p.267.

⁶⁷ JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Éditions Gallimard, Paris, 1978, p.79.

⁶⁸ Le CLEZIO J.M.G., *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963, p.15.

s'opère par le nom du personnage Adam qui mélange religion et romanesque. C'est un nom bizarre qui ajoute à la confusion du début.

b) Frustration par d'autres éléments : La frustration s'opère, également, par la présence dans le roman de découpes de journaux, de dessin, de formules chimiques qui déséquilibrent l'unité du roman. Le titre du roman n'incite pas, ne met pas en place quelque chose qui attire le lecteur. Le Clézio crée ainsi, avec *Le Procès-verbal*, un roman hybride qui n'appartient à aucun genre en particulier. C'est en diversifiant les genres et les techniques d'écriture que Le Clézio arrive à frustrer l'attente du lecteur.

3-Supports formels de l'illisible :

L'espace textuel du *Procès-verbal* est parsemé de marques formelles de l'illisible. C'est par une phrase incomplète, une ponctuation inattendue et un jeu permanent du je que Le Clézio dérange les habitudes du lecteur en le frustrant d'une lisibilité à laquelle il est habitué. L'inexprimable, le non exprimé et le non-dit sont les techniques avec lesquelles Le Clézio transforment les mots en signes, l'exprimé en silence et le dit en mutisme. L'illisible, dans *Le Procès-verbal*, partage quelques marques avec le silence. Mais ce silence est porteur d'un dit et d'un sens par l'incomplétude. Le Clézio travaille le texte en le dotant d'un double objectif : véhiculer l'incomplétude et excéder le sens imposé par les mots. Il met le lecteur dans l'obligation de déceler le lisible dans l'illisible. Une entreprise difficile qui met en conflit les traditions d'une lecture rompue à un sens donné par des marques conventionnelles et une écriture du vide, du silence, de l'incomplétude. Le roman inauguré par le Clézio répond à une esthétique de ruptures. Mikhaïl Bakhtine définit le roman ainsi : « le roman est le seul genre en devenir, et encore inachevé. Il se constitue sous nos yeux⁶⁹ ». Cette citation rappelle bien que le lecteur est interpellé. La notion de lecteur et de lecture a évolué. Le lecteur réécrit le roman. Il est mis en face d'une incomplétude qu'il doit combler. Le lecteur dit ce que le roman ne dit pas car « ce qui est important dans une œuvre, c'est ce qu'elle ne dit pas⁷⁰ ».

⁶⁹ BAKHTINE Michail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris ,Gallimard,1975,p84.

⁷⁰ MACHEREY Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1966,p 32.

D'après Macherey , une œuvre interroge la compréhension du lecteur en le mettant en collision avec le réel. Le réel de notre époque est en mouvement, en déséquilibre, en contradiction, c'est un réel transformé par une civilisation agressive, un environnement étouffant. Le lecteur moderne traduit cette décomposition de texte par un sens obtenu, gagné sur l'incompris, le non-dit l'illisible. L'écriture d'un roman n'est jamais achevée, elle est constamment reprise par les lectures successives qui fait de l'écriture, un acte en devenir constant. Ces lectures dévoilent les possibles du sens et non plus le sens que la lecture traditionnelle voulait offrir par une clarté et une lisibilité qui mettent fin à ces possibles. Le lecteur moderne saisit, capture l'illisible car l'œuvre n'est pas achevée et ne le sera pas. La lecture est un acte par lequel le lecteur, qui reçoit l'œuvre, renouvèle, à chaque fois, la reconstruction des thèmes qui parcourent le roman. Le rôle du lecteur est primordial car c'est lui qui réduit la distance qui sépare ou pourrait séparer l'écriture et la lecture. L'écriture installe un vide, un espace vierge que la lecture tente de combler d'où la naissance des possibles de sens d'une œuvre. Le sens n'est jamais donné par l'écriture le clézienne. Le lecteur est dans l'attente de quelque chose qui n'arrive pas, cette rupture marque le Procès-verbal et rend difficile son classement dans un genre ; or, « toute œuvre littéraire appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative⁷¹ ». Cette citation semble, à première vue, couvrir toute œuvre littéraire. Il est vrai que le lecteur du *Procès-verbal* est travaillé par des règles préexistantes qui orientent sa compréhension. Mais, Le Clézio brise cette suite mécanique et mécanisée :

Œuvre littéraire-----lecteur -----compréhension

Ce schéma revient à dire que œuvre littéraire = compréhension, ce qui revient à dire que la compréhension, c'est-à-dire la manifestation d'un sens est finie, achevée. Cette vision de la relation œuvre-lecteur anéantit les possibles de sens et réduit le roman à un discours écrit au degré zéro, dont l'objectif est de manifester un sens inerte, sclérosé.

⁷¹JAUSS Hans Robert , « Littérature médiévale et théorie des genres », dans *Théorie des genres*, Éditions du Seuil, Paris, 1986, p. 42

C'est dans cette vision que se situe le Procès-verbal qui, par sa forme, la constitution de son espace sémantique et son style, échappe à cette classification. *Le Procès-verbal* n'offre aucun sens que le lecteur ne fabrique pas. *Le Procès-verbal* est le style d'un écrivain qui voulait manifester son refus de l'institution et de la subjectivité de sa classification des œuvres en particulier et de la pensée, en général. Le style de Le Clézio va paraître avec *Le Procès-verbal*, il sera particulier, original par sa construction de la fiction et la qualité du langage : « en 1963, lorsque fut publié *Le Procès-verbal*, le livre fit irruption dans le champ littéraire d'une façon toute singulière. L'étonnement suscité, s'il pouvait avoir pour fondement l'originalité de la fiction, n'en était pas moins lié à la qualité particulière du langage convoqué afin de servir le projet de l'œuvre⁷² ». Le roman obtiendra le prix Renaudot pour ces qualités. Le Clézio, quant à lui, se révèle comme un écrivain visionnaire d'une littérature qui doit épouser le réel pour mieux le pervertir. C'est un projet de montrer le non-sens du monde et son illisibilité pour en extraire le lisible.

3-1- La phrase de l'incomplétude :

Le Clézio pose un nouveau regard sur la phrase qui est, pour lui, plus proche du rythme que de l'agencement muet de mots. Paul Valéry disait : « On ne pense ses mots, on ne pense que ses phrases⁷³ ». C'est par ses phrases marquées de l'incomplétude que Le Clézio introduit l'illisibilité. L'espace blanc de l'incomplétude est soumis aux diverses possibilités de sens que leur attribue le lecteur.

Trois phrases marquent *Le Procès-verbal* :

La phrase inachevée :

« Ce sont des opinions des gens, plutôt ». (p.63)

« Je n..... ». (p. 296)

La phrase elliptique :

« Mais ce n'est de sans papiers et sans argent ». (p. 223)

⁷²VIALAR J.P. , *Adam folie : mode d'emploi*, à propos de *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard,1963,p18.

⁷³ Le CLEZIO J.M.G, *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963,p 260.

« Les parents chosifient leurs enfants ... Ils les traitent en objets poss.....en objets qu'on peut posséder ». (p.276)

La phrase rature :

« --- C'est-à-dire en marchant dans la ville, regarder les choses qui pourraient me servir plus tard, au besoin chercher une baraque vide même en ruine où je pourrais habiter quand celle qui est sur la colline sera plus possible, et tâcher de voir » (p. 260)

Ces phrases réaffirment la primauté du silence. Les espaces vides, les ratures transforment les mots en silence. Car, pour l'écrivain la signification du sens provient non du mot mais du silence, du vide, de l'absence :

Si donc on admet que la signification d'une phrase comporte l'indication des vides à remplir pour obtenir le sens d'un énoncé, et aussi l'indication d'un large éventail de possibilités quant à la façon de les remplir, cette signification (...) doit inciter l'analyse des textes à imaginer les multiples variations possibles du sens⁷⁴.

Cette citation de Ducrot pose la possibilité du blanc comme une variation du sens. C'est une source d'économie mais aussi d'éloquence. La phrase semble dire ce qu'elle dit et ce qu'elle ne dit pas. D'où les possibilités diverses du sens :

Le blanc = nombreuses possibilités de sens = plusieurs lectures = illisibilité.

En effet, « tout ce qui peut être dit peut être contredit⁷⁵ ». Ainsi, le sens devient une perpétuelle recherche, une quête aléatoire. Pour chaque blanc, les variantes de complétude suggèrent un dit et un contredit, donc un sens et un autre sens dans chaque lecteur. La phrase inachevée est la marque de l'illisibilité mais aussi son support. Le sens attendu est un sens provisoire, aléatoire, indéfini. La phrase inachevée est une liberté de dire. L'intention de dire change de responsable, ce n'est plus l'émetteur qui décide du dire mais c'est plutôt le récepteur. La complétude lui appartient. Le schéma de Jakobson sur la communication se trouve transgressé, transformé. L'émetteur se décharge de la fonction d'émettre un message au profit du récepteur qui prend deux fonctions : recevoir et compléter le message. Les manques, les ellipses ne sont pas moins qu'une autre façon de laisser dire. Ce ne sont pas des effacements mais une autre forme d'écriture et de communication. Les phrases ainsi construites sollicitent le

⁷⁴ DUCROT Oswald, *Les mots du discours*, Paris, Éditions de minuit, 1980, p. 18.

⁷⁵ DUCROT Oswald, *Dire ou ne pas dire*, Paris, Éditions, Hermann, 1998, p. 6.

silence. Elles signifient que les mots sont dans l'incapacité d'exprimer le tout d'une intention de dire. Car, pour Le Clézio : « tout ce que l'on dit ou écrit, tout ce que l'on sait, c'est pour cela, pour cela vraiment : le silence⁷⁶ ».

Les phrases de l'incomplétude fonctionnent sur ce schéma ; dire/contredire. Leur fonction est de transgresser la grammaticalité de la phrase, de montrer que le sens n'est pas toujours dans la linéarité. Ces phrases s'inscrivent dans le projet de Le Clézio de refaire la langue pour transformer le réel et inventer une autre forme d'écriture. Le sens, chez Le Clézio, naît d'une certaine forme de communication gérée par des phrases marquées par l'incomplétude : le silence engendré par le manque, l'ellipse et la rature laisse au récepteur la liberté de compléter le message, le pouvoir du dire lui revient mais ne l'empêche de tomber dans l'illisible. L'illisible se situe sur l'axe de la communication, met en conflit l'émetteur et le récepteur. C'est un procès inachevé par des phrases incomplètes qui perturbent la jonction attendue qui met l'illisible comme la forme idéale de la recherche du sens.

3-2 –La ponctuation :

Le travail de Le Clézio de la transgression sur les formes traditionnelles de la grammaticalité concerne aussi la ponctuation. La ponctuation du *Procès-verbal* est un autre support formel de l'illisible. Quelques exemples pris de l'espace textuel du roman illustrent cette ponctuation à l'écart de la norme.

« C'était au début, vraiment au début ; puisque, après, il a commencé à comprendre ce que ça voulait dire que, monstre de solitude ». (p. 21.)

« Elle, avait, entre mille, l'air de ne pas être du tout unique ». (p. 44.)

Les signes de la ponctuation, ainsi utilisées, n'aident pas à la compréhension. La cohérence n'est pas perturbée. Il y a une sorte de logique installée. La forte ponctuation utilisée permet à la cohérence de se maintenir. On note de nombreuses virgules lorsqu'il argumente un peu ou lorsqu'il y a gradation. On voit des deux points dans « Et même mieux : » (21) tandis qu'il y a beaucoup de connecteurs logiques comme « Et même mieux », « Ou bien la terre » (12). Les nombreux points

⁷⁶ LE CLEZIO J.M.G, *L'extase matérielle*, Paris, Éditions Gallimard, 1967, p. 268.

d'interrogation dénotent que le personnage Adam Pollo a un message à transmettre mais qu'il n'est pas compris. En dépit de l'illisibilité des passages que la ponctuation surcharge de signes, Adam Pollo reste un être qui ne parle pas de manière purement superficiellement. C'est vers l'illisible que les signes de ponctuation conduisent le lecteur habitué à une ponctuation définissant un sens. L'exemple de la page 21 montre que le point final est une entrave à la logique de la phrase. Il marque un arrêt inattendu, incomplet.

Passant de phrases courtes à des phrases longues, Le Clézio marque le texte d'un rythme saccadant une désharmonie que le lecteur n'arrive pas à soutenir. C'est la marque visible de l'illisible. Déjà, Paul Valéry disait que la ponctuation n'aide pas toujours à la compréhension, car « notre ponctuation est vicieuse car à la fois phonétique et sémantique et insuffisante dans les deux ordres⁷⁷ ». Cette insuffisance se trouve doublée dans *Le Procès-verbal* :

« Le soleil brûlait toujours dans le ciel nu, et, sous la chaleur, la campagne se rétractait peu à peu ; le sol se fissurait par endroits, l'herbe devenait jaune sale, le sable s'entassait dans les trous des murs, et les arbres ployaient sous le poids de la poussière ». (p. 80)

Ce passage est marqué par une forte ponctuation qui semble mener le texte à une non-fin par la juxtaposition de courtes phrases. On ne sait pas si on est en face d'une phrase complexe ou de plusieurs simples. Le rôle de la ponctuation est de répondre, elle ne le fait pas. Dans ce dérèglement, Le Clézio introduit un nouveau signe de ponctuation : les alphabétiques. Les paragraphes sont précédés de lettres de a jusqu'à q : là, Le Clézio abandonne l'utilisation des lettres. Chaque paragraphe est précédé d'une lettre dans l'ordre alphabétique comme si Le Clézio venait à la rescousse d'une désorganisation de l'ordre du texte. La double désorganisation opérée par la ponctuation sur le plan phonétique et sur le plan sémantique illustre l'incomplétude déjà entamée par les phrases étudiées. La ponctuation est la marque de son style. L'impact de la ponctuation sur le tissu textuel est important. Il participe à la transgression opérée par d'autres supports formels. L'intelligibilité des messages se trouve malmenée et désarme le lecteur entre ce que dit le message et ce qu'il veut dire.

⁷⁷ VALÉRY Paul, cité par MAULPOIX J.M, *éloge de la ponctuation* Seyssel, éditions champ Vallon, 1990, p95.

Le texte de Clémentine a cette particularité de faire signifier le visuel et l'oral. La ponctuation rapproche l'oral de l'écrit. *Le Procès-verbal* est ponctué de manière à rendre l'écrit un oral. Lire le Procès-verbal c'est faire coïncider l'écrit et l'oral par la ponctuation. Les signes utilisés par Le Clézio ne clarifient pas le sens, n'évitent pas l'ambiguïté et sont illogiques. La ponctuation de Le Clézio va vers le visuel.

« Qu'est-ce que ponctuer ? C'est penser », disait joliment D. Sallenave. La ponctuation est ce qui règle la langue mais la règle en mesure ; ce qui inscrit en elle notre voix et notre corps ; ce qui fait entendre, même dans le silence, qu'il y a, dans l'organisation de la phrase, du texte, une rigueur et une folie⁷⁸ ». Pour lui, la ponctuation est un acte de pensée qui va de l'ordre à la folie. Dans le roman, les signes de ponctuation sont libres de leur mouvement, ils peuvent arrêter un discours, ne pas l'arrêter, détruire une logique, marquer une contradiction, aller à l'encontre de la logique que le message veut déployer.

« Tu te souviens de la fois, dans la montagne ? » (p. 38.)
Cette phrase est fortement ponctué par la lettre C, le point, les guillemets, la virgule, le point d'interrogation mais reste ambiguë. Le point d'interrogation est utilisé comme outil d'acceptation de l'assertion. On ne sait pas si on interroge ou on sollicite un avis ou une adhésion à un discours. *Le Procès-verbal* est ainsi marqué par une forte ponctuation qui ajoute à l'illisibilité du discours. Les mots en italiques, les affèteries continuent cette ponctuation qui dérègle la logique attendue d'un lecteur normalisé par des habitudes de lecture.

3-3-Le jeu du je :

La préface rédigée par l'écrivain est introduite par « je » et, c'est ce je/jeu qui va continuer à construire le roman. De la lettre A à la lettre L, la récurrence de « je » donne les apparitions suivantes :

- Page 26 : je = Adam Pollo
- Page 31 : je = ?
- Page 36 : la jeune femme
- Page 42 : je = Michelle

⁷⁸ SALLENAVE Danièle, à propos du livre de J. Drillon, *le Nouvel observateur*, le 18/04/1991.

- Page 50 : je = Beaujolais
- Page 51 : je = l'Américain
- Page 85 : je = l'homme
- Page 128 : je = un cerisier
- Page 157 : »je » = ?

Le « je » n'a pas toujours la fonction de se référer à l'instance de discours. Le Clézio pratique une distribution de « je » dans l'espace textuel, de façon à ce que je perturbe je. Le lecteur n'arrive pas à repérer le je de la langue du je du discours. Le je du Procès-verbal n'est pas seulement réflexif puisqu'il n'est pas unique et n'est pas toujours orienté vers l'énonciateur de son propre discours. L'écriture de l'écrivain consiste à mettre le « je » en jeu. Adam Pollo est à la quête permanent de l'appropriation de ce « je », car « posséder le Je dans sa représentation : ce pouvoir élève l'homme infiniment au-dessus de tous les autres vivants sur la terre⁷⁹ ». Cette quête de son je est une autre marque de l'illisibilité de l'écriture de Le Clézio. Adam Pollo semble ne pas être doté de sa propre conscience de soi par le discours. Le je n'est pas utilisé dans cet emploi, car

La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie je qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un tu. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la personne car elle implique en réciprocité que je deviens tu dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne je⁸⁰.

Or, le je du roman n'est pas utilisé dans cette vision. Ce je erre, il n'est référent, il ne sollicite pas un tu. La communication qu'il établit ne correspond pas à Je -----
---Tu. C'est un je/jeu. La part du lecteur est importante à détecter, à repérer dans l'emploi dans lequel se meut le je qui ne se réfère pas à la réalité du discours puisque le contraste avec le Tu n'est pas évident. Le contraste doit être conforté par la dimension de l'espace-temps : ce n'est pas le cas dans *Le Procès-verbal*. En effet, l'espace-temps du Procès-verbal dépasse l'espace-temps du récit où Adam Pollo occupe se meut. Dans l'espace-temps hors récit, le Je disparaît au profit de la non-personne, selon Benveniste, la 3^e personne il.

-Page 189 : « Je vous salue Marie ».

⁷⁹ KANT Emmanuel, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Paris, Vrin, 2008, p. 89.

⁸⁰ BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 2596-260.

A qui renvoie ce je ? Il représente un discours, celui de la femme, dans un autre discours, celui de la prière. Le je est confondu avec un autre je. Autrement dit, dans *Le Procès-verbal*, chaque je renvoie à un être comme le souligne bien Benveniste :

Les instances d'emploi de je ne constituent pas une classe de référence, puisqu'il n'y a pas d'objet définissable comme je auquel puissent renvoyer identiquement ces instances. Chaque je a sa propre et correspond chaque fois à un être unique, posé comme tel⁸¹.

4- Conclusion de la deuxième partie

L'illisible représente un monde déstructuré. Le Clézio essaie d'échapper à l'illisibilité de ce monde par l'illisibilité de son écriture. La littérature lui offre le moyen le plus efficace de le faire. Son premier roman, le *Procès-verbal* est construit sur les bruits de la fin de la guerre d'Algérie, à laquelle il a échappé mais au cours de laquelle nombre de ses connaissances sont tués, lui sert de pré-texte.

Nous avons mis l'accent sur la matérialité de cet illisible par l'inventaire des marques formelles qui l'illustrent : le langage, la transgression des conventions et par le style particulier d'un écrivain-témoin de guerres qui ont façonné sa vision du monde.

Cette partie est la conséquence logique de la première partie qui a mis en place les circonstances de la naissance de l'illisible dans l'écriture de l'écrivain. Le roman qui porte cet illisible, est un roman qui échappe à toute classification et devient hybride.

Nous avons procédé à in ordre dans l'introduction de l'illisible. Nous avons présenté l'auteur et son œuvre pour dévoiler les raisons profondes de la tendance de l'écrivain à marquer son entrée dans la littérature par l'illisible. C'est un homme marqué par les guerres, profondément humain par le contact avec d'autres cultures : en Afrique, aux côtés de son père, par la nationalité de son père, la nationalité et de sa mère, par ses voyages et une période qu'il a passée aux cotés des indiens.

Les circonstances dans lesquelles il a vécu ont forgé en lui un homme à l'écoute de l'autre, le poussant à prendre pour épouse une marocaine, Djemia. Ce cosmopolitisme l'a rendu conscient de la place de l'écrivain dans le combat contre toute forme d'oppression, de rejet, d'exclusion. Le roman, l'écriture ne sont pour lui qu'un pré-

⁸¹ Op , cit ,p. 252

texte à communiquer avec l'autre, à se sentir moins solitaire. L'illisible, chez le Clézio, est un combat contre l'illisible qui l'entoure.

A circonstances illisibles, écriture illisible. La subversion est un moyen pour contourner les murs que dresse le politique, le géographique et le religieux. Mais, aussi Subvertir la langue, faire d'elle non pas un moyen d'assujettir l'autre mais un moyen de transgresser les règles, les conventions sociales qui perturbent un usage libre de la langue. Le projet de le Clézio est de faire de l'illisible un objectif à détruire et un moyen à utiliser. Le roman *Le Procès-verbal* se charge de cette périlleuse entreprise.

Conclusion

Le Procès-verbal est roman de ruptures. Il illustre bien la tendance du roman du XX^e siècle à vouloir se démarquer du roman traditionnel sur tous les plans. Notre travail a tenté d'extraire du roman les marques formelles de ces ruptures à savoir l'hybridité du roman et l'illisibilité de l'écriture. Nous les avons rattachées à l'évènement historique dans lequel s'est inscrit le roman.

La deuxième guerre mondiale mais aussi la guerre d'Algérie ont investi Le Clézio qui ne pouvait pas ignorer une telle charge historique. Comme la guerre, *Le Procès-verbal* est insensé, illisible. Le Clézio ne pouvait nier le réel qui l'entourait.

L'Algérie, la guerre, Camus, Meursault, l'absurde, tous ces éléments s'installent dans le roman. La fiction romanesque n'en souffre pas. *Le Procès-verbal* réussit bien ce mariage grâce à l'illisible qui sert de trait d'union entre la fiction et le réel. La première rupture du roman vient de là. Elle donnera lieu à la révolte, révolte de l'écrivain Le Clézio contre la guerre mais aussi et surtout contre les règles et les canons d'écriture.

Le Procès-verbal est C'est l'histoire d'Adam Pollo, un drôle de héros, hors du commun, marginal. C'est un héros d'après-guerre qui a perdu ses repères. Le romancier dresse le procès-verbal du monde, au sens où le narrateur accumule des expériences variées en portant un regard assez dégoûté sur le monde, comme s'il faisait la liste de tout ce qui lui déplaisait sur la terre. Le Clézio écrit un roman où il dresse la mal vie qui enfonce l'homme moderne dans l'angoisse. C'est par l'illisible que la fiction fait passer le réel.

Nous avons tenté de circonscrire la notion d'illisible et de mettre en évidence les supports formels qui la véhiculent. La vie de Le Clézio n'est guère absente du roman. A la question « Pourquoi écrivez-vous ? », il répondit : « la plus belle réponse à mes yeux est celle que fit Pa Kin: "Parce que la belle vie est trop courte." J'avais trouvé cela merveilleux, car écrire, c'est vivre d'autres vies, ajouter des vies à la belle vie, qui n'est plus si courte que ça...⁸² ».

Le romanesque permet à Le Clézio de faire revivre sa vie dans celle de ses personnages. *Le Procès-verbal* a inauguré ce style qui sera maintenu pendant une

⁸² « LE CLEZIO J.M.G., « Je suis un indigné de l'Afrique », Interview par Valérie Marin la Meslée, *Le Point*, n° 2041, 27 Octobre 2011, p. 101.

dizaine d'années et permettra la synthèse de plusieurs romans. Le Clézio se démarquera le long de cette période du roman qui répond à la *doxa*. Il cherchera une nouvelle forme de communication et insistera, par de nombreuses prises formelles, à interpeler le lecteur par des thèmes qui le préoccupent : la guerre, la souffrance, la marginalité, l'altérité....

Notre travail a réservé une première partie à la genèse de la naissance de la vision de l'écrivain : de la littérature à la littérature-monde. Ce survol historique est nécessaire parce qu'il montre que Le Clézio répond à un souci historique et esthétique. Sa position sur la littérature s'explique par son adhésion à la littérature-monde. Il signe en tant qu'écrivain proche de L'Autre, tolérant et communicatif. Son écriture est imprégnée de ces qualités.

La deuxième partie, quant à elle, a déconstruit le roman et a mis les nombreux composants à l'analyse pour montrer, comme le souligne Claude Simon : «l'écrivain n'est pas celui qui exprime de manière compliquée des choses simples, mais qui tente d'exprimer des choses compliquées de la manière la plus simple possible⁸³ ».

Le Procès-verbal met en scène un personnage illisible : Adam Pollo qui rappelle autant la religion que la naissance de l'humanité. Adam Pollo ne se donne pas facilement à lire. Son attitude envers la société se rapproche de celle du roman pour la littérature : déranger.

Nous n'avons pas épuisé toute la quintessence du roman. Nous avons essayé de mettre l'accent sur les marques de la poétique de l'écrivain. Le Procès-verbal se lit à plusieurs niveaux , nous en avons présenté un : celui du style qui, certainement , peut-être approfondi.

⁸³RIPOLL Ricard., *stratégies de l'illisible*, Perpignan ,Presses Universitaires , 2005, p46.

Bibliographie

A/ Roman –corpus :

Le CLEZIO J.M.G. *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963,314p.

B/ Ouvrages théoriques consultés :

- 1-BAKHTINE, Mickaël, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987,488p.
- 2-BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Éditions du SEUIL ,1972.187p.
- 3 .BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Edition : librairie François Maspero, 1966, 357 p.
- 4-DUCROT Oswald, *Dire et ne pas dire*, Paris, éditions Hermann, 1998, 226p.
- 5-DUCROT Oswald, *Les mots du discours*, Paris, Éditions de minuit, 1980,187p.
- 6- KUNDERA, Milan. *L'art du roman* Paris, Gallimard, 1986 ,200p
- 7- Le BRIS, M *Pour une littérature-monde en français* , Paris, Gallimard,2007, 344 p
- 8-MABANCKOU Alain, *Pour une littérature-mode*, Paris, Gallimard, 2007, 344 p
- 9-MACHEREY, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Edition : Librairie François Maspero, 1966, 332p.
- 10- RICARDOU, Jean. *Pour une théorie du Nouveau roman*, essais, Paris,Seuil, Coll. »Tel quel », Paris 1971, 210 p.
- 11-RIPOLL, Ricard. *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, Presses Universitaires , 2005. 199p
- 12-SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948.384p