

## RUPTURES ET REPRÉSENTATION DE L'HÉTÉROGÈNEITE DANS *LE PROCÈS-VERBAL* (1963) DE JEAN MARIE GUSTAVE LE CLEZIO

Jean Denis NASSALANG

Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal)

[nassalang@yahoo.fr](mailto:nassalang@yahoo.fr) ; [jeandenis.nassalang@ucad.edu.sn](mailto:jeandenis.nassalang@ucad.edu.sn)

**Résumé :** Le présent article se propose de comprendre comment le besoin d'idées nouvelles et les horreurs vécues ont sensiblement contribué à la réévaluation stylistique, à la dépersonnalisation du héros et à l'évanescence des frontières sémantiques. Tous les cadres qui ont jusqu'ici fondé l'art du roman cèdent au profit d'un jeu structurel hétérogène. Le sens des vocables se brouille, la narration se déforme et révèlent les incertitudes d'un personnage dubitatif. Celui-ci, jadis pourvu d'une intégrité assez stable qui lui permettait de conduire ses actions, son discours et ses agissements, souffre dans *Le procès-verbal* d'un décrépît qui l'incline vers des actes abscons. Ainsi victime d'un émiettement psychologique inhérent aux insolites conditions qui désagrègent son être, il se livre subrepticement à une errance et à un bavardage qui égarent le lecteur. Toutefois, son discours éparé révèle des fragments de la réalité et de son humanité désagrégée.

**Mots-clés :** Crise, écriture, langage, société, violence.

### BREAKAGES AND REPRESENTATION OF HETEROGENEITY IN THE PROCESS-VERBAL (1963) BY JEAN MARIE GUSTAVE LE CLEZIO

**Abstract:** This article aims to understand how the need for new ideas and the horrors experience have significantly contributed to the stylistic reassessment, to the depersonalization of the hero and to the evanescence of semantic boundaries. All the executives who have hitherto founded the art of the novel give way in favor of a heterogeneous structural game. The meaning of the words blurs, the narration is distorted and reveals the uncertainties of a dubious character. The latter, once provided with a fairly stable integrity which allowed him to conduct his actions, his speeches and his actions, suffers in *The Minutes* of a decrepit which inclines him towards abstruse acts. Thus, the victim of a psychological crumbling inherent in the unusual conditions which disintegrate his being, he surreptitiously indulges in a wandering and chattering which lead the reader astray. However; his scattered speech reveals fragments of reality and his deconstructed humanity.

**Keywords:** Crisis, writing, language, society, violence.

### Introduction

Le XX<sup>ème</sup> siècle est essentiellement marqué par une série de monstruosité qui ont déstabilisé les normes sociales, politiques, économiques et suscité des réactions parfois morbides. Le bilan, au lendemain de la seconde guerre mondiale, prouve à quel point la civilisation peut être destructrice, absurde. La découverte des massacres perpétrés interpelle la jeune génération d'intellectuels qui la traduisent à travers un style rénové et des personnages désagrégés. De *L'Etranger* (1942) d'Albert Camus à

*Fruits d'or* (1963) de Nathalie Sarraute, l'univers littéraire devient un lieu d'expression de la monstrueuse et ignoble condition humaine. La barbarie ayant atteint son paroxysme avec les progrès de la science visiblement mis au profit de la guerre, la bêtise humaine cède alors sa place à la misère, à l'intolérance, au regret. La civilisation, spécificité dont le continent européen s'est longtemps targué, apparaît comme une réalité suspicieuse à réinterroger. C'est cet univers mal structuré, déshumanisé, peu préoccupé par des questions de valeur, de morale ou d'esthétique, qui apparaît en toile de fond dans les œuvres du Nouveau Roman. En 1963, Jean Marie Gustave Le Clézio, dans cette veine, exprime sa conception des faits socio-littéraires en publiant *Le procès-verbal*. L'œuvre Leclézien a fait l'objet de plusieurs analyses dont l'une des plus récentes s'est penchée sur « Violence et écriture dans les œuvres de la première période, 1963-1978 chez Jean-Marie Gustave Le Clézio »<sup>1</sup>. Cette réflexion a consacré l'essentiel des interventions sur les autres œuvres, au moment où *Le procès-verbal* regorge encore d'angles non épuisés. En effet, par notre étude intitulée « Ruptures et représentation de l'hétérogénéité dans *Le procès-verbal* », nous cherchons à répondre aux interrogations suivantes: Quels jeux transparaissent à travers cette évocation titrologique ? Comment le narrateur, à travers ses idées disparates et son langage déliquescent, parvient-il à prendre en considération les crises ambiantes ?

Nous concevons les notions de rupture et de représentation de l'hétérogénéité comme des périmètres enfouis, des dimensions sociales, personnelles et esthétiques qui s'entêtent à effleurer dans les actes des personnages et qui obligent le renouveau littéraire. Il est probable que ce contexte de production marqué par des perturbations ait quelques inflexions sur la subversion esthétique qui caractérise ce texte. Pour mener à bien cette réflexion, nous allons puiser aux viatiques de la sociocritique pour expliquer certains troubles de l'univers fictif et au dérèglement du langage qui, en somme, soutient cette fluctuation de la narration.

### o.1 Cadre méthodologique

Evoluant dans le même univers qu'Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute, tous deux théoriciens du Nouveau roman, Le Clézio opère une rupture singulière avec l'idéologie surréaliste pour orienter les réflexions sur la fiction vers de nouveaux périmètres d'où affleurent les maux qui ont amplement déconstruit la logique du monde. Il subordonne la redéfinition des formes scripturales aux bouleversements idéologiques en vigueur.

### o.2 Cadre théorique

Certaines théories incluent Le Clézio dans la veine des nouveaux romanciers en oblitérant les marges qui le distinguent de cette idéologie, (L. Barthélémy, 2011: 52). A réinterpréter le rôle et la fonction de la littérature, en cette période de crise, Le Clézio ébauche une méthodologie différente de lecture de la réalité. La fiction, dans sa «simultanéité (...) doit être conçue non pas forcément sous forme d'expérience mystérieuse, mais par un recours constant à la volonté d'absolu dans le raisonnement abstrait» (J. M. Le Clézio, 1963 :203). Elle ne peut se réduire à une dictée arbitraire de la pensée, un autotélisme, comme elle ne peut être un reflet tangible du traumatisme

<sup>1</sup> Colloque tenue à l'Université de la Finlande de l'Est à Joensuu, les 27 et 28 août 2015.

universel. L'auteur la situe plutôt aux croisements des variations des sources qui lui confèrent son hétérogénéité.

### I. Un procès de la dérégulation humaine

L'univers de *Le procès-verbal* incline à une interprétation significative des normes socio-éthiques qui régissent la vie familiale, communautaire et l'évolution littéraire. Le contexte de production coïncidant avec les tensions marquées par la guerre froide et d'autres difficultés qui découlent de la seconde guerre mondiale, motive une production d'œuvres difficilement classables. À l'image du fourvoisement collectif, les auteurs cherchent à produire une fiction qui participe à l'expression des doutes et incongruences sociales. Si les romanciers des siècles précédents peuvent se permettre une analyse lucide de la condition humaine, ceux du temps présent s'offusquent devant les suspensions à tous égards qui alimentent les conflits et heurtent la conscience intellectuelle. Avec Alain Robbe-Grillet et les contemporains de Le Clézio, l'on passe du triomphe des idées à une démarche de crise des significations, de la représentation et des structures narratives. Il y a un besoin réel de réorienter les réflexions sur le genre afin de signaler la déstabilisation mentale de ce peuple qui revient d'une série de crises qu'il ne peut expliquer. Le roman, genre assez muable, offre davantage ces possibilités de figurer cette consternation qui aliène Adam. La fiction substitue à la structure thématique caractéristique du réalisme, une représentation fiévreuse de tableaux matériels mal agencés et dépourvus d'humanisme. Comme le précise Adam Pollo, « la conscience de la vie n'est [plus] que la connaissance nerveuse de la matière » (J. M. Le Clézio, 1963 :28). Dans ce besoin d'émancipation du modèle réaliste hérité des prédécesseurs, les auteurs expérimentent une mixture de formes d'écritures assez froides qui s'émancipent des idéologies conceptuelles traditionnelles. Les personnages en scène, loin d'inciter à la logique des événements, deviennent des objets aliénés et aliénants. Les normes classiques sont indexées au profit d'un autotélisme nuancé et/ou d'un être là de la fiction qui concurrence les images scientifiques. Le narrateur soupçonne la réalité qu'il est censé développer. L'objet et les cadres normatifs se déchaînent pour signifier en filigrane les incompréhensions que l'on ne peut représenter. Son dessein semble se limiter à fabriquer des tableaux mal structurés, à « remettre en question non seulement le roman traditionnel, mais aussi les conventions du mental, du social, du langage » (J. Robichez, 1985 :359).

Dans *Le procès-verbal*, le lecteur commence par constater qu'il n'y a pas de réflexion aigüe qui obstine Adam Pollo. Son errance physique subjuguée aux divagations psychiques qui l'animent, ne sont dictées par aucune ambition bien définie. Ainsi déployé sans projet, ses actes et son verbe semblent perdre leurs valeurs ontologiques. À l'image d'autres fictions du Nouveau roman en vigueur, « l'activité de langage repose sur une construction socio-historique du sens, qui découle des rapports pratiques des hommes entre eux et avec le monde. » (A. Rabatel, 2008 :346). Dans ces textes protéiformes et polysémiques, les mouvements involontaires du personnage deviennent avatars porteurs de sens. Le lecteur se préoccupe de comprendre les susceptibilités du personnage enclin dans une errance qui le conduit dans des lieux qui révèlent son manque d'épaisseur psychologique. Ses révolutions contre toute forme

de cohérence éthico-formelle révèlent davantage les perturbations émotionnelles entre frères humains, entre l'auteur et l'univers fictif qu'il fabrique. Dans une confiance faite à Michèle, Adam avoue, « Je suis écrasé sous le poids de ma conscience. J'en meurs, c'est un fait, Michèle. Ça me tue. Mais heureusement, on ne vit pas logiquement. La vie n'est pas logique, c'est peut-être comme une sorte d'irrégularité de la conscience. Une maladie de la cellule » (J. M. Le Clézio, 1963 : 72). On a beau priver la fiction de références extratextuelles, ces réflexions portées par les locuteurs permettent un clin d'œil sur le contexte de production et ouvrent à une lecture plurielle de l'œuvre.

À interpréter cet univers ambiant qui explique le poids moral qui dénature la réflexion d'Adam, nous lisons la sclérose commune aux intellectuels néo-romanesques. Les personnages exposent toutes les frictions entre l'homme et son semblable. Les tensions inhérentes aux erreurs qui ont conduit à la guerre ne se sont pas limitées à cristalliser le système de pensées des individus, mais elles ont particulièrement altéré certaines mœurs, confondu les esprits et justifié la naissance d'un nouvel ordre diégétique. Dans cette société en déréliction, seul un discours discontinu permet de faire sentir les insuffisances de la parole. Le Clézio se forge une esthétique qui le situe en marge des règles classiques en vigueur. Il éconduit certains principes vitaux de sa société, pour développer un style de vie du personnage en adéquation avec son esprit libre qui regarde le « monde en transparence, à travers un négatif de la photographie » (J. M. Le Clézio, 1963 :241). La méfiance et l'inquiétude installent un climat délétère qui oblige les narrateurs à se situer en deçà des événements qu'ils évoquent. Il faut préserver ce qui vibre dans les consciences et dans l'art pour donner des significations à l'écrit. En vertu de ce besoin d'expression, Adam s'écrit : « Mais moi, j'ai besoin de systèmes, ou alors je deviens fou. Ou bien la terre est orange, ou bien l'orange est bleue. Mais dans le système qui consiste à se servir de la parole, la terre est bleue et les oranges sont orange » (J. M. Le Clézio, 1963 :305).

Dans cette fiction, la remise en cause des idéologies déjà avancées subordonne l'instabilité à un besoin d'idées nouvelles. Elle a une fonction magique qui permet au narrateur de s'inquiéter sur le devenir social. Les années qui ont suivi la seconde guerre mondiale sont aussi marquées par un besoin effarant de quête salutaire. Comme le signifie Adam, parodiant Paul Eluard, dans *Capitale de la douleur*, 1926, les intellectuels sentent la nécessité de redéfinir le climat social et politique. Comment peut-on vivre en excluant certaines formes de synergies qui devraient participer à une culture de la cohérence et de la conciliation morale ? Les zones établies par les diverses formes de barrières raciales, ethniques et/ou claniques suscitent ainsi des interrogations et poussent à une certaine bestialité abordée par le locuteur. Modèles adéquats pour refléter les cognitions en vigueur, elles morcellent l'intégrité et obligent l'homme à vivre dans la méfiance et la violence. La pertinente analyse Jean Kaempfer (1998, p. 08), à propos des récits évoquant les conflits, édifie davantage :

Le récit de guerre moderne entend se soustraire à tout modèle, parce que l'expérience extrême qu'il relate lui paraît se refuser à la raison ; la commotion dont il doit témoigner est tellement inouïe qu'elle devient inénarrable. Voici donc des textes sur le qui-vive, tendus vers le singulier, qui mettent toute leur vigilance à ne pas être controversés. En effet, l'inénarrable a

ses tropes, sa topique – voire ses poncifs. La volonté d'être atypique est le trait typique, quoi qu'ils en aient, des récits de guerre moderne.

Jean Kaempfer (1998 :08)

Par un effet de présence, le narrateur permet de retracer les lancinantes conditions de vie qui ont conduit à cette réinterprétation du milieu social. Le discours du héros nous situe, en tant que lecteur, à la croisée du sociologique, de l'herméneutique et du littéraire. Les territoires engloutis, normes et aspirations déconstruites semblent expliquer cette dénégation du sujet, la marginalisation, les déplacements fortuits et les transgressions éthico-formelles repérables dans le texte. Le héros, dans son rêve d'absolu, s'obstine à croire qu'il y a ailleurs des joies possibles. L'errance devient figure et principe poétique qui structure un imaginaire et détermine des choix d'écriture. Elle constitue un thème de la fiction contemporaine, un « signifié global, homologue du dénominateur structural commun qui émerge sinon du tout, du moins de la plupart des aspects formels de l'œuvre littéraire » (Sl. Rimmon-Kenan, 1985 : 404). Dans la fiction contemporaine, le déplacement s'érige en valeur permettant d'échapper aux déboires sociaux, à la sclérose mentale qui obstine le locuteur. Dans un dessein mal défini, Adam semble poursuivre son idéal de vie "étrange". Il souhaite fiévreusement se créer un cadre intérieur et physique propice à une vie de solitude. Cette attitude nourrie depuis la tendre enfance fait l'objet de remarques salutaires que lui fait sa mère, Denise : « Tout ce que nous avons fait pour toi, ton père et moi, a été fait dans l'idée de lutter contre ton asociabilité et ta pusillanimité – c'est parce que nous ne voulons pas que les autres te condamnent » (J. M. Le Clézio, 1963 : 239). Cette représentation symbolique du sujet, de la réalité ouvre la voie à une interprétation de la condition humaine et des structures mentales en vigueur. Il y a des relations intrinsèques entre ce mode de construction de la fiction et l'univers ambiant. Se permettant d'utiliser les termes « incarnation » et « personnification » pour nommer la manière dont les consciences humaines sont signifiées dans leurs rapports à la réalité dans les œuvres, Jean Marie Schaeffer (2010) écrit ceci :

Nous prenons connaissance de la réalité à travers des « représentations mentales » de cette réalité, représentations induites par des expériences perceptives mais aussi par l'intériorisation « en bloc » [...] d'innombrables savoirs sociaux déjà élaborés sous la forme de représentations symboliques publiquement accessibles.

Jean Marie Schaeffer (2010 : 104)

Autrement dit, les formes d'interprétation ou de connaissances socialement élaborées et admises par la communauté intellectuelle tiennent, pour l'essentiel, des fonctions liées aux performances dans la « construction d'une réalité commune à un ensemble social » (D. Jodelet, 2003 : 53). Il y a dans le vécu des individus, une blessure circonstancielle qui affleure dans les propos des locuteurs en scène et qui détermine leurs relations interpersonnelles, familiales, sociales, au point de les altérer. Le désarroi naît d'une part de ce désir profond de vivre dans l'aisance, mais surtout dans la paix et la convivialité. En fait, c'est dans ce qui gravite autour que réside la matière essentielle et non dans le discours principal. Autrement dit, les marges constituent le

lieu d'une densité thématique qui, singulièrement, s'efface au moment même où le récit y conduit. La dépravation des mœurs évoquée furtivement dans l'œuvre ne retient pas ostensiblement l'attention du lecteur ; puisqu'il n'est question, à travers le corps violé de Michèle, que de répondre à une question qui excite la curiosité. Dépersonnalisé par ces tumultes de tous genres, Adam s'écrie :

J'en ai assez ! C'est assez de psychopathologie pour aujourd'hui – Je veux dire – il n'y a plus rien à comprendre. Tout est fini. Vous êtes-vous et je suis moi. N'essayez plus de vous mettre continuellement à ma place. Le reste c'est de la foutaise. J'en ai assez, je - je vous en prie, n'essayez plus de comprendre.

J. M. Le Clézio, (1963 :307)

Cette révolte intérieure désarticule la linéarité du raisonnement enfoui dans les interstices des énoncés pour développer une psychose reflétant les aberrantes conditions sociales. Le thème du viol dans ses dimensions physique comme psychique fonctionne comme un leitmotiv, un tremplin, permettant de signifier les égarements d'Adam Pollo. Il renseigne sur son déséquilibre mental, son incapacité à communiquer intelligiblement ses sentiments. C'est dire que, par le seul jeu structurel, l'ambiguë signification de ces marges sociales fait dériver la narration vers une crise du langage, la dispersent en l'obsédant et l'empêchent de progresser. Jean Marie Gustave Le Clézio, ne pouvant plus considérer la fiction comme un reflet cohérent de codes naturels, pousse l'exploration sur ce terrain en réinterrogeant sans cesse les possibilités de la praxis littéraire. Du reste, à l'encontre des fictions antérieures qui explicitent leur structure constitutive et parfois la structure normative, les multiples structures évolutives possibles du même jeu ne se font remarquer qu'à travers la description de différentes parties parfois inconciliables. Autrement dit, pour esquiver la franche lecture de la réalité ambiante, la narration sort du domaine du construit au profit du domaine de l'agir ; elle laisse libre cours au jeu insaisissable de la différence. Ces subterfuges scripturaux offrent ainsi l'occasion d'échapper, dans une certaine dimension, à «la tentation de continuer à chercher une sorte d'explication mécanique au non mécanique lui-même. » (J. Bouveresse, 1995 : 594) La fiction surprend le lecteur par le renouvellement de sa structure constitutive en introduisant de nouvelles astuces à l'intérieur d'un type de jeu dont les règles changent constamment et impulsent de nouvelles normes. La conception de la réalité ne se laisse donc appréhender que par la conscience secouée ainsi que les agissements tumultueux des acteurs en scène.

## 2. Déstructuration formelle et intertexte générique

Les fictions littéraires contemporaines, malgré leur obstination, n'ont pas réussi le pari de l'effacement péremptoire des fondamentaux de l'expression humaine qui se veut moyen d'interrogation sur les situations de la vie dans ce qu'elle a de plus complexe. Publié dans un contexte de crise, *Le Procès-verbal* charrie des stigmates liés aux événements bouleversants qui ont empreint la condition humaine. La prégnance de l'insolite que nous constatons n'est pas née *ex nihilo*. Elle est en rapport avec le dessein déjà exprimé les périodes précédentes par Gustave Flaubert (1852 :12) de composer un livre dépourvu d'attaches extérieures, « un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible ». Ce besoin d'idées nouvelles



pour représenter autrement la réalité romanesque prend davantage corps au lendemain de la guerre avec le nouveau roman. Alain Robbe-Grillet, dans cette dynamique de théoriser les nouvelles formes que doit prendre la fiction pour donner une image susceptible de renvoyer à la réalité en vigueur insiste, dans *Pour un nouveau roman*, 1963, sur l'impérieuse nécessité de disloquer l'architecture classique. L'œuvre moderne consomme ainsi un divorce d'avec les formes d'expression des périodes précédentes en faisant perdre au héros certains privilèges. En dépit de ce constat, il résulte que le texte qu'il soit néo romanesque ou classique, propose en filigrane une certaine reconsidération des canons de l'écriture sans occulter entièrement sa volonté de communiquer. Face aux perturbations des circonstances qui privent l'artiste de certaines affirmations péremptoires, le locuteur suggère davantage la réalité qu'il ne l'analyse ; laissant au lecteur cette seconde fonction. Comme l'écrit Vincent Jouve (2001 : 146), « Si le roman, dès la première page, ne fait référence à un lieu réel, c'est parce qu'il sait que le lecteur reconnaissant dans le texte ce qui existe hors du texte, sera poussé à recevoir l'ensemble de l'histoire comme issue de la réalité ». Ce texte liminaire dans la production littéraire de Jean Marie Gustave Le Clézio, *Le Procès-verbal*, cristallise toutes les ambitions, aberrations, réseaux thématiques et symboles éthico-formelles d'une écriture en quête de pureté originelle. Cette œuvre témoigne des élucubrations et autres formes de déceptions qui ont déstabilisé l'univers et justifié la naissance d'une nouvelle forme d'écriture. Adam se complait dans la désacralisation de l'ordre conventionnel de la fiction, des paramètres du discours. Il fait chevaucher plusieurs événements dans une articulation qui témoigne de la désagrégation de sa position. Il a une vision qui présente les choses dans un ordre concomitant. Du descriptif au carnavalesque, plusieurs énoncés se relaient au gré de son instabilité psychique. Confronté à plusieurs obstacles qui le contraignent à reconnaître les limites de ses pensées, le locuteur se contente d'évoquer le spectacle hétérogène des faits. Le lecteur perçoit le discours auctoral comme un palimpseste ; un instinct de la simultanéité qu'Adam se permet, lui-même, d'interpréter laconiquement : « La simultanéité est l'anéantissement total du temps et non du mouvement ; cet anéantissement doit être conçu, non pas forcément sous forme d'expérience mystique ; mais par un recours constant à la volonté d'absolu dans le raisonnement abstrait » (J. M. Le Clézio, 1963 : 203).

Les œuvres romanesques comme *La Jalousie*, 1957, d'Alain Robbe-Grillet, *La Modification*, 1957, de Michel Butor et *L'Ère du soupçon*, 1956, de Nathalie Sarraute expriment aussi ce besoin de renouveau à tous égards du texte littéraire qui se fait corps dans *Le procès-verbal*. Ce roman-puzzle articulé autour d'un sentiment de régression déjà évoqué dans les textes néo romanesques, expose une fiction décrivant une trajectoire de retour et d'enroulement de la conscience dans la spirale de la contemplation. Il met en branle une expérience d'écriture excavatrice au parcours labyrinthique qui tente de donner sens aux aventures de la vie. Dans cette fiction de Jean Marie Gustave Le Clézio, les propos et les actes des personnages sont quasi inconciliables. Tout en recherchant instinctivement un idéal de vie, ses actes témoignent d'une éraflure qui relève parfois du bestial, du néant. L'un des socles des propos du personnage repose essentiellement sur la contradiction. Il ne cesse de se dédire ; ce qui donne à son discours un caractère dubitatif. Il s'agit pour lui et à travers

ses propos de révéler ses incapacités. « Le Clézio a constamment recours au paradoxe, frustré par l'effort vain de décrire l'ineffable, de communiquer l'inédit » (R. Holzberg, 1981, p. 155). Comme dans *Les Gommages*, 1953, d'Alain Robbe-Grillet, les paroles chargées d'exprimer les actes se débinent au moment où le narrateur semble saisir la réalité des faits. Wallas, comme Adam Pollo sentent la liquéfaction de leurs propos et l'instabilité événementielle qui participe amplement à la déstructuration de sa psychologie. Le territoire à nommer est atteint par une surcharge effrénée de paroles, domaine de la littérature en lutte contre et pour le rétablissement de l'ordre du réel. Le réel qu'il observe lui joue constamment des tours peu conventionnels. La réalité fluctue et le langage se démultiplie, entraînant subtilement dans leur désorganisation toutes les sphères qui le soutenaient : « Au plus profond d'Adam, c'était l'agglomération de cellules, de noyaux, de plasma, d'atomes aux combinaisons multiples ; plus rien n'était étanche. » (J. M. Le Clézio, 1963 : 231)

Cette hétérogénéité cellulaire et événementielle dont parle le personnage lui-même embrase l'architecture de la fiction, dénature les procédés verbaux et explique d'autres formes scripturales dans l'œuvre. A cet effet, le locuteur parodie plusieurs formes d'écriture. Le dédoublement de l'instance narrative en un narrateur hétérodiégétique permet à la fiction d'épouser tour à tour les formes du roman sentimental, comme dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet, lorsqu'Adam se passionne de Michèle qu'il viole et qui le dénonce à la police. Parfois, nous avons l'impression de lire un roman policier lorsqu'on cherche à élucider l'énigme consistant à comprendre si Adam sort de l'armée ou d'un asile d'aliénés. Dès fois, la fiction emprunte les formes du roman psychologico-philosophique lorsqu'on conçoit Adam comme un dangereux psychopathe reconnu par les psychiatres ou le prophète d'une nouvelle vision de l'existence. Le narrateur se livre fortuitement à un ensemble de jeux permettant instinctivement d'extérioriser les meurtrissures et autres formes de contusions qui alimentent le discours tortueux des personnages. La complexité dont la fiction fait montre révèle un flux d'idées qu'aucune parole cohérente ne saurait exprimer. Le choix de clarté n'est plus permis au locuteur qui, lui-même, présente des signes d'instabilité psychologique, une inconsistance qui le désagrège. Jean Philippe Mireaux (1997, p. 102), analysant cette dispersion de l'intégrité physique et morale du sujet, précise qu'elle « est liée au mouvement pléthorique de cette parole de l'en deçà, de ce surgissement de l'innommable qu'il faut pourtant sans cesse nommer, scruter ; sorte de déhiscence de l'être enfoui à l'intérieur de ce sujet de papier qui évolue dans l'univers du texte ».

Comme une source en ébullition, les tumultes qui animent l'être psychique du locuteur ne peuvent se traduire qu'à travers un magma de formes que le lecteur doit interpréter. Cette inconséquence du texte moderne, reconnue par Le Clézio lui-même, repose sur une écriture du désastre exprimée dans un jeu du montrer/cacher : « Moi qui aime passionnément l'exactitude, je sacrifie sans cesse au démon du flou. J'ai besoin de cette ouverture. J'ai besoin de fuites » (J. M. Le Clézio, 1967, p. 52). En adéquation avec la déconstruction des structures éthiques traditionnelles, la friction des certitudes mentales et le dynamisme de l'esthétique littéraire, une certaine brutalité prend corps dans la construction artistique de ces romans écrits au lendemain de la seconde guerre mondiale. Le néo roman inscrit au cœur de sa narration une certaine verve logico-



formelle qui permet un retour au réel et la déliquescence symbolique qui incite tout lecteur à repenser la signification et la représentation du monde. Dans la diction d'Adam Pollo, la nouveauté rutilante du néo romanesque entretient un rapport sans équivoque avec le déroulement sismique de l'intrigue. Pour cela, le roman en particulier s'oriente « vers une gigantesque opération de replâtrage » (L. Dällenbach, 1980 : 164-165), de (re)structuration idéologique et formelle.

Pour comprendre la matière du discours, il faut investir les signes vides, amputés de toute précision référentielle, condamnés à n'être parfois que des signes réflexifs d'eux-mêmes. Adam n'agit pas comme si le monde n'existait pas. Il ne désinvestit pas le réel et ne s'enferme pas non plus dans un pessimisme nihiliste ; mais il fonde son action sur une conception novatrice de l'homme, du monde. Excédé par les actes ahurissants de la condition humaine, il repense librement le vécu quotidien dans l'univers en termes de machines, de recours au « collage » d'éléments hétérogènes au texte : « Vous n'êtes des hommes, parce que vous ne savez pas que vous vivez dans un monde humain » (J. M. Le Clézio, 1963 :246). Par son périple en quête d'un ailleurs susceptible de lui offrir le confort dont il rêve, se lit un certain désaveu du contexte, du système monde. La lecture de ce texte exprime un sens plurivoque, traduit une ingéniosité scripturale et un projet littéraire inscrit en évidence dans la pensée de Jean Marie Gustave Le Clézio. Ce je(u) prenant les formes du vagabondage psychique auquel se livre le personnage-narrateur, trahit constamment les mécanismes de la *doxa* classique, d'une interprétation logique des conceptions humaines. Le message se laisse : « deviner parmi les amas de souvenirs, comme quand on faisait les parties de cache-cache et que j'apercevais ton œil, ta main, ou tes cheveux, entre les rondelles des feuillages, et qui en passant d'un seul coup, j'arrivais à ne plus me fier aux apparences » (J. M. Le Clézio, 1963 :19).

Dans *Le procès-verbal*, la construction artistique ne se limite donc pas à un simple jeu formel où l'histoire devient autotélique, mais elle soutient un prétexte qui légitime la pensée novatrice. Cette dimension esthétique de la fiction, telle qu'analysée par Alain Robbe-Grillet, puis par Jean Ricardou, respectivement dans *Pour un nouveau roman*, 1963, et dans *Problèmes du nouveau roman*, 1967, illustre par-delà une certaine théorie conceptuelle, le déni du lien héréditaire qui fait de la jeune génération des imitateurs des écrivains classiques. La torsion de ce patrimoine sacré impulse une dynamique de lecture qui fait du texte moderne le gisement d'une philosophie herméneutique où la réversibilité des idées conceptuelles qui oblige une connaissance des conditions défavorables ayant prévalu à la publication de l'œuvre. Autrement dit, les transgressions notées dans le cheminement de l'intrigue sont en relation logique avec une écriture de la ruine, du désenchantement où les traces du vécu quotidien et les vestiges historiques ont une résonance impétueuse sur la forme, le sens. Chaque « fragment met en relief l'expression de l'événement existentiel, fictionnel, mental, dans son surgissement abrupt, son absence de sens initial, son hors champ causal. Il substitue à l'idée de récit unitaire celle de récit pluriel procédant par juxtaposition hasardeuse » (B. Blanckeman, 2008 :197).

À interroger convenablement la fiction du *Procès-verbal*, le lecteur comprend qu'il y a quelques écarts entre l'esthétique de Jean Marie Gustave Le Clézio et celle d'Alain Robbe-Grillet. Si les personnages comme le mari jaloux et Wallas partagent les

inquiétudes d'Adam Pollo, il ressort de leur rapprochement un certain nombre de différences. Le Clézio partage la théorie du renouveau esthétique tout en y insérant plusieurs vestiges sauvés de ce passé révolu. Le texte reprend quelques zones d'affirmations qui permettent de comprendre les hypothèses de l'auteur. Le personnage ne parvient pas à abolir l'horreur connotative. Plusieurs indices révélateurs d'un avenir imprévisible guident ses agissements et inscrivent la narration dans une logique herméneutique. Fourvoyé dans cet univers peu cohérent qui paralyse l'essence de son discours, le locuteur expose toute l'ivresse assertive qui déstructure sa pensée. Les suppositions et gestes réfractaires essaient l'œuvre, assimilant l'analyse à un jeu sémantique. L'écriture, comme la lecture, partageant, de ce fait, le souci de la reconquête d'une complétude perdue du langage et de la cohérence. Jean Ricardou (1967) écrit à ce sujet :

Lire la littérature [...] c'est tenter de déchiffrer à tout instant la superposition, l'innombrable entrecroisement des signes dont elle offre le plus complet répertoire. La littérature demande en somme qu'après avoir appris à déchiffrer mécaniquement les caractères typographiques, l'on apprenne à déchiffrer l'intrication des signes dont elle est faite.

Jean Ricardou (1967 :20)

Pour traduire le trauma quotidien qui ne donne plus au locuteur la possibilité de distinguer les éléments constitutants, la fiction propose une réalité qui s'imbrique et juxtapose de manière inexprimable des débris de propos mal enregistrés, inclassables dans un genre littéraire. Les frontières génériques se désamorcent permettant une juxtaposition d'éléments disparates issus du roman, de la poésie, du conte, de l'épopée et/ou de la nouvelle. Les éléments du décor, jadis bien disposés afin de figurer la cohérence des diverses situations que vivent les personnages, se débinent progressivement à la compréhension pour proposer une lecture dubitative et plurielle du texte, de la vie.

J'en ai assez ! C'est assez de psychopathologie pour aujourd'hui – Je veux dire – il n'y a plus rien à comprendre. Tout est fini. Vous êtes-vous et je suis moi. N'essayez plus de vous mettre continuellement à ma place. Le reste c'est de la foutaise. J'en ai assez, je – je vous en prie, n'essayez plus de comprendre.

J. M. Le Clézio (1963 :307).

À la différence de la logique linguistique qui faisait la loi du genre, les frustrations, les digressions et autres formes d'obstruction de la transparence expressive se dressent en sailli telles des contusions pour déformer la narration. Ces subterfuges, en sus de signifier la dispersion du sens, impulsent une nouvelle lecture de la quintessence dont la véritable question consiste à se demander « que retenir de cette œuvre ? ». Dans cette œuvre où le temps ne coule pas adorablement, ne balise plus l'existence, l'identité n'imprime plus son ombre sur toutes les sphères du sujet, mais gomme les différences, ouvre la brèche pour que s'installe la peur, la mort. Pour mettre en lumière cette facticité des techniques d'écriture, Julia Kristéva, (1974) écrit :

Dissolvant toute unité linguistique et subjective, démystifiant l'anthropomorphisme et les structures sociales (qui vont de la famille à l'Etat), le procès de la signifiante trouve sa réalisation radicale lors des résolutions et des périodes historiques de grands troubles où se brise la continuité de l'ordre établi dans tous les domaines qu'il s'est donnés.

Julia Kristéva, (1974 : 361)

L'analyse à laquelle semble se livrer, par moments, le héros Adam Pollo, témoigne d'une recherche d'équilibre entre le besoin de s'affranchir des tendances nombrilistes de la littérature psychanalytique et le danger du silence, de la stérilité créatrice que fait peser sur tout écrivain l'effacement du moi. L'enjeu majeur de la fiction, au lendemain de la seconde guerre, consistait dans un premier temps à trouver une forme narrative susceptible de témoigner de l'engagement des auteurs dans les problèmes de leur temps. Ils s'entendent sur le principe que les formes classiques ne peuvent exprimer la réalité ainsi survenue ; mais la quête d'une forme absolue les divise. Si certains, comme Nathalie Sarraute cherchent à saisir les tropismes des actions humaines, d'autres se réfugient derrière une expression de l'élémentaire. Les contusions morales impulsent une dynamique révolutionnaire qui appelle à un retour aux sources autobiographiques de l'œuvre, aux strates complexes de la mémoire, au gisement d'émotions déposées par les expériences de la vie. Le Clézio, consentant au refus de la complaisance d'une littérature nombriliste, semble opter pour une écriture romanesque qui préserve de l'épanchement, qui offre une diversité de techniques, une souplesse telle qu'une quête d'identité. La forme comme les idées mises en fiction relèvent d'une quête instable qui permet la rencontre de l'autre, par la multiplicité des voix et des expériences confrontées. La satisfaction d'Adam naît du déni, de la non maîtrise du verbe qui transforme en création littéraire la profusion chaotique des données du réel.

Le délire se fait si j'ose ainsi dire de façon ordonnée, par suites de réminiscences de culture et du potentiel d'intelligence du sujet. Mais les ruptures fréquentes, les chutes et les états dépressifs et surtout de la mythomanie, la confusion et les différentes phases de l'obsession sexuelle dominant.

J. M. Le Clézio, (1963 :287)

Habitué à vivre des situations insolites, la profusion verbale d'Adam révèle un être victime de la schizophrénie. Le monde extérieur s'invite dans son discours et perturbe la logique de ses confidences avec Michèle. Ses incoercibles méditations sur l'intimité, les relations interpersonnelles, sont peuplées de réminiscences qui n'épargnent pas la condition humaine. Dans son agir délirant, il sombre inéluctablement dans une folie systématisée. Ses propos aberrants, en sus de donner à voir une image de la confusion universelle, se rapportent à l'écriture devenue « une aventure », « une structure ouverte où doit se développer, dans le champ libre d'une compréhension dialoguée, un sens qui n'est pas dès l'abord révélé, mais se concrétise au fil des réceptions successives dont l'enchaînement répond à celui des questions et des réponses » (J. Kristéva, (1974 :272). Les inquiétudes d'Adam corroborent le déluge moral qui entraîne à la révolution esthétique. Jean Marie Gustave Le Clézio, dans son

postulat d'intégration des genres, des formes et l'affirmation de la priorité de l'écriture, se situe ainsi dans l'optique de la modernité littéraire. Plusieurs récits relèvent des photoromans, des correspondances et du journal autodiégétique d'Adam Pollo qui « se voit comme s'il était l'autre » (G. Bollème, 1963 :2) ; créant ainsi des effets spéculaires qui contribuent sensiblement à dénaturer les cloisons entre les figures du narrateur, du personnage et du lecteur. Sa dynamique conceptuelle, comme disait Maurice Blanchot (1954 :13) à propos d'Hermann Broch, démontre cette « pression impétueuse de la littérature qui ne souffre plus de distinction des genres et veut briser les limites ». Cette technique appréhensible dans *Le Procès-verbal* réfère à divers modèles architecturaux dont il détourne les codes, brouille les repères. Adam affectionne « les mystérieuses obscurités de son langage naissant, vers son isolement forcené, son blocus face à l'invasion de la populace » (J. M. Le Clézio, 1963 :248). Ainsi animé de convictions personnelles selon lesquelles les conventions doivent constamment être réinventées, l'auteur de *Le Procès-verbal* fonde son œuvre sur une reconsidération fréquente des formes. Autrement dit, il cherche à exprimer, par ce style discontinu et peu compréhensible, les égarements de la pensée en bute aux événements qui ne se laissent plus définir. Adam choisit dans l'errance parce qu'il ne jouit pas d'une lucidité susceptible de lui permettre une analyse adéquate de son milieu. Tout en s'inspirant des divers événements qui caractérisent son existence, ses textes influent sur la morale et sur les savoirs procéduraux en vigueur. Les personnages en scène n'obéissent pas aux critères classiques, tout comme leur auteur ne rêve pas les formes authentiques. Ils sont des êtres quelconques, des supports d'intérêts permettant à la fiction de révéler les tares d'un milieu qui se croit indemne de critique :

Le point commun de mes livres c'est la référence, la désignation d'un point obscur situé dans l'immédiat après-guerre, un point que je ne peux pas voir, mais que je sens au fond de moi et qui me conduit jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, à l'époque de l'esclavage, au temps où l'Occident affirmait en toute quiétude sa domination sur le reste du monde. Si le roman est un isolement, il doit nous permettre de mieux comprendre, il doit nous aider à mieux assimiler la genèse de notre propre histoire.

Cl. Cavallero (1993 : 174)

Ce texte aux tons multiples et variés est l'œuvre d'un esprit libre, qui a toujours revendiqué sa spécificité, son idiosyncrasie puissamment coloratrice. Le Clézio, l'homme révolté contre le déclin de l'humanisme social, le briseur de chaînes, l'émancipateur, celui qui fait voler en éclats les classifications entre l'humain et le bestial, tant sur le plan moral que sur le plan littéraire, continue d'une manière assez significative à explorer les régions humaines qu'il n'est pas décent d'exposer sur la scène, mais qui n'en existent pas moins. Il est peut-être difficile de concevoir un personnage davantage attiré par son instinct et qui semble donner raison à la faillite du culte de la personnalité ; mais la réalité de la guerre et de la monstruosité constatées prouvent que notre humanité n'est pas complètement émancipée de la sauvagerie. Dans son ambition de reconquête de soi et des fondements humanistes, le personnage, Adam, héros de son histoire, emprunte toutes les formes d'expression. Le prénom Adam qui fait référence au premier homme, incite à une recreation universelle de l'ordre des choses. Le récit ressasse les faits divers qu'il conjoint aux règles évolutives.

Celles-ci deviennent alors, plutôt que génératrices de régularité, l'expression de cette irrégularité fourvoyante. La désagrégation des frontières génériques et discursives lui permet de signifier la prétendue logique de notre monde. Ce tumulte intérieur, comme l'analyse Gilles Deleuze, (1969 :64), « pèse de tout son poids, avant même qu'on sache quel est son objet, et sans qu'on ne puisse jamais le savoir exactement. » Ainsi déroutée par les stigmates de la violence, la psychologie d'Adam Pollo est perturbée par les circonstances universelles. À l'encontre du personnage flaubertien jouissant d'une certaine lucidité qui lui permet d'établir des règles normatives, ces perturbations du schéma narratif ont en commun avec les habitudes, une relative spontanéité. Comme dans le monde animal qui hante l'esprit du personnage, l'instinct s'arroge la primeur et le pouvoir de dicter les attitudes :

Adam les contemplait distraitement comme s'il n'y avait aucun rapport logique entre eux, leurs bruits ou leurs mouvements, et lui, et chaque sensation de son corps exaspéré, qui amplifiait les détails, faisait de son être un objet monstrueux, tout de douleur, où la conscience de la vie n'est que la connaissance nerveuse de la matière.

J. M. Le Clézio, (1963 :31)

Acquises, dans les textes classiques, par l'expérience en deçà de la conscience et du discours, les règles normatives et évolutives de la fiction permettent d'expliquer comment le sujet d'une pratique peut être tout à la fois déterminé et agissant. Elles rendent compte des régularités d'un certain type, caractérisées précisément par leur ouverture aux adaptations des genres littéraires, innovations et exceptions de toutes sortes.

### Conclusion

Même si l'on retient que *Le procès-verbal* est l'œuvre liminaire de Jean Marie Gustave Le Clézio, elle condense une maturité intellectuelle et artistique avérée que les fictions ultérieures mettront en valeur. Ses réflexions discontinues, en travestissant les frontières du roman, permettent une consolidation des thèses selon lesquelles toute fiction puise aux essences des réalités ambiantes. La révolte d'Adam, comme ses agissements parfois incongrus permettent de conjurer les fantômes cliniques inhérents aux violences subies, aux espaces clos de la souffrance que seul un univers déconstruit peut figurer. Comme l'affirme Denis Labouret (2013, p. 121), « ce sont les tragédies de l'histoire qui conduisent à s'interroger en termes nouveaux sur l'"essence" de l'homme et sur les abîmes du cœur humain. » Au nom d'une représentation artistique en adéquation avec la complexe réalité en vigueur, les auteurs se livrent à la refonte des cadres structuraux du roman classique. Ils se soustraient des procédés littéraires traditionnels jugés incapables de signifier les incertitudes qui hantent les consciences humaines. Chez Le Clézio, l'écriture a son efficace : c'est qu'elle permet des ruptures, à travers les détours et retours, de nommer des contrées de la réalité, de la personnalité, que les normes entravent. L'écriture en acte ouvre les vannes de l'hétérogénéité, du vécu et/ou de l'imaginaire pour signifier entre les interstices du discours, toutes les frictions et les réalités inhérentes à la condition humaine. Elle

permet, dans *Le procès-verbal*, de révéler une passion vivace pour le renouveau éthico-formel.

### Références bibliographiques

- Barthelemy, L. (2011). *Fictions contemporaines de l'errance: Peter Handke, Cormac McCarthy, Claude Simon*, Paris, Garner.
- Blanchot, M. (1954). *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard.
- Blanckeman, B. (2008). *Les récits indécidables*, Paris, Presses universitaires du Septentrion.
- Bolleme, G. (1963). *Le Procès-verbal ou la folie-fiction*, Paris, Mercure de France.
- Bouveresse, J. (1995). Règles, dispositions et habitus, *Critique*, Pierre Bourdieu, n°579-580, 573-594.
- Bremond, C. (1973). *Logique du récit*, Paris, Editions du Seuil.
- Cavallero, C. (1993). Le Clézio, les marges et l'origine : *Entretien avec J.M.G. Le Clézio*, Paris, *Europe*, 168-179.
- Dällenbach, L. (1980). Le Tout en morceaux, *Poétique*, n° 42, Paris, Seuil.
- Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*, Paris, Seuil.
- Flaubert, G. (1852). *Correspondances*, lettre du 16 janvier à Louise Colet (extrait).
- Jodelet, D. (2003). Les représentations sociales, Paris, PUF, coll. *Sociologie d'aujourd'hui*
- Hamon, P. (1984). *Texte et Idéologie*, Paris, PUF.
- Holzberg, R. (1981). L'œil du serpent. Dialectique du silence dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio, Sherbrooke, Naaman.
- Jouve, V. (2001). *Poétique des valeurs* Paris, PUF.
- Kaempfer, J. (1998). *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti.
- Kristeva, J. (1974). *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil.
- Labouret, D. (2013). *La littérature française du XXème siècle (1900- 2010)*, Paris, Armand Colin.
- Le Clezio, J. M. G. (1963). *Le procès-verbal*, Paris, Gallimard.
- Le Clezio, J. M. G. (1967). *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard.
- Mireaux, J. P. (1997). *Le Personnage du roman*, Paris, Nathan.
- Rabatel, A. (2008). *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, tome II, Limoges, Editions Lambert-Lucas.
- Ricardou, Jean, (1967). *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil.
- Rimmon-Kenan, S. (1985). Qu'est-ce qu'un thème ? *Poétique* n°64.
- Robbe-Grillet, A. (1963). *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit.
- Robichez, Jacques, (1985). *Précis de littérature française du XXème siècle*, Paris, PUF.
- Schaeffer, J. M. (2010). *Pourquoi la fiction ?* Paris, Édition du Seuil.