

**Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche
scientifique**

Université d'Oran

Faculté des lettres, des langues et des arts

Département de Français

Mémoire de magistère de français

Option : Sciences du langage

Intitulé :

**Sens et non-sens dans l'espace sémantique du roman
"Le procès-verbal " de l'écrivain J.M.G. Le Clézio**

Présenté par : BRAHIM Tayeb

Sous la direction de : GHELLAL Abdelkader

Devant le jury :

BOUHADIBA Lelloucha	Professeur	Présidente	Université d'Oran
GHELLAL Abdelkader	M.C.A	Rapporteur	Université d'Oran
BOUTALEB Djamila	M.C.A	Examinatrice	Université d'Oran

Oran 2012

A

Mon directeur de recherche Abdelkader GHELLAL :

tous mes remerciements et toute ma gratitude.

J'exprime également mes remerciements aux membres du jury.

A

Mes très chers et regrettés parents :

El Hadj Ahmed Mekki BRAHIM

Fatima Bent DRISS

“L’écriture est une aventure de la découverte de son écriture.”^[1]

^[1] GHELLAL, A. *Ecriture et oralité*. Oran : Dar El Gharb., 2006. P. 140.

Sommaire

Introduction	6
Chapitre 1 : Espace sémantique et cohérence	15
1-1 L'espace sémantique	16
1-2 La cohérence textuelle.	22
1-2.1 L'espace isotopique	23
1-2.2 La fonction de l'ellipse	29
1-2.3 Le blanc typographique : une marque de l'ellipse	34
1-3 Défauts de cohérence textuelle	35
1-3.1 Défauts interphrastiques	36
1-3.2 Défauts interpropositionnels	37
1-3.3 Une rupture de la construction : l'anacoluthie	38
Chapitre 2 : Construction du sens	40
2-1 La métaphore	41
2-1.1 La ville : un espace déshumanisé/déshumanisant	42
2-1.2 Adam : un corps-texte	45
2-1.3 L'animal : un personnage humain	47
2-2 Elargissement de l'espace sémantique : la transtextualité	50
2-2.1 Le plagiat	51
2-2.2 La citation	53
2-3 Le style de Le Clézio : un jeu	56
2-3.1 Langues et signification	57
2-3.2 Le ressassement linguistique	59
Chapitre 3 : Espace du non-sens	63
3-1 Dysfonctionnement de la complétude	67
3-2 L'incomplétude lexico-sémantique	69
3-3 Adam : le discours du non-sens	72

3-4 La spatialisation du non-sens	74
3-5 Le silence : forme visible du non-sens	76
Conclusion	82
Bibliographie	86

INTRODUCTION

Le procès-verbal est le premier roman publié par Jean-Marie Gustave Le Clézio, le 13 septembre 1963, à l'âge de 23 ans, aux Editions Gallimard, dans la collection Le chemin. Le roman reçoit le prix Renaudot, la même année.

Le Clézio reçoit, en 1980, le prix Paul Morand pour la totalité de son œuvre. En 1994, il a été élu le plus grand écrivain vivant de langue française.

Le prix Nobel de littérature est décerné à Le Clézio, en 2008, en tant que :

« *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 régnante* »^[1].

Le procès-verbal s'inscrit dans cette aventure poétique. Il représente le style nouveau d'une expérience sur l'écriture romanesque. Roman adolescent, selon l'auteur lui-même, *Le procès-verbal* déränge ; Le Clézio y met en place le nouveau départ d'une signification qui ne se manifeste plus seulement par les mots. La linéarité du texte éclate. Le Clézio joue : il insère dans le texte, des dessins, des poèmes, des dialogues, des découpes de journaux. Ces éléments, en apparence épars et étrangers à la constitution du texte, participent à la construction du monde où évolue un être nouveau, au nom bizarre d'Adam Pollo. Ce personnage tente une expérience : le refus du monde occidental représenté par la ville, un ordre qui écrase l'homme. Très vite, Adam Pollo déserte cet espace, il lui substitue celui de l'exil, de l'errance, de la solitude.

La construction du roman met en jeu des procédés d'écriture insolites : ponctuation surchargée, phrases inachevées, règles grammaticales transgressées. L'axe horizontal de la phrase ne se soucie pas de la grammaticalité.

Le sens naît d'un ensemble de formes diverses et distinctes : Le Clézio tente dans *Le procès-verbal* d'explorer des possibilités nouvelles d'exprimer le sens. Il met la forme en équilibre avec le fond, le signifiant et le signifié construisent ensemble la signification.

La forme est instrumentalisée dans cette nouvelle voie. La langue n'est plus le seul outil de l'écriture :

« *Dans la rue, tout semble écrit. La ville est une architecture d'écriture* »^[2].

^[1] ENGDAHL H., membre du comité Nobel, discours prononcé lors de la remise du prix Nobel à le Clézio, le 12.10.2008.

^[2] Le CLEZIO, J.M.G. *La guerre*. Paris : Editions Gallimard, 1970.

Dans *Le procès-verbal*, les mots n'ont plus cette fonction de se référer pour signifier. Ils ont leur propre vie. Ils évoluent dans l'espace sémantique, libérés de la tension exercée sur eux par la norme. A l'angoisse du milieu urbain, à la violence de la vie, Le Clézio répond par des mots nouveaux, vierges de leur histoire, libres de se mouvoir dans la défense contre les autres.

Le procès-verbal néglige les genres, il représente un genre. Il recrée le mot, lui attribue une signification nouvelle. Le silence dans l'omission des phrases inachevées devient la parole qui *dit* ce que les mots n'ont pas la possibilité de *dire*. *Le Procès-verbal* s'exprime aussi par le silence.

Ce roman se rapproche de *l'Étranger* d'Albert Camus par les deux personnages Adam et Meursault qui sont tous deux en conflit avec le monde. Tout se meut autour de ces personnages où gravitent les événements. Par l'écriture blanche aussi où le vocabulaire restreint semble suffire à tout exprimer. Ni emphase, ni longue description, Le Clézio reste concis.

Le procès-verbal représente toute la thématique sur laquelle veut se pencher le Clézio. C'est un roman à l'image des *Rougon-Macquart* en un seul volume, un roman-thèmes où l'auteur inscrit de nombreux questionnements : civilisation, guerre, violence urbaine, solitude, philosophie.

Adam Pollo est un personnage marginal parce qu'il porte un regard nouveau sur le monde, sur les choses. Tout au long du roman, Adam reste un personnage difficile à apaiser. Pour Le Clézio, l'écriture est une arme de défense, un refuge, une révolte. Ce jeu, cette combinaison nourrissent le roman.

Adam Pollo est tantôt narré, tantôt narrateur d'où la succession des pronoms personnels *il* et *je*. Mais ces deux pronoms ne jouent pas le même rôle le long du roman. L'ambiguïté de leur emploi perturbe la perception. C'est l'inauguration par *le Procès-verbal* d'un style particulier où les innovations transgressent les emplois traditionnels des temps et des personnes. La narration se fait aux temps du discours. Les pronoms personnels s'emploient dans la subversion. Il n'est pas aisé de déterminer à qui renvoie le pronom personnel, ni de qui il parle.

La construction d'un espace signifiant dans *Le procès-verbal* est la conséquence de ce clair-obscur.

Abdelkader GHELLAL note bien que :

« *L'espace de l'écriture est un espace signifiant* »^[1].

Chez le Clézio, cet espace signifiant est le résultat d'un assemblage : *Tout a un sens* telle une mosaïque. L'écriture ressemble alors à un voyage où les rencontres se multiplient sans cesse, où les découvertes insoupçonnées révèlent le sens du non-dit, l'explication du silence, la sensation d'étrangeté, le non-sens.

La manière d'écrire chez cet auteur s'inspire de son cosmopolitisme pour qui la littérature romanesque est un :

« *bon moyen de comprendre le monde actuel* »^[2].

L'écrivain bannit les frontières politiques, culturelles, grâce à son écriture sensible à l'homme et à ses préoccupations. Il est au service d'une cause : dire la douleur de l'homme moderne face à l'inhumanité engendrée par la civilisation. Par son style dépourvu d'artefacts, *Le procès-verbal* est proche de la parole, comme si le roman voulait rétablir la communication, la parole. L'écriture s'affranchit des règles.

La tension entre le vouloir comprendre /l'incompris mène vers l'insatisfaction d'où le ressassement, privilège de la parole dite, même si celui-ci est écrit. La séparation écriture/parole s'épuise. Ce jeu dans *Le procès-verbal* où se mêlent, se confondent, *la parole écrite / l'écriture dite* inscrit le texte dans l'ambiguïté qui libère tous les écarts engendrant sens et non-sens. La parole s'introduit dans l'écrit, le travaille, le manipule, comme le note bien Abdelkader GHELLAL :

« *cette parole développe un espace, une scène où se joue le sens* »^[3].

Adam Pollo initie à la parole. C'est un oracle moderne qui réattribue à l'homme le pouvoir de la parole :

« *la parole est pourtant facile (...) Apprenez à parler. Essayez, vous aussi. Même si vous n'avez rien à dire. Puisque je vous dis qu'on vous donne la parole (...) allez, parlez, de droite et de gauche. Propagez la bonne parole* »^[4].

^[1] GHELLAL, A. *Ecriture et oralité*. Oran :Dar El Gharb., 2006. P 62.

^[2] ROUSSEAU C « Le Clézio, « Il faut continuer de lire des romans » Le Monde, 09/10/2008.

^[3] GHELLAL, A. *Ecriture et oralité*. Oran :Dar El Gharb., 2006. P. 21.

^[4] Le CLEZIO, J.MG. *Le procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P 243-244.

Le procès-verbal raconte l'histoire de Adam Pollo, un jeune homme qui décide de s'exiler du monde des hommes. Il choisit de vivre, seul, dans une maison abandonnée, sur une colline, non loin de la ville. La canicule écrase la ville de son soleil insupportable. Adam se comporte tel un animal à la recherche d'un refuge. Laisant la fenêtre ouverte, il contemple le paysage. Son contact avec le monde s'effectue par l'intermédiaire de Michelle, le seul être qu'il aime. Adam vit dans la simplicité : ne rien faire, profiter de la vie. Adam se méfie de la civilisation citadine. Cet exil lui permet de baigner dans l'extase matérielle. Par une confidence épistolaire, il explique à Michelle sa vision de la vie : le rêve d'un abri comme protection contre l'agression urbaine. Le travail de l'imaginaire peut alors exploser parce que l'âme est en repos. L'isolement conduit au retour à soi.

Adam fuit l'espace du tourbillon urbain, de la multiplicité, de l'égaré pour trouver refuge dans cette maison abandonnée à proximité de l'espace apaisant : la mer. Elle lui sert de médiateur avec les humains. Dès ce contact réconfortant, Adam se met dans une étrange position, dans un écart de conduite bizarre et insolite : il suit un chien. Pour pallier son adhésion ratée au monde, il s'ingénie à des inventions étranges : il inverse la relation humain/animal, il se transforme en chien.

Dans sa quête d'échapper à sa condition, Adam va accumuler des expériences variées. La narration qu'il énonce porte sur le *viol* de Michelle. Adam porte un regard chargé de violence, de douleur sur les autres. Sa conversation avec des militaires dans un café se joue dans le manque et l'insatisfaction. Le rapport d'intimité avec Michelle s'opère dans la violence du langage où les thèmes de la peur et de la guerre sont récurrents. L'observation des fauves, calme et sereine, est suivie par le rejet brutal de la vieille femme qui refuse ses avances. Le désir ardent de communiquer avec les autres chez Adam va se briser contre la violence des propos de la vieille dame.

Alors, renonçant à l'expérience humaine, vouée à l'échec, il va tuer un rat, accompagnant cet acte morbide d'une hystérie du langage qui s'achève par un appel à la rencontre de Michelle avec laquelle il continue sa réflexion sur la vie, sur sa quête d'un bonheur en harmonie avec son désir de donner sens à l'aventure de vivre. Mais, il se sent banni de cette société avec laquelle il ne possède ni lien, ni repère.

A Michelle, Adam confesse qu'il attend d'être jugé par les hommes, d'être condamné pour avoir transgressé le conformisme, de n'être pas adapté à la vie de tous.

Adam Pollo sombre dans la songerie : il s'explique le parcours d'un noyé, fait référence à des cas de noyade. Puis, il erre dans la ville comme perdu, finit dans un café d'où il sollicite une rencontre avec Michelle.

Quelque temps après, Adam est expulsé de sa retraite refuge, de la maison abandonnée. Son incapacité à s'adapter aux autres lui vaut de nombreuses histoires. Il se trouve sans espace. Il reprend contact avec ses parents dans un procès de leur relation. Leur rappel des faits montre la difficulté de Adam à communiquer avec ses parents. Dans un rare moment où il sourit, il se met à parler tout seul. Articulant chaque mot l'un après l'autre, il parle. Sa voix se heurte aux bruits de la ville et aux éclats de musique. Mais sa voix domine, elle s'entend : c'est une voix entre le prêche et la harangue. Son discours tourne autour de l'absence de la parole dans la relation entre les hommes. Dans une exhortation violente, il demande à la foule, qui se forme autour de lui, de parler, de prendre la parole. Il passe de *je* à *nous* pour mieux interpeller les spectateurs sur leur condition. Il s'adresse tantôt à tous, tantôt à chacun. Du prêche fanatique, il passe à la *narration* : il narre un conte où domine le thème montagne et dans la compréhension échappe à tous. Petit à petit, de l'hystérie de son discours, il verse dans la folie dans sa tentative de faire passer un message.

Un jour, à la suite d'un acte, il est interné dans un centre d'aliénés. Il devient un être bizarre, un sujet d'observation. On lui fait *Le procès-verbal* de son égarement, de son asocialité. On l'interroge tour à tour dans une circularité de discours où il est pris au piège. Adam se bat contre cette incompréhension des autres. L'assistance est troublée dans son enquête. Mais Adam demeure insaisissable à leur volonté de l'emprisonner. Adam utilise son discours, sa parole, la narration comme échappatoire. Il est dans la songerie, sa parole porte une charge imaginaire, la distance entre lui et les autres augmentent. Son discours sur la religion et le mysticisme bascule au non-sens.

A la fin il finit par disparaître aux yeux de tous. Exclu de la société, il retourne à son origine : un marginal perdu pour le monde des hommes.

Le Clézio est un écrivain vivant, en pleine activité. Avec *Le procès-verbal*, il inaugure une écriture qui se cherche. Ce roman préfigure les thématiques qui préoccupent l'écrivain. Cette œuvre, qui emprunte aux recherches narratives et à l'esthétique d'Albert Camus, est un roman-jeu où l'écrivain expérimente un texte qui sollicite à l'image une part importante dans la construction d'un univers où se juxtaposent le mot, le dessin, le journal.

Le procès-verbal ne se situe pas loin d'un tableau où le regard décèle un message. Le Clézio associe le silence aux mots dans la production du sens. Dès que le mot se tait, le silence s'exprime.

Le procès-verbal est :

- Le premier roman de Le Clézio,
- Un roman qui met en scène un personnage au nom du premier homme sur terre Adam,
- Un roman dont le texte commence par la première lettre de l'alphabet A.

Cette construction textuelle par laquelle le Clézio semble vouloir refaire le monde en réinventant une œuvre qui prend assise dans le recommencement, représente notre première motivation de travail.

Le Clézio est un écrivain appartenant à plusieurs espaces géographiques, son écriture épouse cette dimension de l'étendue, de l'infini dans ce roman où la mer est le symbole de l'immensité, de l'étendue. La lumière a une part importante dans cette liberté de regard. Adam Pollo est un contemplatif, il se met toute la journée à côté de la fenêtre, volets ouverts, dominant le monde qui se meut en bas. Une vision qui rejoint celle de Le Clézio qui porte un regard particulier sur le monde.

Dans *Ecriture et oralité*, Abdelkader GHELLAL définit l'espace de l'écriture comme étant un espace signifiant. Notre travail s'articule au tour de cette notion : l'espace sémantique. Un espace porteur d'un refus de l'espace perverti du monde civilisé. C'est par la construction de l'espace que Le Clézio met en exergue une des caractéristiques de son roman : le refus de la ville, espace où l'homme cesse de vivre.

De là, jaillit une écriture transgressive, libre. Adam entretient une relation existentielle avec son espace, comme le note bien Abdelkader GHELLAL. L'espace

romanesque produit des micro-espaces signifiants. Ainsi, la maison abandonnée, la mer, les cafés, la rue, sont autant de lieux porteurs d'une charge sémiologique.

La civilisation agresse l'homme qui se retourne vers la nature. Adam qui fuit la ville avec sa moto comme s'il voulait accélérer la séparation d'avec cet espace urbain où il n'arrive pas à se réaliser. La lecture du roman nous a motivés à décoder l'arrière-plan significatif de ces micro-espaces. La similitude de ce roman avec l'*Etranger* d'Albert Camus l'inscrit dans l'écriture de l'absurde où le non-sens prend une part importante dans cet objectif de signifier le monde.

Notre seconde motivation porte sur cette notion de non-sens en littérature que les procédés rhétoriques véhiculent. Le Clézio est lui-même en conflit avec cette absurdité des frontières politiques, géographiques, de la guerre, de la douleur humaine. Notre intérêt est de nous pencher sur le chemin que suit cet écrivain pour s'en affranchir par l'écriture ; sur la logique instaurée dans *Le procès-verbal* pour bousculer le lecteur, le confronter à la rupture de la continuité textuelle.

Le procès-verbal est un roman où ne figure aucune intrigue. Adam est le personnage central autour duquel le roman se construit.

Notre troisième motivation est de réfléchir sur cette écriture leclézienne qui se rapproche plus du poétique que du romanesque. *Le procès-verbal* en fait allusion en se référant constamment à la poésie. Nous avons noté que le texte ne manque pas de rythme, qu'il est soutenu par des techniques poétiques. Le Clézio insère des poèmes dans le tissu textuel que le personnage Adam construit sur un modèle assez particulier.

Le procès-verbal est le roman d'une tentative où Le Clézio se penche sur des questions d'ordre philosophique. La dimension linguistique n'est pas négligée puisque le texte s'illustre par le viol de la norme, la construction illogique des phrases.

C'est un roman dynamique contre les déformations engendrées par la civilisation, un roman fondateur d'une écriture de ruptures où la part de réflexion sur le monde incite à la lecture. La lecture de ce roman ne laisse pas indifférent. Elle dérange par la sensation d'étrangeté qui accompagne le plaisir d'y déceler la construction d'un monde en opposition à celui des humains où sont absents le bonheur et la quiétude.

La lecture du roman nous a permis de jeter un regard nouveau sur la littérature. Elle représente notre troisième motivation pour cerner la vision du monde à travers l'écriture romanesque.

Notre travail se compose de trois chapitres.

Le premier chapitre est consacré à la cohérence du roman pour mettre en surface le mécanisme de liage employé par Le Clézio. La cohérence est un parcours où la cohérence textuelle et la cohésion sémantique engendrent un espace sémantique structuré en dépit de la composition éclatée du roman.

Pour l'étude de l'espace sémantique, nous empruntons à Abdelkader GHELLAL son travail sur la notion d'espace dans « *Ecriture et oralité* ». Il définit l'espace sémantique comme une scène où se joue le sens ; Gérard GENETTE, dans figure III, parle d'une distance entre le signifié réel et le signifié apparent.

La cohérence textuelle du roman est analysée à partir de l'ouvrage de Jean-Michel ADAM.

Le procès-verbal forme un tout cohérent dans une construction qui échappe aux règles du roman traditionnel. La cohésion sémantique montre que la signification est le produit d'un jeu d'ensemble.

Abdelkader GHELLAL désigne par le terme de cohérence, l'opération qui englobe la cohérence textuelle et la cohésion sémantique : c'est l'effet de la coalescence.

Le Clézio récuse « l'écriture habituelle » : les défauts de liage n'altèrent pas cette cohérence.

Le mécanisme de la production du sens est étudié dans le chapitre 2. Trois modes opératoires sont analysés : la métaphore – les relations transtextuelles – le style de Le Clézio. Ces trois techniques ne représentent pas les seuls éléments mis en œuvre pour produire le sens mais elles sont, à notre avis, les plus pertinentes.

Le chapitre 3 est réservé à l'analyse de l'espace du non-sens qui, chez Le Clézio, se révèle sous plusieurs manifestations linguistiques et stylistiques qu'il nous semble judicieux d'en étudier l'interaction avec la cohérence et la production du sens.

Chapitre 1

Espace sémantique et cohérence

« *Le roman crée un monde et ce monde est complet. Il se suffit à lui-même, il est révélateur du vouloir dire du narrateur vis-à-vis du personnage* »^[1].

Le procès-verbal installe ce monde, cet espace révélateur d'un *dit* : la construction d'un monde où la signification naît de l'organisation de l'énoncé. L'énoncé dit quelque chose à l'intérieur de l'espace qu'il crée à cet effet :

« *Ce que dit l'énoncé est toujours en quelque sorte doublé, accompagné, par ce que dit la manière dont il le dit, et la manière la plus transparente est encore une manière, et la transparence même peut se faire sentir de la façon la plus indiscrete* »^[2].

Le procès-verbal structure le *dit* et la manière de ce *dit* : il est un espace de significations. Il crée l'espace de l'écriture où la toposémie se constitue par le mot, le blanc, le dessin, la rature, le visible, ce qu'on doit rendre visible : c'est l'espace sémantique.

1-1 L'espace sémantique :

Adam Pollo, le personnage central du roman est « *un homme qui ne savait pas trop s'il sortait de l'armée ou de l'hôpital psychiatrique* »^[3]. Adam confond les espaces ou ne les différencie pas. L'armée (espace conventionnel), l'hôpital psychiatrique (espace de la déraison) prolongent un monde *Je suis content qu'on pense partout que je suis mort*^[4], un espace que refuse Adam. Il se retranche peu à peu de ce monde à la recherche d'un espace refuge *Je voudrais bien que la maison reste vide*^[5]. Le lieu *partout je suis mort*^[6] l'isole du monde. Sa recherche *Je voudrais* s'inscrit dans sa quête d'un espace extase où se fixera son désarroi *je reste tous les moments devant la fenêtre*^[7] S'il ne savait pas trop de quel espace il sortait, Adam avait la conscience d'un espace jouissance où il se fixerait *Voilà comment j'avais rêvé de vivre*^[8]

L'espace géographique s'exerce dans l'exil, l'éloignement alors que l'espace jouissance se construit dans la rupture avec les autres *On me reprochera certainement des quantités de choses*^[9]. La fonction essentielle de cet espace est le pouvoir écrire (...) *ça n'empêche pas d'être plein d'imagination, d'écrire*^[10]. Voilà la fonction : écrire. La double quête de Adam s'inscrit dans l'axe combinatoire fuir le monde/écrire d'où naît le sens.

^[1] GHELLAL, A. *Ecriture et oralité*. Oran :Dar El Gharb., 2006. P 40.

^[2] GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris: Editions du Seuil, 1969. P 47.

^[3] Le CLEZIO, J.MG. *Le procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P 12

^[4], ^[5], ^[6], ^[7], ^[8] Op cit P 17. ^[9], ^[10] Op cit P 130

Il n'est possible, pour Adam, d'écrire qu'après avoir renié le monde, cette vie refusée, rejetée hors de son espace de prédilection, l'espace de l'écriture. Dès lors, l'écriture s'exerce pleinement dans le repli ; un abri, une protection contre la quotidienneté ordinaire. L'espace idéal se met en place : maison abandonnée (espace libre)/ domination de l'agitation ordinaire/ *lettre* (à Michelle) = *écriture*.

Le *procès-verbal* débute par la première lettre de l'alphabet A : l'ordre est inauguré, l'ordre du discours établi, un processus immuable vers le *sens*.

Cet ordre est immédiatement transgressé dès que l'écriture se met en branle *c'était un garçon démesuré...il avait l'air...il ne savait jamais...il était comme...* ^[1]. Discours de l'à peu près, du vague, du non fixe. L'espace sémantique se meut dans cette rencontre spatiale du langage du discours et du contre-discours que l'instance narrative inaugure :

« *L'espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours.* » ^[2]

L'espace sémantique s'établit dans la non- linéarité du discours qui transgresse l'axe « chaînes de signifiants présents »/ « chaînes de signifiés absents ».

Le titre du roman, *Le procès-verbal* est évocateur d'espaces (tribunal d'hommes) : des espaces significatifs traversent le roman : espace fui (le milieu urbain), espace recherché (la maison abandonnée), espace de la parole (cafés – plages – rues), espace de la déraison (l'asile psychiatrique), espace de l'écriture (*Lettres à Michelle*), « *Figures naïves, mais caractéristiques , figures par excellence où le langage s'espace afin que l'espace, en lui, devenu langage, se parle et s'écrive* » ^[3]. Adam prend en charge le discours dès la page 17 du roman par la lettre confession qu'il adresse à Michelle. La réflexion sur sa double préoccupation lui / les autres, le désordre / l'ordre, le situe en étranger *Je me faisais passer pour mort* ^[4]. L'imparfait du verbe *faisait* exprime un état en train de se concrétiser, ce qui relève d'une ambiguïté de communication, le verbe mourir ne peut pas exprimer cette évidence à moins que Adam veuille dire « faire semblant de mourir) dans le but de tromper, de leurrer les autres *on pense partout que je suis mort* ^[5].

^[1] Le CLEZIO, J.MG. *Le Procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P 15

^[2] GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris: Editions du Seuil, 1969. P 47.

^[3] GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris: Editions du Seuil, 1966. P 108.

^{[4].}^[5] Le CLEZIO, J.MG. *Le procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P 17

La volonté d'Adam de s'effacer de l'espace se matérialise dans et par la langue. Le comportement social de Adam est une communication à double sens (pas mort) / (mort). Le conflit *ce qui n'est pas / ce qui est* traverse le roman. Adam passe d'une strate de signification à une autre dans une construction sémantique où la contradiction sens / non sens construit le discours.

L'espace sémantique du procès verbal se matérialise ainsi:

SENS / ORDRE	CONTRE-SENS / DESORDRE
- Ordre des lettres combinatoires de l'alphabet	- Abandon de cet ordre
- Ordre scriptural	- Ordre scriptural perturbé (ratures, mots barrés, ...)
- Langue unique d'écriture	- Intrusion de l'anglais, d'un langage technique
- Roman : forme conventionnelle	- Déformation de cette forme, surcharges, intrusion de découpes de journaux.

Le Clézio joue un jeu de cache-cache en hybridant le texte. Le jeu introduit des symboles multiples dans le texte pour le travailler à maintenir un équilibre judicieux entre le code de l'écriture romanesque (le sens – la linéarité du discours) et l'errance (code perverti – langue violée – le non sens.)

La stratégie transgressive de Le Clézio dans l'écriture va varier selon les situations du discours marquées toutes par un dérèglement du sens.

Le procès- verbal use d'un procédé combinatoire. L'espace sémantique est marqué du sceau d'une hybridation totale.

a) *Il y avait une petite fois. p.15*

b) *...ils te demandent, pourquoi on ne l'enferme pas à l'asile ? p.18*

Les phrases *a* et *b* signalent une transgression, elles n'expriment rien au vu de la NORME. Les deux phrases portent en elles l'exemple d'une écriture dont la fonction n'est plus de communiquer ou d'exprimer mais de violer la Norme, la règle, l'ordinaire. Le style de Le Clézio marque cet écart à un langage qui veut dire ce qu'il veut dire. Le Clézio joue avec l'insolite, l'inattendu, une perpétuelle atteinte à la forme ; le sens n'est plus alors à chercher dans l'immédiateté. Le bouleversement provoqué par ce

jeu interpelle le lecteur à la *vigilance*, l'appelle à *saisir* par d'autres sens cette nouvelle forme d'une écriture-jeu.

La phrase *a* marque une déformation de l'expression consacrée « Il était une fois » qui introduit le récit merveilleux. Elle est perturbée dans sa forme et dans sa fonction. Elle signale quelque chose de désarticulé, de déstructuré : la signification n'est plus un objectif à atteindre mais une quête, une recherche constante, un effort à lire cette hybridation provoquée par le jeu déconstruction- reconstruction des signes. Le signifiant ne porte plus en lui un signifié mais des signifiés.

La phrase *b* : ...*ils te demandent, pourquoi on ne l'enferme pas à l'asile ?*

La phrase transgresse deux règles : elle n'appartient ni au style direct ni au style indirect.

La phrase au style direct : ils te demandent : « *Pourquoi on ne l'enferme pas à l'asile ?* »

C'est l'inclusion d'une énonciation (discours citant) dans une autre énonciation (discours cité). Les deux discours (citant-cité) restent autonomes.

La phrase au style indirect : ...*ils te demandent pourquoi on ne l'enferme pas à l'asile*. Le symbole grammatical et spatial de l'interrogation disparaît. C'est la subordination du discours cité au discours citant : il demeure alors un seul système énonciatif : le discours citant.

La double transgression sur le plan grammatical (et donc spatial) libère la parole de Adam. Cette phrase interrogative véhicule un énoncé non structuré. Le refus des règles de la grammaire signifie le refus des règles en général. La grammaire étant le code d'une logique conventionnelle.

La phrase *b* constitue un amalgame où le discours citant et le discours cité se confondent. Quel est son sens ? Quelle est son acceptabilité ? Adam cherche à ironiser sur le discours porté sur lui par les autres. Adam associe les discours dans un seul discours considéré comme un anormal sémantiquement.

Dans *Le procès-verbal*, de nombreux énoncés relèvent de cet état de « anormal sémantiquement » :

Tu te souviens de la fois, dans la montagne ? p.38

Si tu m'avais dit ce que tu n'as pas dit. p.69

Parce qu'on finit toujours par avoir raison, un jour, d'attendre la mort. p.65

La production d'énoncés de ce type par Adam porte le problème de la signification – sens. Ces phrases portent ou ne portent pas un sens. La communication s'établit ou ne s'établit pas. Ces énoncés produits dans un contexte (Adam déserteur ou libéré de l'asile en confrontation avec le monde) portent une signification particulière parce qu'ils constituent un *écart*, un *inattendu* :

« *Un énoncé n'a pas de sens que si sa production n'est pas entièrement déterminée par son contexte. (...) Si l'auditeur sait d'avance que le locuteur produira inévitablement, dans un contexte donné, un énoncé donné, alors il est évident que l'énoncé, quand il a lieu, ne lui communique aucune information : il n'y a pas de communication.* »^[1]

Les exemples cités plus haut posent le problème de la relation forme-sens. Les mots et le système des relations dans un énoncé structurent sémantiquement tout énoncé.

Dans *Le procès-verbal*, l'espace sémantique est formé de l'ensemble des relations sémantiques qui relient entre eux les mots et le système de relation.

La structure sémantique que dégage le roman s'articule autour de la dialectique apparition-disparition : le roman commence par un portrait du personnage et prend fin par la disparition de ce dernier aux yeux de tous. Cette dialectique va être introduite dans le discours par l'instance narrative : apparition d'un objet (matérialité= signification) et disparition de cet objet (= non signification).

Dans son goût de la liberté, Adam est entraîné toujours plus loin de son point d'origine (ce noyau familial où naît toujours le *sens*).

La faculté imageante du langage se manifeste dans *le procès-verbal* par le rapport qu'entretient Adam avec le monde qui l'entoure :

« *On ne me pose pas de questions et je n'ai pas trop à parler, ça ne me gêne pas parce qu'on m'a habitué à me taire depuis des années, et que je pourrais facilement passer pour un type sourd, muet, et aveugle.* »^[2]

Adam situe son discours sur l'axe ne pas dire – silence par rapport aux autres : *on* (les autres – le monde – l'organisation du sens) = le silence.

^[1] LYONS, John. *Linguistique générale : Introduction à la linguistique théorique*. Paris : Editions Larousse, 1970. P 317

^[2] Le CLEZIO, J.M.G. *Le procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P 18

On – Je se confondent dans le non-dit, le silence me taire – je n'ai pas trop à parler
p.18. Adam ne se réalise pas par la parole mais par le silence. La perte des sens (sourd – muet – aveugle) est une démarcation par rapport aux autres *Je pourrais facilement passer.* Adam retrouve le sens (... des contacts avec le monde d'en bas)
p.18. La rupture avec les autres (on) et le contact, avec le monde constituent la quête d'Adam pour régler la contradiction *rupture- contact.*

Exemple 1 : *Appelle ça comme tu veux, les opinions des gens, les bruits qui courent–Qu'est-ce qu'on raconte ? Est-ce qu'il y aura, du moins, est-ce, qu'ils pensent qu'il y aura une guerre atomique bientôt ?* p.63

Exemple 2 : Perplexe, il se tut ; il écouta, et soudain, par hasard, il se rendit compte que tout l'univers respirait la paix p.66.

Les deux exemples juxtaposent la contradiction permanente dans laquelle se construit le discours d'Adam : les opinions des gens – *il se tut / on raconte ?* – il écouta/ une guerre atomique – la paix.

Dans l'exemple 1, Adam ne se situe pas dans la communication puisque les questions qu'il pose fonctionnent comme des réponses. Son discours est source de déformation *Appelle ça comme tu veux*, de malentendu *Est-ce qu'ils pensent qu'il y aura une guerre atomique ?* p.63

La volonté de Adam de savoir ce que pensent les autres, son souci de savoir s'ils pensent comme lui, de partager avec lui cette destruction du monde actuel (la guerre atomique) marquent une contradiction de Adam dans sa relation avec les autres. Adam ne se libère pas des autres *Je n'avais plus besoin de faire croire à tout le monde que j'étais vivant.* p.17

La construction contradictoire dans le discours d'Adam lui permet d'établir un lien avec les autres. Lyons souligne que :

« bon nombre de nos énoncés n'ont pas pour but unique ni pour fonction principale, de communiquer, ni de rechercher l'information (...) mais plutôt d'établir et de maintenir une atmosphère de solidarité et de bien- être social. »^[1]

L'espace sémantique du *procès-verbal* est sans cesse traversé par ce discours de la contradiction : Adam fait penser les autres à la guerre = Adam pense à la guerre.

^[1] LYONS, John. *Linguistique générale : Introduction à la linguistique théorique.* Paris : Editions Larousse, 1970. P 320.

Roman-jeu, *Le procès-verbal* installe une construction sémantique où le sens n'obéit pas à l'immédiateté :

« (...) le refus de réduire la question sémantique à une simple question de mémoire, d'expliquer un emploi par l'existence d'une mémoire de cet emploi »^[1]

1-2- La cohérence textuelle :

L'espace sémantique du *roman* s'articule autour de la notion absence /présence du sens :

«*Et ce n'est pas pour une suite continue d'indiscrétions que l'on arrive à ébrancher le rempart d'indifférence du public*»^[2].

L'expression « une suite continue d'indiscrétions » met en exergue ce que « l'écriture » ne doit pas à la préoccupation de *révéler* « Le sens » dans la linéarité (continue).

J.M.G Le Clézio situe bien l'ancrage de la signification. « Et ce n'est pas », cette forme emphatique insiste à repousser l'accès au sens au-delà de toute indiscrétion-révélation immédiate :

«*Il me semble qu'il y a là d'énormes espaces vierges à prospecter, d'immenses régions gelées s'étendant entre auteur et lecteur*»^[3].

«D'énormes espaces vierges » où se construit la signification. «D'immenses régions gelées» que l'écriture met à la conquête :

«*Le langage de l'écrivain est neuf, non par sa forme matérielle d'existence, mais par son usage*»^[4].

« Vierges », « gelées », toujours l'hybridation de la forme qui oscille de l'absence du sens à sa sclérose par un usage normatif de la langue .Sclérose donc présence du sens.

C'est l'usage qui charge le langage de l'écrivain d'un sens nouveau et non sa matérialité.

^[1] VOCAJ Etleva, Représentation du sens linguistique, Acte du colloque de Montréal, Edit. De boeck, 2003.

^[2] Le CLEZIO, J.MG. *Le procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P 12

^[3] Op.cit. P 11.

^[4] MACHEREY, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. Edit. Librairie François Maspero, 1966, p.70

Au regard de cette duplicité du *dit*, la cohérence textuelle se construit dans l'espace du signifié qui ne se manifeste pas dans « une suite continue » mais dans le *discours* lieu de production du sens. Le discours s'installe :

« dans le creux libéré par la mise à l'écart de ce qu'il dit » [1].

Dans le non-dit. Or la fonction fondamentale de la langue est la communication. Et communiquer, c'est toujours communiquer à quelqu'un. L'accès au non-dit révèle un double jeu : recours au signifié, recours au contexte. Cette double relation, une interaction sémantique, permet l'accès à la signification.

La cohérence textuelle s'effectue dans cet espace où la relation signifiant – signifiés fait progresser le discours :

« Tout texte est pris dans une tension entre cohésion (liée à la structure thématique, à la connexion et à la concaténation des thèmes successifs) et progression » [2].

Pour mettre à nu les composants de cette cohérence textuelle, nous avons choisi deux domaines de liage : l'isotopie et l'ellipse.

1-2-1- L'espace isotopique :

Dans sa quête de l'extase matérielle *Voilà comment j'avais rêvé de vivre*. p.17. *Je pense que c'est une façon comme une autre de finir sa vie, tranquille, dans une belle maison, avec un beau jardin à la française, et des gens qui s'occupent de vous faire manger*. P.19. Adam s'interroge « comment », installe le doute *Je pense que* ». La quête *n'empêche pas d'être plein d'imagination, d'écrire des poèmes*. P.19. Deux indices qui représentent bien la fonction « matérielle » de Adam « *écrire des poèmes* ». La mise en relation *pleine d'imagination / écrire des poèmes* démontre la véritable stratégie de Adam dans l'exploitation de l'espace (écrire) qui relève du concret / présence de l'ordre (grammatical - sémantique - référentiel). Cette relation installe l'isotopie d'*écrire*.

[1] MACHEREY, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. Edit. Librairie François Maspero. 1966. P 75

[2] ADAM, Jean Michel. *La linguistique textuelle : Introduction à l'analyse textuelle des discours*. Paris: Editions Armand Colin, 2006. P 47.

Mais l'important, c'est de toujours parler de façon à être écrit. p.47 La contiguïté sémantique *dire / écrire* indique :

« la construction d'un langage pouvant rendre compte des modes d'existence et des modes de manifestation des structures de signification »^[1].

La contiguïté juxtapose *dire* et *écrire*, met en place l'isotopie de la parole (redondance importante du verbe *dire* dans le roman), révèle la fonction communicative du *dire*. L'axe de l'échange langagier est véhiculé par cette isotopie. La notion de *dire* (dis - je n'ai pas trop à parler - me taire - muet - bavardage - vous me parlez avec des mots - un sens de la parole - en pleine communication avec le monde - prophète - harangue) sollicite l'*autre* , structure l'acte de la communication, de la signification car :

« c'est dans l'acte communication, dans l'événement-communication, que le signifié retrouve le signifiant »^[2].

Adam joue un double jeu : vouloir s'exiler, être à l'écart mais aussi être en communication avec les autres. Michelle, personnage-alibi, va servir d'intermédiaire, de canal de la communication *grâce à toi, Michelle, car tu existes, je te crois, j'ai les seuls contacts possibles avec le monde d'en bas.* P.18

L'isotopie d'*écrire* (plus de deux cents occurrences dans le roman), régit le texte. Le titre du roman *Le procès-verbal* constitue un univers sémantique où s'insère la notion de *écrire* sous de nombreuses manifestations lexicales (*écrire des poèmes - écrire des romans - d'écrire le monde - cahier d'écolier - qui a gravé ces choses sur la feuille ? - papier d'école - cryptographe - sympoésie - je noircirais - hiéroglyphe - agencement des mots - un encrier gigantesque - caractères romains...*) où prédomine le signifié. Plusieurs occurrences de *dire* renvoient à la création (poème - roman - Bible). L'isotopie de *écrire* contredit celle de *dire* : *dire* se situe sur l'axe de la communication, *écrire* sur celui de la création. Mais cette contradiction est dépassée, dans le schéma suivant où le *dire* sert de constituant à :

Extase matérielle = dire + écrire.

^[1] GREIMAS, A.J. *Sémantique structurale*. Paris: Editions Larousse, 1966. P 42

^[2] Op-cit. P 30

Le *dire* révèle la parole, le non-stable, l'abstrait, le fugace.

Le *écrire* révèle le stable, le concret, le saisissable.

C'est un état d'opposition :

<i>dire</i>		<i>écrire</i>
contact	Vs	acte
exister		créer

L'isotopie de *dire* a pour fonction la cohérence textuelle, la redondance de ce terme dans le roman étant nombreuse :

«*cette isotopie serait assurée par la répétition de certains éléments sémantiques d'énoncé à énoncé* »^[1].

Elle sert de lien entre les différentes fonctions – significations de *dire*. Dans chaque énoncé, apparaît une notion de *dire* qui maintient une certaine relation avec ce qui précède instituant un ordre linéaire non de forme mais de la signification.

Le sens de *dire* est de « prendre contact avec les autres », d'être en contradiction avec le rapport de rejet, que sur le plan de l'énoncé, semble indiquer la position de Adam.

Dire, c'est exister, vivre, être, un symbole de résistance contre les autres on m'a habitué à me taire depuis des années p.18.

L'adversité, la mise au silence forcé, la destruction du *dire* par les autres, détermine l'action d'Adam « ... il écrivit... ».

C'est par le silence qu'Adam écrit. L'isotopie d'*écrire* naît de celle de *dire*. La connexion de ces deux isotopies se retrouve dans l'affirmation de Adam (...) *c'est de toujours parler de façon à être écrit...* p.47. La fonction de parler est de servir de *prétexte* à *écrire*. Adam s'adresse à Michelle par l'écrit. L'acte d'écrire va dans le sens d'avoir parlé. Les deux isotopies sont donc contradictoires et complémentaires.

L'isotopie de *dire* : bavardage – me taire – muet, un seul lexème *ne rien dire*. Les signifiants renvoient au signifié silence, bavardage = non communication.

Ces signifiants se situent dans une cohésion discursive, expriment un même sens bien que constitués d'un sème négatif. Ils introduisent *le vouloir de ne rien dire* et disséminent, dans le texte, cette absence de communication.

^[1] BAYLON, Christian. *Sociolinguistique*. Paris: Editions Armand Colin, 2008. P 245.

L'isotopie de *dire* = sème négatif = silence : une autre contradiction de l'espace sémantique où le *dire* équivaut à ne pas dire. Cette isotopie se situe dans le non échange langagier. Le signifiant *bavardage* fonctionne comme un jugement de l'énonciateur Adam sur son propre énoncé. C'est un terme dévalorisant, il rejoint en ce sens le signifiant *taire* qui s'écarte de l'acte de produire un énoncé. Le signifiant *muet* symbolise cette volonté de ne pas prendre part à la communication. La cohésion de *ne pas dire* est reprise par la redondance de la forme négative « *je n'ai pas trop à parler* » p.18, « *il n'a jamais aimé parler* » p.27, « *on ne pourrait pas parler d'autre chose* » p.38 , « *on n'est pas libre de parler* » p.47.

L'expression *encrier gigantesque* apparaît à la page 208, au milieu du roman. Elle représente l'image du sommet de la colline d'où Adam écrit des *lettres* qui déversent ,sur l'une (visible) et l'autre (non visible) des versants de la colline, les manifestations lexicales de *dire*. Cette expression est le centre de l'isotopie de *dire*. Elle assure la cohésion sémantique du roman. Les constituants de l'isotopie sont disséminés dans tout l'espace du roman. La redondance de *écrire* est très importante dans *Le procès-verbal*. *Encrier gigantesque* sert de lien sémantique à toutes les expressions de la notion de *écrire* qui répercutent leurs signifiés par de nombreuses traces linguistiques.

Le titre du roman *Le procès-verbal* fonctionne comme le déclencheur de cette isotopie, et annonce un aspect fondamental du liage dans le roman. A l'inverse de l'isotopie de *dire*, aucune négation ne marque les constituants d'*écrire*.

La redondance des catégories linguistiques d'*écrire* est significative de :

« *la constance d'un parcours de sens* » ^[1].

Un parcours qui ne laisse aucun répit à la baisse de l'intensité significative du mot ; plus on avance dans le roman, plus le mot – sens de *écrire* augmente en charge significative.

Il écrit (page 18 du roman) : passé simple, action brève, ce verbe marque le début d'une opération d'emploi. C'est moins la brièveté marquant traditionnellement le passé simple qu'il faut retenir de cet emploi que la représentation symbolique d'*écrire* qui est un *jaillissement*.

^[1] ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. Editions Grasset et Fasquelle, 1985, P 120

L'énonciateur suggère que l'action d'écrire prend place dans l'ambiguïté : l'emploi du passé simple n'empêche pas le verbe d'exprimer une action qui occupe un espace, comme il suggère cette fulgurance – immédiateté de l'écriture qu'on ne saurait réduire à une lente fabrication.

La dernière occurrence de cette isotopie est *notez* p.311. La forme impérative interpelle le lecteur à saisir « la durée de l'écriture ». Ce qui a été écrit, élaboré, construit, constitue un ordre signifiant.

Notez p.114, notez p.171, notez p.311 : ces impératifs employés, à des espaces presque similaires, rappellent – interpellent le lecteur mais l'acte de langage qu'ils expriment reste ambigu : ordre – demande – injonction. Interpellation directe par un énoncé et non par une énonciation, ces verbes dégagent la force explicite d'un acte, renforcent la fonction de l'isotopie d'*écrire*, celle d'associer le lecteur à la manifestation du sens. Ainsi, ces impératifs ont le sens d'un devoir- faire :

« *Mais ce caractère assertif, l'énoncé ne l'asserte pas ; il faudrait dire plutôt qu'il le joue, ou encore (...) qu'il le montre* » ^[1].

Ce devoir - faire n'a pas le sens d'une obligation de faire, l'énoncé qui le véhicule ne manifeste pas le locuteur, ce qui écarte tout malentendu du discours.

Les constituants de l'isotopie *écrire* dessinent une ascendance dans leur charge sémantique (écrivit- écrire des poèmes – d'écrire le monde – je noircirais tout – un encrier gigantesque – noir d'encre – je les voyais partout écrits...). De l'écriture-trace (écrivit) à l'écriture – symbolique, un micro-univers sémantique s'introduit dans *le procès-verbal* pour lui servir de cohérence textuelle : c'est l'univers de la signification.

Moyen de stabilité sémantique, l'isotopie *écrire* marque une constante qui, au-delà, du jeu du roman-jeu, assure une puissance de signification par la diversité de *écrire*, sa polysémie et la succession cadencée de ses occurrences dans le roman.

L'emploi de néographisme, la référence à l'histoire (hiéroglyphe – alphabet romain) inscrivent l'écriture dans la durée par opposition à la parole :

^[1] DUCROT, Oswald. *Les mots du discours*. Paris: Editions de minuit, 1980. P 34.

« (...) dans la parole tout est offert, destiné à une usure immédiate, et le verbe, le silence, et leur mouvement sont précipités vers un sens absolu. C'est un transfert sans sillage et sans retard » ^[1].

La dernière phrase du roman *il n'y avait rien à dire*. p.312 traduit cet état éphémère de la parole :

-avait = un procès

-rien = une négation la négation d'un procès.

« Ce qui oppose l'écriture à la parole, c'est que la première paraît toujours symbolique, introversée, tournée ostensiblement du côté d'un versant secret du langage, tandis que la seconde n'est qu'une durée de signes vides dont le mouvement seul est significatif » ^[2].

L'entrelacement des deux isotopies se fait par la recherche d'Adam d'une médiation sémantique qui assure la non-contradiction des deux continus signifiants et la cohérence discursive. Cet entrelacement s'illustre dans certaines phrases :

a) *Je lirai tout ce qu'on a écrit*. p.131

-lirai = « un mot où se creusent d'autres mots » ^[3]

-lirai = déchiffrer / comprendre l'écriture

le concret par la parole

La parole et l'écriture inscrivent la linéarité du sens :

-lirai = futur déterminant un espace à faire

- a écrit = passé déterminant un espace déjà fait

Le mouvement passé-futur s'exerce par la compréhension du sens. Le mot *tout* élargit cet espace. La signification est dans cet espace.

Le trait contextuel du verbe (lirai) manifeste cette linéarité du sens qui véhicule la cohérence textuelle.

^[1] BARTHES, Roland. *Le degré Zéro de l'écriture*. Paris: Editions du Seuil, 1972. P 13.

^[2] Op.cit P 18.

^[3] ADAM, Jean Michel. *La linguistique textuelle : Introduction à l'analyse textuelle des discours*. Paris: Editions Armand Colin, 2006. P 133

b) *Les mots se heurtaient comme des galets.* P.308

-les mots = ensemble fini

abstrait

la parole

se heurtaient = s'enchaînaient

des galets = ensemble indéfini

concret

l'écriture

Cette phrase met en équation la parole et l'écriture. La parole se manifeste dans un univers fini ouvert à l'écriture, un univers infini.

La phrase b institue la continuité à la phrase a (de la page 131 à la page 308) sur le plan de la cohérence thématique et textuelle.

La phrase b : le contenu sémantique dépasse le contenu référentiel. Elle marque une image métaphorique du lieu –relation entre la parole et l'écriture : galets = proximité de la mer, de l'immensité de l'espace. La signification naît de l'association des mots par concaténation : se heurtaient = s'enchaînaient = avoir un lien = formaient une suite.

Le mot galets = objets concrets constituant un espace = des strates.

La phrase b mélange des strates de signification d'un espace non fini : le roman. Le sens de cette phrase englobe *le procès - verbal*.

1-2-2- La fonction de l'ellipse.

Le procès-verbal est un roman –puzzle. La comparaison est de l'auteur lui-même qui inscrit son roman dans un ensemble à reconstituer. Cette comparaison introduit la notion d'un espace qui se distingue par une intention inachevée de *dire* quelque chose. Inachevée à cause d'éléments manquants. Ces effacements postulent la présence d'éléments non-dits par l'auteur mais indispensables à la construction textuelle.

La cohérence textuelle du roman, qui rompt avec la forme traditionnelle, s'assure dans le linguistique et le spatial par ces effacements ou ellipse :

« *L'incomplétude est la règle du discours, en vertu d'une loi d'économie du langage qui permet de ne pas tout dire* »^[1]

Cette incomplétude constitue la dynamique textuelle par laquelle la déduction sémantique enrichit le sens. Entre le dit et le non-dit, se creuse un espace où le signifié s'exprime dans :

« *une source de variantes expressives et d'effet de sens* »^[2]

L'auteur use de l'ellipse dans un roman où la narration met en scène Adam, un personnage adulte, en rupture avec la société représentante et garante de l'ordre de la grammaire, de la signification. Adam transgresse cet ordre, celui du langage : (...) *autant ne dire que les choses strictement utiles, hein ? Les autres, il vaut mieux les garder pour soi (...) p.71.*

Ce choix délibéré d'Adam de ne pas tout dire est de produire (les mots qui ne se relient pas aux autres) p.71.

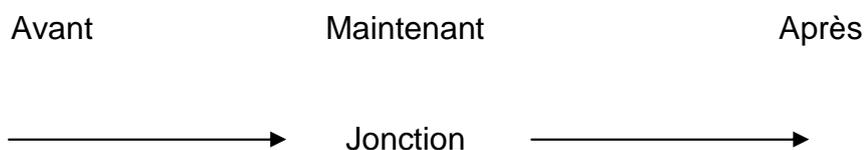
L'usage de l'ellipse revêt des formes variées dans le roman :

-ellipse narrative :

C'est un personnage adulte, âgé de vingt-cinq ans, qui inaugure la narration. Le fait fait ellipse d'une période de la vie du personnage, omettant tout de sa pensée, du comment il est arrivé à cet état de rupture.

p.227 : Adam avait environ trente ans.

L'expression temporelle (maintenant) marque une cohérence narrative, temporelle :



Le roman progresse par le liage des énoncés 1, 2, 3 : l'expression maintenant assure par la même la transition thématique. Elle crée une dynamique créative qui supplée aux effacements.

^[1]ADAM, Jean Michel. *La linguistique textuelle : Introduction à l'analyse textuelle des discours*. Paris: Editions Armand Colin, 2006. P 111

^[2] Op. cit P111

Page 226 :

La récurrence du pronom personnel *il* aboutit à la désignation d'Adam. Ce déictique de la personne joue un rôle double :

- Anaphore : il sert à reprendre sans le répéter un élément (Adam) du contexte précédent.

- Cataphore : il consiste à annoncer par un substitut une partie du contexte à venir .

Page 227 :

Le déictique de temps *maintenant* est en usage anaphorique, il impose une division de l'ordre temporel dans la période narrée entre ce qui le précède et ce qui le suit.

Le narrateur évoque le même personnage Adam dans une situation suivant la page 226.

Il et *maintenant* jouent la cohérence textuelle. L'ellipse de la période précédant l'apparition de l'expression *Il avait maintenant environ trente ans* n'altère pas la logique narrative.

Passage :

- De la page 251 ⇒ énoncé 1
- Intrusion de découpes de journaux ⇒ énoncé 2 ⇒ rôle d'ellipse
- A la page 255 ⇒ énoncé 3

L'énoncé 1 n'assure pas le passage explicatif sur l'affrontement Adam-Foule (absence de la dimension didactico-morale)

L'énoncé 2 : relation d'évènements dont le cadre spatio-temporel ne diffère pas de celui du *roman*. La thématique renvoie à deux espaces/ conflits en rupture avec l'ordre établi : l'Algérie, la Corse.

L'énoncé 2 perturbe l'énoncé 1 sans incidence sur l'enchaînement logique de la narration.

L'énoncé 3 rétablit la jonction avec l'énoncé 1 à l'aide de la transition par la narration autour du même personnage Adam.

L'ellipse se situe dans l'omission-suppression d'énoncés narratifs ayant entraîné Adam à cet espace clos (l'asile).

- Enoncé 1 = éléments récurrents
- Enoncé 2= éléments nouveaux continuant l'énoncé 1

La juxtaposition de récits à l'intérieur de la narration édifie la cohérence textuelle.

L'ellipse exprime une transition logique dans cette cohérence :

« Une ellipse ne devient un fait de langage et un fait d'expression que lorsque l'esprit ne cherche plus les éléments disparus et qu'au contraire l'ellipse est considérée inconsciemment comme un symbole expressif ».^[1]

L'ellipse joue un rôle double, elle accélère la narration (en omettant des passages explicatifs), et assure la jonction Enoncé1 Enoncé 3 par la réinstallation de la narration dans son déroulement perturbé par l'Enoncé 2.

Page 255 : Il était enfin, maintenant, à l'ombre...

Enfin et *maintenant* jouent la complétude dans le récit :

Enfin = marque la fin du contact Adam – espace libre, ouvert, illimité (la mer, le littoral...) par la substitution d'un autre espace- clos, fermé, limité (...à l'ombre).

- Cet adverbe inscrit l'énoncé du sceau de la continuité. Il traduit un non changement dans la fluidité du parcours narratif, retrace ce parcours, renforce la cohérence.
- Maintenant= possède un rôle textuelle qui évoque ce qui précède, sert de lien entre les énoncés (de la page 254 à la page 255), rapproche ces énoncés qui, en apparence, ne sont pas liés.

Enoncés 2 = les découpes de journaux reprennent le thème du titre *le procès-verbal* :

- Fait d'un ordre (en Algérie)
- Déraison- désordre (en Corse)
- Désordre – écart

L'énoncé 2, qui, en apparence, n'a aucune relation avec l'enchaînement narratif du texte, confirme la cohérence textuelle qui ne souffre pas de la destruction opérée par ces effacements- intrusion d'éléments n'appartenant pas au récit.

^[1] BALLY, C. *Traité de stylistique française*. Genève-Paris: George-Klincksieck, vol 1, 3eme éd 1951 § 265-269

L'intrusion de l'énoncé 2 cristallise les thèmes véhiculés par *le procès-verbal*, l'angoisse, la douleur dans le milieu urbain (Algérie, Corse) .

a) Rejoint dans le texte le thème de la guerre :

Vous êtes en guerre, vous ? P50

b) Reprend le thème de l'article de journal. P 130

c) L'écart de Adam par rapport à l'ordre social conventionnel « *je vivrais bien au milieu d'une montagne de cailloux blanc et d'une jungle incendiée* » P209

Page 255 : Il était enfin, *maintenant*, à l'ombre ...=double inscription de la narration dans une suite logique qui arrive à son aboutissement (enfin) et dans une temporalité (maintenant) qui arrive à son état, engendrant un parallélisme entre la narration et temporalité dans un système cohérent « *Mais moi, j'ai besoin de systèmes, ou alors je deviens fou* »P302.

Dans l'énoncé 2 le terme *énigme* est répété trois fois. Cette récurrence marque l'insistance à identifier un sens. Le logogriphe donne à reconstituer un enchaînement que l'ellipse, affecte par l'effacement. Ce jeu, disparition du sens (ellipse) apparition du sens (par solution de l'énigme) consacre la cohérence textuelle qui règle l'apparent éclatement du roman.

Des ellipses-ratures (P206-207-210-222-223) jalonnent le texte, fonctionnent dans la suppression d'éléments déjà inscrits, sans que le sens soit altéré :

- Exp : P 206-207 = *le plus important, c'était : Si possible voir un peu* (ellipse-rature) *Si je pouvais trouver ...*

La cohérence est assurée par le double emploi de *si*.

Ces omissions – suppressions réactivent le rôle textuelle que lui accorde le narrateur : la construction d'un ensemble structuré « *j'ai fait un texte* » P 206. Elles rétablissent le rapprochement d'énoncés en apparence non liés :

« *La forme elliptique constitue, en tant que forme, un véritable opérateur de dépendance entre des énoncés distincts.* »^[1]

La forme elliptique est le facteur par lequel le texte s'organise et prend forme.

^[1] CHERCHI, L. *L'ellipse comme facteur de cohérence*. Langue française 39, Larousse, 18-129

1-2-3 Le blanc typographique : une marque de l'ellipse

Le procès-verbal est une succession d'espaces (colline, mer, littoral...) ouverts aux éléments. Il est un espace où la typographie et le blanc participent à la signification.

Des espaces blancs parsèment le roman :

Pages :209-212-217-220-224-225 : espaces de « la renonciation implicite » à un dit. Le récit-écriture marque un arrêt, une pause qui ouvre la voie au récit-espace.

L'ellipse par le récit-espace continue l'ordre de la narration. L'ellipse n'est plus une accélération mais un jeu, le jeu du blanc qui offre à construire, à considérer, à penser.

L'espace-vierge est récurrent, chargé de l'impossible à dire, chargé de sens (sentir, voir, entendre) d'où la polysémie d'un espace à interpréter. Point d'ambiguïté :

- a) P209 : Le jour, ce serait chaleur plus chaleur, et la nuit, noir plus chaleur... : mise en place d'un cadre temporel.
- b) Espace-blanc : transition par l'ellipse
- c) P210 : et un jour, je prendrais ... : reprise de a par l'expression temporelle : un jour ...

L'espace-blanc joue un rôle dans la structure narrative. Il est un espace qui parle :

« un langage de l'espace, c'est ici qu'on le trouve, ainsi peut-être, mais en un tout autre sens. » ^[1]

L'espace-blanc, vierge, désert libère le sens à l'infini. Les frontières du code, de la grammaire, sont transgressées. La langue n'est pas assujettie au code. Le silence l'exprime. Les espaces-blancs où les effacements constituent « les silences du récit » ne dérèglent pas la cohérence du texte. La dynamique du récit « met sous silence », « tait » quelque chose à combler, à traduire. Le blanc typographique désigne une représentation particulière de la langue. L'indicible :

« (...) c'était comme d'écrire au beau milieu d'une page blanche des associations de mots baroques » ^[2]

^[1] GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris: Editions du Seuil, 1966. P 102-103.

^[2] Le CLEZIO, J.MG. *Le procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P 277.

La langue s'exprime par un jeu : trace écrite (typographie) / trace non écrite (espace blanc) La trace écrite révèle ce qui est dit, la trace non écrite ce qui n'est pas dit. Le dit et le non- dit s'enchainent dans une harmonie textuelle, dans un univers nouveau, dans la destruction de ce qui est *norme*. C'est la création d'un langage nouveau où le code prend en charge l'espace blanc. « *Certains passages, soit que la sera page ait été arrachée (...) soit à cause des brulures, font défaut. Ils ne seront donc pas reproduits et leur absence indiquée par des espaces blancs* ». P 204. Ainsi s'exprime le narrateur, l'espace blanc indique un passage, un écrit qui n'est pas reproduit mais qui participe à la cohérence textuelle. La spatialisation construit *le procès- verbal*. Elle est évocatrice de l'immensité de la mer face à la clôture instaurée par la ville, de la polysémie du blanc face à la norme du code, du sens à trouver face au sens donné. C'est le blanc métaphorique.

Irène Tamba-Mecz affirme que :

« *l'ellipse correspond à l'énoncé, remarquable par son incomplétude, plutôt qu'à l'opération d'omission-suppression qui produit un tel énoncé* »^[1].

1-3 Défauts de cohérence textuelle :

L'analyse de la phrase leclézienne, dans *Le procès-verbal*, laisse apparaître des défauts liés au non-respect de la norme, de la cohésion des éléments constitutifs. La phrase subie une segmentation assez particulière. Généralement longue, la phrase dans le procès-verbal juxtapose des éléments dont le lien immédiat, nécessaire à la signification, est difficile à percevoir. L'ordre canonique de la phrase porteuse de sens connaît une destruction par le dérèglement de la fonction de ses constituants.

A ce titre, l'exemple de l'emploi du pronom personnel « il » est édifiant :

P48 : D. C'était à se demander si ce n'était pas devenu chez lui une habitude.....

lui : substitut dont le référent n'est pas encore cité dans le texte. Agencement anormal de la phrase, le substitut précède le référent d'où source d'ambiguïté sémantique.

P 94 : G. Après, je sais qu'il est allé...

Il : même défaut d'agencement que la phrase précédente.

^[1] TAMBA-MECZ, Irène. *L'ellipse, phénomène discursif et métalinguistique*. Lille : PU Histoire, épistémologie langage, VI., 1983.

Ces deux exemples montrent un dysfonctionnement, le substitut renvoie au référent qui n'est pas encore cité. La règle référent/pronom personnel est transgressée.

Ces défauts parsèment *Le procès-verbal*. « *Les mots qui ne se relient pas aux autres* » P71.

Tel est le souci de *Le Clézio*, une juxtaposition, des éléments épars, la signification est à chercher dans cette forme.

D'autres défauts de cohérence textuelle perturbent le texte. Nous utilisons la typologie établie par L.PEPIN pour les analyser.

1-3-1- Défauts interphrastiques (entre deux phrases) :

Exemple 1 : Page 33 : *Ils marchèrent ainsi tous les deux, l'un devant l'autre, jusqu'au bout ... Les cabines de bain, comme on le devinait en général de loin, formaient demi-cercle, le dos tourné à la jetée de ciment qui marquait le début du port.*

Phrase 1 : la narration continue :

Tous les deux (Adam et le chien) renvoient à ce qui précède. Cette phrase se situe normalement dans la suite logique de la narration en cours.

Phrase 2 : la narration prend en charge un élément nouveau « les cabines de bain » qui n'a pas de rapport avec ce qui précède. La phrase 2 n'obéit pas à l'enchaînement narratif. Elle s'écarte de ce que la phrase 1 entame. Les phrases 1 et 2 sont contiguës non reliées. La relation entre ces deux phrases révèle un défaut interphrastique.

Exemple 2 : J'ai dit en principe. Parce qu'en fait ç'a été raté. P41

La phrase 1 possède une construction incomplète. Elle ne mentionne pas le DIT.

La phrase 2 n'indique pas à quoi elle renvoie d'où source d'ambiguïté. Les éléments qui la constituent n'ajoutent pas de la clarté.

Ç'a : cette forme n'appartient pas à la typographie conventionnelle Elle représente un signe nouveau, différent de ça qui joue le rôle d'un substitut.

Ç'a : exerce un écart, produit une illisibilité qui entrave la compréhension. Le connecteur parce que est inadéquat à la jonction. Son rôle n'est pas évident .La cause de quoi ?

La relation phrase1/phrase 2 marque un défaut de cohérence textuelle.

1-3-2- Défauts interpropositionnels : ils concernent deux propositions de la même phrase.

Exemple 1 : On n'est pas libre de parler comme si on était soi. P47

comme si : la manière.

La deuxième proposition « *comme si on était soi* » ne répond pas à l'attente opérée par le connecteur. On n'est pas libre de parler : séquence/état,

On était : séquence explicative qui n'apporte pas un éclaircissement sémantique. La construction de cette phrase souffre d'une imperfection due à un défaut de cohérence.

La négation de la proposition 1 laisse supposer que la proposition 2 va combler l'attente d'un pourquoi, non de comme si. La négation de la proposition 1 apporte une négation de sens ou de forme dans la proposition 2 du genre :

On n'est pas libre.....le pays est une dictature.

Exemple 2 :

P54 : Il alluma une cigarette et voulut en finir, mentalement...

Le passé simple joue bien le rôle de la relation successive des faits. Cette phrase révèle un défaut de cohésion interne avec l'emploi du coordonnant « et ».La ponctuation n'est pas respectée, *et* joue le rôle d'une virgule.

L'enchaînement narratif subit une perturbation : l'intention informative n'est pas complète. Finir quoi ? Avec quoi ?

Dans cet agencement, *finir* se rapporte normalement à cigarette mais tel n'est pas le cas. Le pronom personnel « *en* » modifie le contenu sémantique de finir, ne joue pas le rôle d'un adjectif parce qu'il ne renvoie pas à cigarette. L'observation de cette phrase laisse apparaître un défaut de cohérence textuelle.

1-3-3- Une rupture de construction : l'anacoluthie

L'anacoluthie est une figure de construction qui se définit ainsi :

« *cette figure est une rupture de l'enchaînement syntaxique.* »^[1]

Page 41 : La pluie est tombée plus fort, tout à coup, alors j'ai tourné autour du tronc, et j'ai mis une main sur ta nuque et je t'ai couchée par terre.

L'anacoluthie rompt la construction du récit (du monde). Le mot *fort* annonce un état de la pluie qui prépare une suite de faits. Or, rupture du sens. L'anacoluthie participe à l'entrave au processus inférentiel.

La rupture s'opère dans la construction de la langue, dans sa dimension symbolique de signifier quelque chose, d'être transparente. L'anacoluthie, cette figure de la rupture, est un espace de conflit entre le dit et le non-dit :

« *c'est précisément cet espace, et rien d'autre, que l'on appelle, d'un mot dont l'ambiguïté même est heureuse, une figure : la figure, c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage, et c'est le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens* »^[2]

x

L'anacoluthie est l'espace-pause où le dit est suspendu, et la communication, dans sa dimension d'espace-rencontre avec l'autre est envisagée : Adam rompt la narration sur la pluie, introduit la communication avec Michelle(te,...)

La pluie, un espace de jonction, joue la cohérence avec les autres espaces (terre, mer...). Elle représente une forme typographique verticale, une écriture insolite. L'eau de la pluie représente un élément significatif de l'écriture leclézienne :

« *Ce sera une fierté d'avoir été une des sources de notre fleuve de recherche* »^[3]

« Je t'ai écrit et je t'ai violée » Page 45 : l'anacoluthie juxtapose l'espace-écriture de l'observable qui ne prend forme qu'avec la rencontre avec l'autre je/ te, l'espace-rupture « *violée* » de la transgression.

La conjonction de coordination *et* ne remplit pas les rôles normatifs qui lui sont généralement assignés. Elle n'exprime ni liaison, ni addition, ni intersection, ni rapprochement.

Les deux parties de la phrase ne jouent aucun lien sémantique, n'ont aucun rapport.

^[1] ROHRIEUX, J.J. *Les figures du style et de rhétorique*. Paris: Editions Dunod, 1998. P 105

^[2] GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris: Editions du Seuil, 1969. P 47

^[3] Le CLEZIO, J.M.G, lettre du 2 Aout 2007

Elles sont construites sur le même schéma d'où l'ambiguïté de signification. Cette construction de la phrase s'opère sur la déconstruction formelle.

Et : met en place deux parties de discours ayant la même forme, une signification différente. Cette conjonction est employée dans un emploi particulier : la juxtaposition.

Le recours à l'emploi de *et* n'obéit pas aux règles. L'objectif de cette phrase n'est pas l'accès immédiat à la signification mais à la rupture de l'attente.

L'anacolithe est une figure de la rupture de la construction logique de la phrase, une rupture de la construction du sens.

La cohérence textuelle est assurée par la permanence d'un monde construit autour du personnage Adam. Dès que Adam s'arrête de se mouvoir, d'avoir des contacts avec le monde, le texte s'arrête : c'est la fin du temps.

Adam Pollo est le prétexte à la narration des événements qui s'organisent dans une logique temporelle. Cette cohérence textuelle se manifeste dans cette conduite des événements. C Brémond note que :

« Le narrateur qui veut ordonner la succession chronologique des événements qu'il relate, leur donner un sens, n'a d'autre ressources que de les lier dans l'unité d'une conduite orientée vers une fin »^[1].

La cohésion sémantique découle de l'attitude de Adam vis-à-vis de ce monde. La construction sémantique du roman fait appel à de multiples formes d'expression. Les éléments distincts, qui participent au sens et à la forme, la rupture de l'unité du texte, n'altèrent pas la logique sémantique du roman.

Le jeu de la cohérence textuelle et de la cohésion sémantique dans la conduite narrative garantit la cohérence du roman qui représente une interaction entre le plan formel et le plan sémantique.

La cohérence du roman est la fonction fondamentale de la langue de Le Clézio qui se soucie moins de la norme que de l'effet à produire.

La cohérence du Procès-verbal est un mouvement où le mot, la phrase et le paragraphe participent à un jeu d'ensemble dans la construction du sens.

^[1] BREMOND C. « La logique des possibles narratifs », communication n°8, Paris, Seuil, 1966.

Chapitre 2

Construction du sens

Le Clézio est « un écrivain de la rupture ». *Le procès-verbal* n'obéit pas aux règles du roman traditionnel. Il fait appel à l'image, aux découpes de journaux ; il est né dans un espace public, un café, où il s'imprègne de la conversation des gens sur les thèmes en action : la guerre, la douleur humaine. *Le procès-verbal* s'apparente à une sentence sur les évènements d'alors. Mais il reste une fiction.

C'est un roman-témoignage appartenant à un univers fictionnel. Le Clézio écrit un roman d'où il bannit le récit linéaire. L'écriture de Le Clézio provoque le malaise.

Le procès-verbal est un texte à voir, un puzzle à reconstituer. Pour accéder à la signification, il est nécessaire de regrouper des éléments différents. Avec ce roman, Le Clézio inaugure un langage nouveau, non encore investi,

« *il retourna vers les mystérieuses obscurités de son langage naissant* »^[1].

Un langage naissant où :

« *les caractères, beaucoup plus proches du dessin ou de l'hiéroglyphe que de l'alphabet romain* »^[2].

Dans *Le procès-verbal*, le sens naît de ce langage figurant :

« *une communication d'un ordre nouveau, qui faisait fit du relief, de pesanteur, de la couleur, de la sensation tactile, de la distance, du temps, ...* »^[3].

Pour cette communication, la construction du sens s'installe par la métaphore, les relations transtextuelles et le style comme jeu.

2.1 La métaphore

La métaphore est : « *un transfert de sens entre mots ou groupes de mots, fondé sur un rapport d'analogie plus ou moins explicite.* »^[4]

Dans « *Ecriture et oralité* », Abdelkader GHELLAL note que :

« *L'écriture semble manœuvrée par l'ambition de mettre en place une poétique de la mouvance qui tend à la désaliéner d'une extériorité* »^[5].

^[1] Le CLEZIO, J.M.G. *Le procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P 245

^[2] Op cit P 230.

^[3] Op cit P 68.

^[4] ROHRIEUX, J.J. *Les figures du style et de rhétorique*. Paris: Editions Dunod, 1998. P 21.

^[5] GHELLAL, A. *Ecriture et oralité*. Oran :Dar El Gharb., 2006. P 23.

Dans cette entreprise de Le Clézio de « l'écriture de la rupture », la ville est l'espace le plus obsédant.

2.1.1 La ville : un espace déshumanisé, déshumanisant :

Symbole de la civilisation, la ville devient un lieu-objet incompréhensible pour Adam qui n'arrive pas à y adhérer, il ne possède pas de lien d'identité avec cet espace.

La ville écrase Adam de produits commerciaux, de signes urbains auxquels Adam demeure étranger. Le seul contact d'Adam avec la ville s'opère dans un réflexe de survie (acheter de quoi manger). La quiétude d'Adam figure dans la colline loin de la ville, cet espace-déshumanisé caractérisé par l'absence de contact humain, de la chaleur de la communication :

« *ça sert à quoi d'aller à la ville ?* » (page 26)

La ville est un espace-oppression qui rejette Adam, le transforme en un marginal. Ce rejet se situe dans un mouvement double :

La ville rejette Adam

Adam rejette la ville

Pour Le Clézio, l'architecture de la ville est une écriture. Dans *Le procès-verbal*, la ville est une écriture illisible. Adam s'y perd, n'ayant aucun repère. Le texte cerne la ville de connotations négatives :

Ville déserte (p. 54)

La ville vide de chien (p. 98)

Seul dans *la ville* (p.131)

Villes que je ne connais pas (p. 132)

La ville était détrempée (p. 178)

La ville moderne est marquée du sceau de la négativité. Les expressions linguistiques qui l'accompagnent expriment un état négatif. La ville ressemble à un lieu vide, sans identité. Tout au long du roman, la ville ne possède aucune dénomination. Le Clézio inscrit la ville dans l'anonymat, dans l'incommunicabilité par le rejet des autres :

« *Je vais en ville (...). On ne me pose pas de questions, et je n'ai pas trop à parler ; ça ne me gêne pas parce qu'on m'a habitué à me taire depuis des années, et que je pourrais facilement passer pour un type sourd, muet, et aveugle.* »^[1]

La phrase juxtapose ville/perte des sens : sourd-muet-aveugle.

^[1] Le CLEZIO, J.M.G. *Le procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P 18

La ville devient par l'analogie un homme insensible. L'intersection permet de comprendre que la ville et l'homme partagent le même sème de l'insensibilité aux autres.

La métaphore permet le transfert du caractère de la ville moderne et de ses composants significatifs à l'homme moderne, métonymie de la cité urbaine. Ce transfert est rendue possible par l'appartenance de la ville et de l'homme (Adam) à la même isotopie de espace-vie.

L'élément non-humain (la ville) englobe l'élément humain (l'homme – Adam) dans l'attribution de sa signification.

La parfaite homogénéité ville-homme crée la métaphore.

La ville, la rivière aussi (p.247)

Analogie ville-rivière : c'est-à-dire ville-eau dans l'errance de leur fluidité.

La ville parcourt le texte, à l'image d'une rivière, dans un cheminement qui évacue Adam de son cours dans un mouvement double :

La ville évacue Adam.

Adam évacue la ville.

La ville-eau « *c'est l'espèce de décor d'un drame permanent* »^[1] où la contradiction installe sens et contre-sens ::

Ville désert-e = absence de l'eau.

Ville détrempée = présence-absence de l'eau.

La ville-eau est la métaphore de la mort car :

« *L'être voué à l'eau est un être en vertige* »^[2].

Le récit sur le noyé (p. 154-155) montre la mort au contact de l'eau.

La métaphore de la ville domine le texte et ne cesse de reproduire des images de la désolidarisation, de la destruction.

La ville , proche de la mer (l'eau) ,est un espace excluant la raison :

« *Pour habiter, en ville, il y a deux sortes de maisons différentes : il y a les unes, et puis il y a les asiles* »^[3].

^[1] Le CLEZIO, J.MG. *Le procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P 154

^[2] BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Editions José Corti 1941. P 13.

^[3] Le CLEZIO, J.MG. *Le procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P 223.

L'asile représente la synecdoque de la ville, l'expression dérégulée de cet espace. C'est l'univers de la déshumanisation, de l'absence de la raison. *Les unes* marquent l'indéfini, l'indéterminé. L'absence de référent pour *les unes* inscrit la ville comme étant un signifiant dépourvu de signifié donc sans sens. La ville est l'espace du non-sens, de la dé-raison. Elle est une errance du langage.

« *La ville s'étendait toujours vers la mer* »^[1].

Sans cesse, la ville est en mouvement vers *la mer* où dans sa destruction s'accomplit l'anéantissement du monde, du sens.

La métaphore du chaos, de la disparition de la ville, comme signe, illustre un univers déshumanisant figurant l'absence de la parole, l'exil, la fuite. La ville symbolise l'image d'un mouvement vers la mort. Elle ne cesse de croître, effaçant l'espace où Adam se meut. Adam étouffe comme étranglé par l'extension de la ville. Il cherche constamment à lui échapper, à s'élever dans la colline pour ne pas se *noyer* dans son emprise.

La ville finit par occuper tout l'espace :

« (...) *la masse de la terre ferme, couverte systématiquement de ville* »^[2].

Comme le souligne G. BACHELARD, la maison est l'espace de l'intérieur qui protège de l'hostilité de l'extérieur (la ville). La ville est l'image du malaise, de l'incommunicabilité, de la douleur :

« *Adam, nom de Dieu, j'ai du mal à m'en aller au milieu de toutes ces baraques, entendre leur bruit, râles, raisonnement, etc.. écouter tout seul dans un coin du mur* »^[3].

La maison est l'image du rêve, de l'évasion, de l'écriture :

« *et on m'amènera quelque part, de force, sûrement dans un endroit où je n'aurai pas envie de rester* »^[4].

La ville de Adam n'est pas l'espace-extérieur mais l'espace-maison.

^[1] Le CLEZIO, J.MG. *Le procès-verbal*. Paris: Editions Gallimard, 1963. P 247

^[2] Op cit P 46

^[3] Op. cit, P 26

^[4] Op. cit, P 130

2.1.2 Adam : un corps – texte

- Adam = un acte d'accusation :

Dans la lente progression vers sa disparition, Adam est la métaphore :

« *qui organise une représentation symbolique du monde* »^[1].

A travers les diverses formes que revêt Adam dans le texte, une vision du monde apparaît. Adam est en rupture avec son environnement primordial. Il ne partage pas la même vision que les autres :

« *On me reprochera certainement des quantités de choses. (...) j'imagine qu'il va falloir passer sous peu devant un tribunal d'homme ; (...) on me condamnera à quelque chose.* »^[2]

Comme Meursault de *l'Étranger* d'Albert Camus, Adam devient un acte d'accusation que la société dresse. Un acte d'accusation qui relève de l'écrit. Cet acte d'accusation est l'espace d'une écriture qui se refuse aux conventions de la société, une écriture anti-norme, subversive.

Par métaphore Adam est un texte écrit, qui porte l'ambivalence d'être l'auteur et l'objet de cet écrit. Adam est le conflit entre l'intervention de la société moderne qui condamne et l'intimité.

Adam est *la métaphore de* :

- a – *Un animal* :
 - Nous sommes des araignées et des limaces (p.66)
 - Le chien aboya et Adam murmura dans sa gorge des grognements inarticulés (p.97).
 - Adam se transformait en rat blanc (p.116)
 - Un drôle d'insecte noiraud (p.210)
- b – *Un objet* :
 - Je suis la télé (p.241)
- c – *Un nom commun de chose* :
 - 4000 ou 5000 adams (p.183)
- d – *Une femme* :
 - Une femme-adam (p.183)

^[1] FROMILHAGUE, Catherine. *les Figures du style*. Nathan Laçon, 1999, p. 75

^[2] Le CLEZIO, J.M.G. *Le procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P 130

- e – *Un homme* : - L'homme-adam (p.183)
- f – *Un martyr* : - Adam Pollo, martyr (p.225)
- g – *Le Mal* : - p. 255
- h – *La mer* : - Adam se transformait en mer (p.308)

Adam figure la contradiction *f / g* : Adam est à la fois le martyr « témoin et victime » d'un monde en décrépitude et le Mal lui-même. L'entretien de l'asile présente Adam sous l'aspect d'un objet-étrange-étranger, un être a-normal, un corps a-social :

« *vous aimez spécialement être nu* »^[1].

La rupture s'opère également avec un élément porteur de signification sociale et culturelle : le vêtement. Adam est un corps nu de toute signification propre à une référence déjà établie, partagée par la convention sociale. Un corps nu sur lequel s'écrit une écriture nue.

Je suis la télévision.

La métaphore accomplit l'intégration de *je* à télévision. *Je* deviens l'objet de l'objet dans une analogie où la télévision est :

- La métonymie de la civilisation contemporaine.
- Le monstre dont la fonction est de dépersonnaliser et d'aliéner le citoyen, le transformer en véritable esclave.
- Le produit qui sert de modèle social d'une civilisation où l'homme devient l'instrument de ce qu'il produit.
- L'objet qui prive le citoyen de parler, de raconter des histoires, d'être libre, d'imaginer.

La métaphore montre que le *je / individu* est l'objet de la télévision qui elle-même est l'objet de la civilisation contemporaine.

Je / Adam et la télévision sont assimilés par l'analogie au point que le *je / Adam* disparaît pour laisser place à la télévision qui peuple les villes.

« *Dans ce cas, Adam était à coup sûr le seul être vivant au monde* »^[2].

^[1] Le CLEZIO, J.MG. *Le procès-verbal*. Paris: Editions Gallimard, 1963. P 275

^[2] Op-cit, P 35

La métaphore montre que la massification de la télévision est aliénante au point d'anéantir le sens de la vie au profit du non-sens car la télévision :

« *c'est la chose inutile, à splendeur multiple, qui fait que nous dérivons en elle.* »^[1]

Adam se transformait en mer.

L'analogie Adam / mer est pleinement accomplie. Adam disparaît dans la mer / mère.

Le référent de mer/mère est un univers virtuel évoquant un *espace apaisant*. Le terme commun au comparé (Adam) et au comparant (la mer) est objectivement omis par la phrase pour mettre place à une ouverture du référent à tout ce qui atténue de l'agression de l'espace de la cité urbaine. La mer/mère appelle la maison abandonnée, cet espace sous-jacent d'un désir de repli.

Cette métaphore finit *Le procès-verbal*, met en place la possibilité pour Adam de retrouver un asile réconfortant, loin de l'asile où il se trouve par la faute du jugement de la société.

Cette métaphore est positive, sa force imageante s'oppose à l'agression de la cité urbaine, espace répressif sur Adam.

2.1.3 L'animal : un personnage humain

Dans cet espace déshumanisé, l'animal et l'homme contemporain livrent une bataille à l'anéantissement. La civilisation a installé la barbarie dans la cité urbaine où l'homme disparaît dans l'incognito.

« *La barbarie, celle-ci négative, se trouve très certainement de nos jours dans nos villes* »^[2]

L'homme cherche à fuir vers un espace de liberté, de l'autre côté de la vie.

« *Ecrire, c'est une façon d'exprimer cette liberté.* »^[3]

Dès la page 21 du roman Adam Pollo est « un monstre de solitude ». C'est un individu totalement isolé, loin du non-sens qui emprisonne les hommes.

^[1] Le CLEZIO, J.M.G. *Le procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P 16.

^[2] Le CLEZIO, J.M.G, *Ailleurs*, entretiens avec Jean-Louis Ezine, Arléa 2006. Paru dans la presse littéraire N°12, déc. 2007- jan.-fev. 2008

^[3] Op-cit,

A l'écart du monde, Adam redécouvre l'animal qui peuple la ville. Il suit un chien dans sa tentative de fuir son inadaptation à la vie sociale, au sens que donnent les hommes à la vie, au conformisme de leur comportement :

« Fier de n'avoir plus grand-chose d'humain. »^[1]

Adam inverse la relation avec l'animal pour mettre en place une métaphore à double sens : Adam devient le chien qui devient Adam. Le plan lexical est basé sur des mots qui ne portent aucune violence, aucune agressivité. La linéarité du récit est respectée (P. 32-33-34). L'emploi de l'imparfait et du passé simple renvoie au respect de la norme. Adam-chien est un être apaisé. Les rapports chien/Adam sont équilibrés. ,C'est un ordre établi dans le désordre de la cité urbaine.

Le chien représente la métaphore de la sérénité retrouvée, du langage du silence apaisant et réconfortant. En compagnie du chien, Adam n'a pas conscience du temps qui n'a aucune emprise sur lui *« Adam ne doutait pas que le temps passait »*^[2]

Le chien sert à Adam d'un modèle social où il s'intègre sans aucune difficulté. Adam s'accepte dans sa totalité d'animal. Il ne sent aucun rejet de cet espace :

« Pas un seul homme ne se douta que le chien n'était pas avec Adam, mais que c'était Adam qui était avec le chien. »^[3]

Le chien est Adam heureux

L'osmose chien / Adam est pleinement accomplie sur le plan de la langue.

Le récit les met en scène à *deux* (...tirant l'homme (Adam) derrière lui ... *ils* marchèrent, p.33).

Ils remontèrent ... *ils* passèrent ...p. 107

Son ami *Le Chien* (p. 108) : le chien a droit à des lettres majuscules comme l'image d'une intégration dans les noms propres : le chien revêt les caractères d'une humanisation par la langue.

^[1] Le CLEZIO, J.MG. *Le procès-verbal*. Paris: Editions Gallimard, 1963. P 21

^[2] Op-cit, P 34.

^[3] Op-cit, P 107.

Le chien et Adam forment *un* seul personnage. Ils portent le même regard sur les hommes et la société. Le Clézio accorde à cette narration de Adam-chien le centre du roman (p. 104 à 111), symbole que le chien et l'homme sont, par la magie des mots, le centre du monde. La distance homme-chien est réduite à faire du chien un personnage humanisé en compagnie duquel l'homme découvre son humanité.

Le rat blanc représente la métaphore de l'ambiguïté identitaire : Adam porte la coexistence de deux attitudes contradictoires : il est un rat blanc / il tue un rat blanc.

La métamorphose en rat blanc s'opère dans un processus d'identification :

- .. à se trouver environ à la hauteur des yeux de l'animal (P.115)
- il lui trouvait un air de parenté avec lui-même (P. 115).
- Lentement, doucement, insensiblement, Adam oublia qu'il était Adam (P.116)
- Adam se transformait en rat blanc (P. 116).

La vue du rat blanc baigne Adam dans un espace identitaire. C'est en observant le rat blanc qu'il devient rat blanc. Adam échappe à lui-même pour être dans un espace en mouvement. Il devient un rat blanc.

L'identification à l'animal permet à Adam de s'accepter. Le lexique utilisé glisse au sentimental : il se sent proche de l'animal avec lequel il partage l'extase matérielle de la vie.

Le mot *peur* (P. 117) fait basculer Adam dans la violence. Un lexique de *la haine* (dégoût-cruel- il se déchaina- colère- l'obligation de tuer-sale rat- sale rat) et de *la terreur* (réurrence de peur – meurtrière – je vais te tuer – je tue – son couteau de cuisine à la main – terreur) s'installe. Les mots se couvrent de la charge sémiqque de la brutalité.

Le thème de la mort nourrit *Le procès-verbal*. Le Clézio médite sur le possible de la mort : un noyé – l'accident de la mobylette – l'agonie d'une vieille femme – la mort par le feu.).

La narration se fait sur le sens qu'a la mort dans la vie. Le noyé (comme le rat blanc) sert d'exemple. La mort est un aboutissement de la vie.

La mort du rat blanc est un *pré-texte* à la réflexion sur le lien animal / homme :

« *tandis que le rat, le vrai, devenait à cause de sa haine et de sa terreur, un homme.* »^[1]

En éliminant le rat blanc dans une hystérie du langage où « *les mots n'existaient plus* » P. 120, Adam extermine une part de lui-même que la société rejette. La mort du rat blanc est la négation de la partie animale de Adam-homme.

La mort du rat blanc est une ablation de la barbarie introduite dans l'espace humain par la civilisation. Le Clézio transforme le corps de l'animal en un espace où une part doit disparaître dans la douleur.

Le corps du rat blanc est le corps d'une humanité animalisée par la civilisation régnante.

La métaphore est celle du mouvement (du chien – du rat blanc), de l'errance.

La cité urbaine développe le côté barbare de l'homme.

La ville est un espace décadent, l'homme n'a qu'une seule idée : se mettre en mouvement vers un *ailleurs*.

2.2 Elargissement de l'espace sémantique : la transtextualité

Le procès-verbal est un roman puzzle. Le Clézio introduit dans le roman des relations avec d'autres textes dans un souci d'échanges. Des allusions à d'autres textes alimentent le roman, ils s'y insèrent pour former une production, un tout.

Pour Le Clézio, *Le procès-verbal* est un pré-texte pour poser les thématiques que le roman développe. Dans une écriture où le jeu sur le mot, sur la phrase, sur l'énoncé, inaugure un *texte* sans intrigue où la non-linéarité produit la signification. Pour Le Clézio, le sens parsème le texte. Un travail de recomposition est indispensable pour reconstituer l'ensemble.

L'espace sémantique du roman s'élargit à d'autres espaces produits par d'autres textes. L'extra-texte participe au sens du texte. Le Clézio *dérange* la fiction, expérimente son style.

^[1] Le CLEZIO, J.MG. *Le procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P 120

L'univers du roman appartient à divers domaines où la religion, la politique, la poésie, la philosophie, l'histoire entretiennent entre elles des ponts de passage.

L'espace sémantique est la somme de nombreux micro espaces que la transcendance textuelle relie. Cette opération est nommée la transtextualité par Gérard Genette qui la définit par :

« *Tout ce qui met un texte en relation manifeste ou secrète, avec un autre texte.* »^[1]

Le Clézio met *Le procès-verbal* en relation avec des énoncés provenant de diverses sources. Cette relation se manifeste par l'intertextualité qui est :

« *La relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre* »^[2]

Deux manifestations de l'intertextualité retiennent l'attention : le plagiat et la citation.

2.2.1 Le plagiat :

C'est la présence d'une œuvre dans une autre. D'après Nathalie PIEGAY-GROS, toutes les littératures en portent la marque :

« *Le plagiat est la base de toutes les littératures, excepté de la première, qui d'ailleurs est inconnue* »^[3]

Dès sa parution, *Le procès-verbal* s'est vu rapprocher du courant littéraire du Nouveau-Roman, du roman *l'Étranger* d'Albert CAMUS. Les nombreuses manifestations de l'intertextualité dans le roman rendent possible ce rapprochement.

Le Clézio convoque le poète Paul ELUARD par le vers : *la terre est bleue comme une orange. P.302*

Par extension, l'écrivain convoque le mouvement littéraire auquel appartient Eluard., comme il se réfère à sa conception du langage et de l'écriture.

^[1] GENETTE, Gérard. *Palimpsestes-La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil, 1982. P 7

^[2] Op cit P. 8.

^[3] PIEGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Editions Dunod, 1996. P 50.

Dans l'interrogatoire que subi Adam s'engage sur la création romanesque. Adam répond à Julienne par une collection de mots, expressions appartenant au domaine de la littérature :

- Parce que c'est de la littérature P. 300
- Je sais, on fait tous de la littérature P. 300
- On fait des romans à deux sous P. 300
- Citation de poètes, d'écrivains P. 300-301
- Nous sommes nés sous la plume d'un écrivain des années trente P.301

Puis, il apporte une explication à la phrase du poète Eluard « *La terre est bleue comme une orange* » (P.302) en la ramenant à la remise en question de la réalité, par la référence au mouvement Dada qui associa l'amour à la contestation du monde par l'absurde et le non-sens. Cette phrase insérée dans *Le procès-verbal* instaure un dialogue entre la vision d'Eluard et celle de Le Clézio dans leur obsession du langage. Elle introduit l'univers mental et imaginaire de Le Clézio.

Par extension, cette phrase renvoie au surréalisme. Transgressant toute contrainte, esthétique ou morale, Le Clézio se libère de tout contrôle sur le langage, à l'image des surréalistes, pour permettre à la force créatrice de s'exprimer :

« *C'est fatal, parce qu'on lit trop. On se croit obligé de tout présenter, sous une forme parfaite (...) Bon Dieu, que tout ça est faux ! Ça pue la fausse poésie ...* »^[1]

En convoquant le poète Eluard, Adam s'exprime sur la création artistique et le langage. Le Clézio use du plagiat pour insérer un discours pré-texte 2 dans son discours 1 dans le but d'expérimenter une écriture singulière qui se situe dans la lignée de ce qu'Eluard a mis en chantier : un langage poétique.

Ce jeu de Le Clézio de marquer *Le procès-verbal* du sceau de la poésie lui permet d'intégrer son roman dans la poésie. Le texte de Le Clézio s'élargit de et dans le discours d'Eluard mais aussi dans le discours des autres écrivains et poètes appartenant à la génération d'Eluard.

^[1] Le CLEZIO, J.MG. *Le Procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P 300

Le Clézio omet de citer nommément Eluard :

« *Plagier une œuvre, c'est donc en convoquer un passage sans indiquer que l'on n'en est pas l'auteur* »^[1].

Il le désigne sous de nombreux vocables : un fou, un imbécile, un génie (P302) qui s'écartent, tous, d'un modèle social. Ils signifient un comportement non-conforme à l'exigence de la société comme le comportement d'Adam, un marginal.

Ce jeu de l'attribution de vocables à Eluard renvoie aussi à Adam. Tous deux, en conflit avec une certaine conception de la société, du langage, tous deux adeptes de *la liberté* sur le langage qui se manifeste par l'appartenance du vers « la terre est bleue comme une orange » au recueil « l'amour la poésie » juxtaposition de deux mots transgressant les marques du code par l'absence de la ponctuation mais libérant le langage.

L'écriture de Le Clézio « épouse » la poésie. *Le procès-verbal* en porte les marques à chaque page. Eluard, Le Clézio rénove les techniques de la langue dans la construction d'une *sympoésie* (P.203).

2.2.2 La citation :

Pour G. Genette, la citation est le fondement de l'intertextualité :

« *Une relation de coprésence, sous la forme la plus explicite et la plus littérale, avec guillemets, avec ou sans références* »^[2]

Antoine Compagnon lui consacre tout un travail dans son ouvrage « La seconde main ou le travail de la citation » où il illustre l'interaction permanente entre la citation et le texte cible :

« *il n'est plus possible de parler de la citation pour elle-même, mais de son travail, du travail de la citation... la citation travaille le texte, le texte travaille la citation* »^[3]

La citation est la présence d'un texte *a* à l'intérieur d'un texte *b*, une voix à l'intérieur d'une voix.

^[1] PIEGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Editions Dunod, 1996. P 50.

^[2] GENETTE, Gérard. *Palimpsestes-La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil, 1982. P 8

^[3] COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, P.36-37

Le recours à la citation est un pré-texte à Le Clézio pour illustrer ses idées. C'est un moyen qui lui permet d'élargir le champ sémantique du *Procès-verbal* en direction de sa vision des choses.

De nombreuses citations jalonnent le roman. Notre analyse porte sur deux exemples révélateurs du rôle prépondérant de la citation dans l'écriture de Le Clézio.

Citation *a* : François Villon : P. 293 :

Voire, ou que je vive sans vie.

Comme les images, par cœur,

Mort !

Citation *b* : Yupanqui Pachacutec : P. 301 :

Tel un lys des champs je suis né

Tel un lys j'ai grandi

Puis le temps a passé

La vieillesse est venue

Je me suis desséché

Et je suis *mort*.

Les poèmes cités en *a* et *b* se terminent tous deux par le terme *Mort*. La thématique de la mort relie *a* et *b* dans une interaction sémantique explicite au-delà de l'espace temporel qu'il les distancie. *Le procès-verbal* s'élargit et continue cette thématique par l'éparpillement du terme *Mort* dans l'espace *je-Mort* :

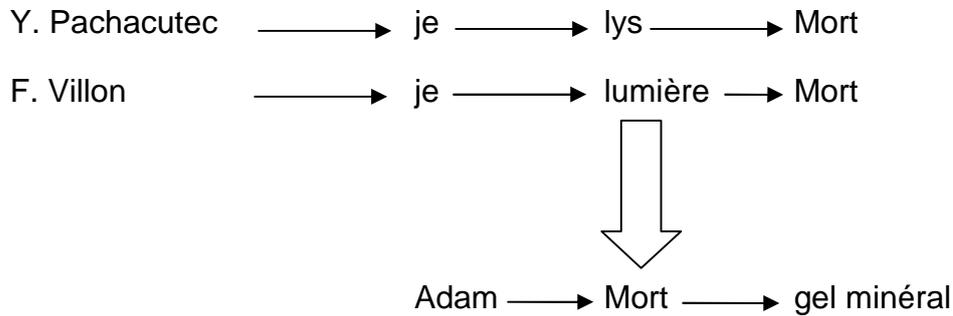
... tu *sais* ce que doit être *la mort*. (P. 69).

Parce qu'on finit toujours par avoir raison, un jour, d'attendre *la mort*. (P.69)

... il ne se passe pas un moment sans qu'on attende consciemment ou non, *sa mort*. (P. 69)

j'en meurs. (P.71)

Les poèmes, en citation, s'interrogent sur le sens de la destinée humaine. *Le procès-verbal* est l'espace de la continuité de ce questionnement. Cette continuité est de l'ordre du sens :



La mort = la métamorphose et le retour à la matière :

« Adam semblait le seul à pouvoir mourir ainsi, quand il le voulait, d'une mort propre, cachée ; le seul être vivant du monde qui s'éteignait insensiblement, non pas dans la décadence et la pourriture des chairs, mais dans le gel minéral. »^[1]

La permanence du sens se construit dans la cohésion sémantique entre les citations A et B et le roman : une interaction continue du roman qui nourrit les citations de la récurrence du thème de *la mort* / les citations développent l'élargissement du champ sémantique du roman au-delà des frontières textuelles.

C'est un exercice de Le Clézio : les citations *a* et *b* superposent leurs significations de *la mort* à celle de l'auteur :

Citation <i>a</i>	Citation <i>b</i>	Le roman
-------------------	-------------------	----------

Le Procès-verbal les insère dans son champ textuel et les englobe dans sa thématique.

La référence aux deux poètes est explicite. Le Clézio nomme explicitement F. Villon et Y. Pachacutec.

L'auteur partage avec le poète du moyen-âge le refus de la société et la passion des mots qu'Adam illustre par son comportement asocial et son amour de la manipulation subversive de la langue, une double rupture avec la société : inadaptation aux normes sociales, refus des règles linguistiques.

^[1] Le CLEZIO, J.MG. *Le procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P 76

« *Riches de deux expériences, celle de l'artien et celle du voyou, Villon s'amuse des mots comme des raisonnements.* »^[1]

Y. Pachacutec est un architecte. Cet art s'illustre dans la typographie du poème en citation : enchaînement saison-âge / métamorphose mort.

La filiation avec F. Villon s'opère dans cette construction poétique que les deux poètes se partagent. Le Clézio associe architecture et écriture. Dans *Le procès-verbal*, cet art de la forme se manifeste librement dans la création poétique :

« *Ils élucubrent et écrivent des poèmes* » (P. 154)

Le plagiat et la citation sont les marques palimpsestuelles qui signifient l'écriture de Le Clézio par le renforcement de la signifiante du texte qu'ils apportent.

Le roman permet ainsi à de nombreux énoncés d'intégrer l'espace textuel, de participer à l'organisation du sens ; de se transformer et de transformer le texte.

2.3 Le style de Le Clézio : un jeu

Le Clézio écrit *Le procès-verbal* dans un café : un espace évocateur de différences, un univers cosmopolite. Le roman illustre cette différence par l'appropriation de nombreuses formes d'expressions pour manifester sa signification.

Adam Pollo progresse à l'écart de la société. L'espace tant géographique que linguistique où il évolue s'oppose à l'espace commun que les autres se partagent dans la norme. C'est un espace hors norme où les manifestations de la transgression s'expriment comme dans :

« *un vide immense, rectangulaire, quelque part sur terre, et qui modifiait les profondeurs de la phrase, et qui faisait s'éteindre le sens des mots* »^[2].

Les profondeurs de la phrase s'écartent de la norme, plutôt des normes linguistiques. Le sens des mots est un processus de reconstitution non offert par les règles.

Chez Adam, la norme est dans le mouvement, l'errance, la fluidité. Il est lui-même en mouvement constant, en errance permanente.

^[1] FAVIER, J, *François Villon*, Chapitre XV, Editions Fayard, Paris, 1982, P. 343

^[2] Le CLEZIO, J.M.G. *Le procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P 288.

Il est un marginal : les écarts prennent des dimensions sémantiques. Son discours ne fait pas de lui un individu idéalisé ,ni même son comportement social.

Le texte transgresse *le bon usage* :

« *Ce moment est peut-être celui du roman « actif » dont le facteur essentiel serait une sorte d'obligation, où le texte intervient avec un rien d'anecdotique et de familial* »^[1].

Un roman actif, où le sens est constamment en mouvement ; un puzzle à diverses solutions qui ne se laisse pas saisir.

A. GHELLAL note dans *Ecriture et oralité* que :

« *l'espace de l'écriture est un espace signifiant...(que cet espace nous propulse) dans un univers dont la fonction ne réside pas dans les choses elles-mêmes mais dans la manière de charger ces choses d'un sens second.* »^[2].

Le procès-verbal répond à ce schéma. Dès l'incipit, le dérèglement des règles prend forme.

Il y avait une petite fois (P.15) nous introduit dans un univers autre que celui annoncé par l'expression. Le dérèglement va épouser l'espace de l'écriture tout en accentuant la polysémie dont se chargent les mots.

Le style de *Le Clézio* est de nourrir les mots d'une charge sémique dans un *contexte* où s'inscrivent les jeux lexicaux, les écarts de signification.

2.3.1 Langues et signification :

La langue de *Le Clézio* est imprégnée de son cosmopolitisme. Le français et l'anglais jalonnent le texte. Deux espaces linguistiques se succèdent dans la représentation du mode.

Le procès-verbal se nourrit de deux langues dans l'élargissement de son espace et de sa signification. Ces deux langues s'entrecroisent avec d'autres formes d'expression.

^[1] Le CLEZIO, J.MG. *Le procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P. 12.

^[2] GHELLAL, A. *Ecriture et oralité*. Oran :Dar El Gharb., 2006. P. 62.

Le sens déborde de la langue 1 (le français), son appropriation impose un *jeu* incessant de la langue 1 vers la langue 2 et inversement. C'est une tentative de Le Clézio de mettre fin à la fluidité, à l'errance du sens, de le fixer dans un espace double pour le pérenniser car :

« *l'écriture est la seule forme parfaite du temps.* »^[1]

P. 49 : « Hé ho Johnnie rockin'
rock-a-geese by the river
ho red river rock'n' roll »

P. 145 : « But darling darling
Keep in touch
Keep-in-touch
Keep-in-touch-with-me. »

P. 184: «'Tis ye, 'tis your estranged faces,
That miss the many-splendoured thing. »

La fonction de ces textes est de rompre l'hégémonie de la langue française sur le roman. Ces textes constituent un espace d'une autre forme d'expression. Ils favorisent l'accroissement lexical du roman. La typographie des textes anglais travaille l'aspect visuel du roman.

Le procès-verbal est un roman où deux univers différents se juxtaposent pour signifier l'impossibilité de la langue à représenter tout. Les textes anglais participent à cette visualisation, le changement de la trace écrite transforme le texte en image : les textes anglais fonctionnent comme des lettres- images qui s'insèrent dans un espace signifiant. Le choix de l'écriture se trouve perturbé. Cette écriture excavatrice s'approprie deux visions du monde dans un seul espace.

Le langage des chiffres et des signes (P. 181-194) prend un espace dans le tissu textuel pour construire :

« *Un univers sec, quasi mathématique, où tout se comprend facilement, selon une cryptographie dont la clé est imminente ...* »^[2]

^[1] Le CLEZIO, J.M.G. *L'extase matérielle*. Paris: Editions Gallimard, 1963. P 104.

^[2] Le CLEZIO, J.M.G. *Le procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P 200.

La langue du réel n'est pas en marge. Les découpes de journaux accroissent le lexique en s'ouvrant à la réalité. Les mots se multiplient, se répandent dans une portée esthétique. Le Clézio crée un langage nouveau où les mots n'ont pas d'appartenance exclusive. Ils appartiennent à la réalité mais aussi à la fiction. Les mots aident à comprendre le monde, mais aussi à introduire l'imaginaire.

Le Clézio met fin au texte traditionnel dominé par une seule langue, assujetti à une structure figée.

Le procès – verbal est un roman actif où le sens se refait à chaque lecture, actif aussi par les espaces qui le composent. La signification du roman doit son émergence à la multiplication des langues qui le composent.

2.3.2 Le ressassement linguistique :

Dès la page 19, le personnage animal s'installe dans le tissu textuel pour signifier sa présence récurrente qui menace la présence humaine :

« *Les papillons de nuit s'acharnèrent sur son corps, le mordirent de leurs mandibules, l'enveloppèrent du voile soyeux de leurs ailes velues.* »^[1]

Un acharnement linguistique s'abat sur le roman ; insecte - rat – chien – papillon – fauve – lionne – requin – bête – panthère – singe – guenon occupent l'espace dans une ambivalence que Adam vit : la crainte qu'il ressent dans la ville moderne investi par l'animal / le désir d'Adam de devenir un animal. Le ressassement s'opère par et de l'animal. Le discours sur l'animal inonde le roman. Il constitue le monde qui entoure Adam Pollo. La relation Adam – animal prend les allures de lutte pour la survie jusqu'à faire douter Adam de sa propre personnalité :

« (...) *une vague odeur de guenon qui s'insinuait doucement en vous, au point de vous faire douter de votre propre espèce.* »^[2]

Adam s'exprime sur les animaux qui enrichissent le vocabulaire. Le ressassement sur les animaux enrichit le vocabulaire du roman. Le lexique « animal » est dynamique, il constitue une forme répétitive qui nourrit le texte de mots, de phrases, à chaque fois renouvelés : l'illustration suivante montre l'appui de l'animal au lexique du roman :

^[1] Le CLEZIO, J.MG. *Le procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P 24.

^[2] Op-cit, P 93.

P19 rat / mer

P24 papillon de nuit / corps

P32 chien / eau

P59 couleuvres et des fourmis – lions / massifs

P82 lionne / corps

P93 guenon / espèce

L'animal représente le mot déclencheur énoncé centré sur le mot-thème relevant de l'espace (corps – massif - mer) et de la matière (eau - espèce).

Le ressassement prend son mouvement dans l'introduction d'un personnage animal à chaque énoncé. Le déjà-dit sur les insectes constitue un énoncé déjà-dit sur l'ensemble des énoncés animaux qui suivent. Le lexique du ressassement s'édifie sur la répétition d'un l'espace formé par le couple *corps/mer*.

Le Clézio symbolise la douleur de l'homme moderne, sa difficulté à surmonter l'encerclement de la cité urbaine par cette extension aux éléments non-humains.

L'espace textuel est libéré, offert à l'animal. Les énoncés sur les animaux est la narration du même sur un sujet différent. Ils se répètent dans un enchaînement circulaire qui explique le caractère incessant par la présence de l'imparfait et du passé simple.

Dans *Le procès-verbal*, le ressassement prend forme dès l'incipit autour et sur Adam. La vie d'Adam est un recommencement perpétuel :

« *Voilà comment j'avais rêvé de vivre depuis des temps : je mets deux chaises longues face à face, sous la fenêtre ; comme ça, vers midi, je m'allonge et je dors au soleil, devant le paysage qui est beau, à ce qu'on dit.* »^[1]

Les verbes employés (mettre – s'allonger – dormir – se détourner – laisser-aller – s'étendre – regarder – rester) marquent un procès cyclique puisque les actions de ces verbes peuvent être éventuellement renouvelées puisque :

« *La vie d'Adam Pollo, c'était bien celle-là.* »^[2]

^[1] Le CLEZIO, J.MG. *Le procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P 17.

^[2] Op-cit, P 22.

Une vie mécanique, réglée, qui se répète sans fin , dans un ressassement de son monde routinier :

Allumer des cierges – se placer = action – élan

Attendre longtemps = repos

«Les répétitions métalinguistiques n'ont donc pas un simple rôle de retouche, elles scandent un texte qui s'enfle de lui-même [...] ces répétitions créent un rythme fondé sur deux mouvements antagonistes, l'élan et le repos, qui forment le cercle de l'écriture »^[1]

Le cycle élan / repos se symbolisent aussi dans le discours qu'Adam tient avec les autres :

« Msila, vous connaissez ? » demanda Adam.

L'autre le regarda, surpris.

« Non... Qu'est-ce que c'est ? »

.....

« Alors, c'est possible », dit Adam.^[2]

Un dialogue circulaire qui ressasse le même sujet sans le conclure. La phrase finale d'Adam remet le discours sur son point de départ.

Adam tient à la foule un discours (P238) qui confirme la dimension répétitive dans *Le procès-verbal*. Les phrases semblent suspendues (*je vous le dis, il n y a rien de différent entre la mer, l'arbre et la Télévision P.241*) sans référents empiriques.

Adam répète sans cesse... dans un ressassement qui ne réalise pas la communication : après la récurrence du pronom nous qui aboutit à l'échec de l'acte communicatif, apparait la récurrence du pronom vous qui confirme cet échec en provoquant une distance entre le sujet et l'objet.

Dans *Le procès-verbal*, le ressassement touche aussi bien le discours de Adam, son attitude ,que le domaine de l'écriture par la répétition des scènes sur le chien, le rat, le zoo.

^[1] ORACE, S, *Le Chant de l'arabesque. Poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon*, Amsterdam, New-York, Editions Rodopi, P. 163.

^[2] Le CLEZIO, J.M.G. *Le procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P 52.

Le procès-verbal n'échappe pas à la dimension répétitive qui caractérise de nombreux romans. Abdelkader GHELLAL note bien que :

« *le nouveau Nouveau Roman a tendance à reproduire le texte dans son entière littéralité, à s'approcher de la figure de la répétition simple ou truquée.* »^[1]

^[1] GHELLAL, A. *Ecriture et oralité*. Oran :Dar El Gharb., 2006. P 81.

Chapitre 3

Espace du non-sens

Le dictionnaire Robert donne trois significations au terme non-sens :

« défi au sens, à la raison. V. absurdité, de sens “signification” : absence de sens. Ce qui est dépourvu de sens (phrase – proposition – raisonnement) ».

La première signification relève de l'attitude vis-à-vis de quelque chose, la deuxième marque la non-existence du sens et la troisième concerne un jugement sur une construction grammaticale ou logique.

Le Clézio *espace* ces trois aspects dans *Le procès-verbal*.

L'écriture leclézienne est marquée par le non-sens. L'espace sémantique reflète cet autre rapport au sens. L'espace du non-sens naît de la présence dans l'espace signifiant de trois genres distincts :

a- Le conte : introduit par la formule *il y avait une petite fois*

b- La fiction : le roman s'inscrit dans ce genre.

c- Le réel : la présence dans le texte de découpes de journaux (faits divers..)

Se rapprochant de l'écriture de l'absurde par de nombreuses similitudes, l'écriture leclézienne est une écriture de l'insensé qui ne dévoile pas le sens dans la linéarité. La structuration de l'espace du non-sens se matérialise par la transgression de la norme dans l'organisation de la phrase, par l'énoncé dépendant de sa propre organisation et non par l'ensemble des phrases qui le constituent, par la non-relation entre le paratexte et le texte.

Le Clézio qualifie *Le procès-verbal* de roman – jeu : un jeu avec la langue. Le roman s'y prête matériellement tant par la langue utilisée que par les autres procédés d'écriture introduits dans l'espace textuel :

« *Le fait que le jeu avec la langue constitue d'une part un procédé artistique important de la littérature du non-sens, et que d'autre part la littérature moderne se soit établie entre autres de par une réflexion langagière, explique pourquoi le non-sens connaît hier comme aujourd'hui un grand essor* ». ^[1]

Ce jeu subvertit l'écriture, investit l'espace sémantique par la règle de l'absence de règles.

^[1] Genre et Non-Sens : reelc.net/files/schmeling.pdf

« *J'écris pour savoir ce que j'avais à écrire* » ^[1]

La sentence de cette phrase marque la relation écriture – sens.

Abdelkader GHELLAL perçoit l'écriture comme un *acte* qui révèle le sens caché :

J'écris = une action, agir sur / contre

Savoir ce que j'avais à écrire = révéler un sens caché

Le Clézio déroge à cette règle, l'écriture ne produit pas le sens, elle le fait signe, le manifeste. La linéarité de la phrase, sa grammaticalité ne sont pas au service de la signification. L'écriture se heurte au problème du sens.

Une question s'impose : qu'est-ce que le sens dans une œuvre littéraire ? Comment l'appréhender ?

D'autant plus que l'écrivain est lui-même en difficulté de porter un sens à son objet qui s'inscrit dans la durée alors que le sens appartient au présent :

« *Cela reste cette écriture merveilleuse qui ne porte pas à conséquence, qu'on peut suivre ou non* » ^[2].

Le procès-verbal inaugure cette écriture qu'on ne suit pas. Chez Le Clézio, les mots arrivent vierges de leur passé. L'écriture leclézienne ne dissocie pas forme / fond, elle constitue une symphonie (P. 203), une musique et une poésie c'est-à-dire un agencement particulier de la langue :

« *Une des erreurs de l'analyse est de distinguer forme et fond. Il est évident que forme et fond ne sont qu'une seule et même chose, et qu'il est tout à fait impossible de les dissocier* » ^[3].

Le signifiant prend une charge sémique, il devient *signifiant* quelque chose en manifestant du sens.

La forme acquiert une primauté, elle procède à l'innovation de la recherche du sens en anéantissant le sens du processus traditionnel du fond. Ainsi s'installe la problématique du *non-sens*.

^[1] GHELLAL, A. *Mourir pour vivre*. Oran : Dar El Gharb., 2005. P 140.

^[2] Op-cit, P 136.

^[3] Le CLEZIO, J.M.G. *L'extase matérielle*. Paris : Editions Gallimard, 1967. P 51.

La référence à IONESCO inscrit le roman dans la littérature du non-sens :

« *Dans un sens c'est vrai. Mais Ionesco n'est salaud si on te demande ça tu diras que c'est Hé ! Jean-Claude tu veux une cigarette ? Tu sais un demi à la pression tu n'as pas vingt francs C'est Henri, un copain de Jackie. Je suis em Alors qu'est-ce qu'il y a ? Voulez-vous la vérité ? Vous savez ce qui est vrai ?* »^[1]

Les mots portent un sens en eux-mêmes mais leur emploi dans la linéarité de l'énoncé aboutit au non-sens.

Les marques de l'écriture du non-sens foisonnent :

- Phrases juxtaposées sans respect de la grammaticalité,
- IONESCO, un littéraire personnage réel, se trouve introduit en actant dans un récit de fiction,
- Obscurité du langage utilisé,
- Problèmes de sens,
- Auditeur double : tu / vous,
- Référents déconstruits ou impossibles à déterminer,

Ce passage est une métonymie du roman où le parcours du non-sens immerge le texte dans l'ambiguïté, le clair-obscur. Il décrit l'écriture comme un acte indépendant du sens. La linéarité particulière de ce passage est significative de la superposition de la parole à l'écriture : Le Clézio écrit la parole mais :

« *La parole finit par ne plus rien nous dire : c'est le silence qu'on interroge, puisque c'est lui qui parle* ». ^[2]

L'écrit de la parole ne signifie pas, ne procure pas de sens qu'il va falloir rechercher dans le silence. L'écrit nous leurre dans le non-sens parce que des règles à respecter constituent les conditions de sa manifestation.

Pour accéder au sens, faut-il donc interroger le silence, l'implicite, l'invisible ?

La linéarité des phrases dans un énoncé est-elle incapable de le dévoiler ?

La réponse semble positive puisque Le Clézio ne se soucie pas de cette linéarité, de cette forme d'écriture dépendante du sens :

« *Je prenais des feuilles de papier, les plus grandes possibles, et je les couvrais d'écriture, presque sans y prendre garde, presque au hasard. Mais ça n'avait aucun genre littéraire, c'était simplement de l'écriture.* » ^[3]

^[1] Le CLEZIO, J.M.G. *Le procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P 215.

^[2] MACHEREY Pierre, Pour une théorie de la production littéraire, Edit. Librairie François Maspero, 1966, p.106

^[3] Le CLEZIO, J.M.G. *La Fièvre*. Paris : Editions Gallimard, 1965, P 143.

Le Clézio néglige les genres littéraire, déconstruit les règles, use d'une écriture à l'état brut où les marques du non-sens sont :

3.1 Dysfonctionnement de la complétude :

L'incomplétude de signification marque la relation :

Titre —→ incipit —→ texte —→ clause

Cette relation s'établit dans le non-respect de leur fonction.

Abdelkader GHELLAL définit le titre comme :

« ...un micro-texte [...] qu'il (le titre) annonce à la fois le roman et le cache. S'il est la réclame du texte, il est aussi un élément du texte global qu'il anticipe et mémorise à la fois. »^[1]

Le titre *Le procès-verbal* déroge à cette règle d'anticipation. Il se situe à la fin de la narration en étant un écrit sur un fait déjà établi.

Le procès-verbal → introduit le réel
→ La marque d'un travail sur un fait constaté
→ Classification écrite d'un acte.

L'incipit « il y avait une petite fois / texte »

L'incipit possède une fonction d'orientation :

« l'incipit étant non seulement un lieu d'orientation, mais aussi une référence constante pour le texte suivant »^[2].

Dans *Le procès-verbal*, l'expression est subvertie par l'introduction de l'adjectif 'petite' qui est étranger à la formule consacrée à l'inauguration de la narration d'un conte qui est manifestement exprimée puis déconstruite par la suite du texte qui introduit la fiction explicitée par le couple espace-temps.

La relation incipit / tissu textuel est mise à mal. L'incipit annonce un genre qui n'est pas reproduit par le texte.

^[1] GHELLAL, A. *Ecriture et oralité*. Oran :Dar El Gharb., 2006. P 35.

^[2] DEL LUNGO, A. "Pour une poétique de l'incipit" in *Poétique* n°94, avril 1993. P 137.

La clausule appartient à l'auteur. Elle exprime sa vision du monde dans une contradiction :

- o En attendant le pire, l'histoire est terminée. (P.312)

↓	↓
de quoi ?	de qui ? de quoi ?

Sur le plan sémantique, cette phrase manque de cohésion. Elle marque un *non-sens* : l'histoire est terminée / attendre quoi, alors ?

La clausule, ainsi exprimée, n'est pas une modalité d'achèvement de la narration mais l'instauration d'un rapport communicatif entre *je – vous* sur Adam ou autre chose.

Double jeu de la clausule : elle finalise le texte et ouvre la perspective d'un langage à dire, d'un vouloir dire, implicite dans l'expression « *il n y avait rien à dire* » (P.312)

La clausule n'est donc pas une fermeture mais :

Une « *fin – commencement* »^[1]

La relation titre – incipit – texte – clausule met à mal la cohésion d'ensemble. Le *non – sens* nait de cette innovation de Le Clézio où :

- Le titre n'annonce pas le roman,
- L'incipit n'ouvre pas le texte qu'elle affirme,
- Le texte ne suit pas l'incipit,
- La clausule n'achève pas le roman et diffère du texte

Abdelkader GHELLAL note que :

« *Le titre et le roman sont généralement en étroite complémentarité. L'un annonce, l'autre explique, développe un énoncé programmé jusqu'à reproduire parfois en conclusion sans titre, comme mot de la fin et clé de son texte* » ^[2]

Cette circularité cohérente que perçoit Abdelkader GHELLAL dans le roman, ne fonctionne pas dans *Le procès-verbal*.

^[1] KOTIN-MORTIMER, Armine. *La Clôture narrative*. Paris : José Corti, 1985. P 22.

^[2] GHELLAL, A. *Ecriture et oralité*. Oran : Dar El Gharb, 2006. P 35.

Le Clézio met en place un fonctionnement original. La relation titre-roman assure un non-rapport d'où le *non-sens*.

L'unité du roman est déconstruite. L'ordre alphabétique instauré pour relier les paragraphes dans un ensemble cohérent est entamé puis abandonné. Dès la lettre 'P', le roman suit un cheminement non programmé, un itinéraire insolite. Ellipse, découpes de journaux, paragraphes abandonnés, s'alternent dans le tissu textuel.

Le Procès-verbal présente un ordre alphabétique qui soutient la linéarité non la logique de la narration. Le sens général du roman est perturbé par l'absence de l'unité du texte dérégulée par ordre alphabétique / désordre narratif.

3.2 L'incomplétude lexico-sémantique :

- Le texte elliptique (P.98) est la manifestation de cette incomplétude :

« *Squa Ld atch*
Bar de Band et James W Brown
Fem in
MARTI
ritif »

« *non-sens linguistique mais vérité poétique* » ^[1]

L'incomplétude lexicale du texte engendre son incomplétude sémantique. Le texte elliptique participe à cette fonction de l'écriture leclézienne : ne pas offrir le sens. Plutôt pratiquer une autre technique d'accès au sens par l'absence du sens c'est-à-dire le non-sens. Entièrement déconstruit sur le plan lexical et le plan sémantique, le texte ne porte pas en lui sa signification. Il faut en constituer une par le travail de la reconstitution de la forme. Le visible n'a pas de sens, il est un non-sens. L'invisible du texte est chargé de véhiculer le sens.

Chez Le Clézio, c'est un jeu permanent d'aller chercher le sens dans le non-figuré. Le texte elliptique constitue un son. Il signale la primauté de la sonorité sur le mot. L'agrammaticalité, conséquence de l'ellipse, gêne le sens mais, en même temps, attribue un sens au non-sens par la musicalité. Le texte elliptique devient une image-sonore, une langue-sonore qui véhicule un sens.

^[1] GUIRAUD, P, *Langage et versification dans l'œuvre de P. VALÉRY*, Edit. KLINKSIECK, Paris 1953.P.143

Le Clézio subvertit la dépendance du sens à la forme de la langue. Un langage au-delà des mots. Le texte elliptique s'exprime sans le recours aux mots ; presque l'illisible car :

« *Un roman n'est intéressant que si son auteur se remet en question et s'expose à ce qu'on lui dise : 'C'est illisible'.* »^[1]

Le vocable « illisible », employé par Le Clézio pour définir la nature du roman, renforce l'idée que la naissance du sens est liée à une certaine fonction du langage reconnue et admise.

Illisible = résistance au sens.

L'illisibilité du roman, du texte procure un autre sens : un non-sens. L'illisible rejoint l'implicite parce qu'il ne se donne pas d'emblée. Le texte elliptique est illisible parce que son incomplétude l'introduit dans le non-sens. Le texte elliptique n'est pas dépourvu de sens. Il possède un sens : le non-sens.

Le texte elliptique fonctionne comme une métonymie du roman, l'incomplétude marquée par l'écrit abandonné, l'omission volontaire, l'inscrit dans le non-sens :

« (...) à adresser des mots au hasard, sans nulle certitude d'être lu ; les pages s'étaient là, incontestables, offrant un message où il fallait savoir lire entre les lignes, une sorte de devinette naïve et retorse (...) message de main de mortelle qu'aucun temps ne saurait aliéner, et qui se donnait, clair telle une date, abstrus telle une solution de labyrinthe. »^[2]

Le texte elliptique dont parle Adam est « *adresser des mots au hasard.* » La langue est confrontée à la paralysie de sa fonction : elle agence des mots sans produire le sens (clair telle une date, abstrus telle une solution de labyrinthe)

Les mots entrent en relation entre eux et le silence, introduit dans l'espace libéré par les mots.

Le texte elliptique revêt la forme d'un poème dont les vers tronqués libèrent un espace qu'ils offrent à la parole tue, au vouloir de ne rien dire.

^[1] Le CLEZIO, J.M.G., Extrait d'un article dans Paris-Match – novembre 2000.

^[2] Le CLEZIO, J.M.G. *Le procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P 231.

Le blanc de la page est le silence. Le Clézio use de cette technique dans sa volonté de signifier par l'illusion de ne rien dire.

Economie de mots = dire moins = signifier.

Le Clézio libère la signification par un vocabulaire restreint conjugué au silence. La spatialisation du sens prend ainsi toute sa forme. C'est dans cet espace clair / abstrus que s'insère le non-sens.

Il s'agit d'une recomposition du sens que pratique Le Clézio. Les mots sont déchargés de la fonction de signifier par le simple agencement de leurs signifiants. Le Clézio dépasse cette forme. Par le dérèglement des codes, Le Clézio invente une cryptographie (P.200) moderne. La norme évacuée de l'agencement des mots, apparaît, alors, un rapprochement entre le scriptural et l'invisible. Le sens n'est plus soumis à l'enfermement de la rigueur linguistique : c'est la naissance du non-sens.

La complétude lexicale n'engendre pas la complétude sémantique :

aujourd'hui, jour des rats,

dernier jour avant la mer. (P. 19).

La construction syntaxique du poème est normale : les deux vers ont le même nombre de pieds, sont tous deux elliptiques du verbe, sont agencés d'une façon lisible. Le poème est d'une complétude lexicale complète. La complétude sémantique est déconstruite. La forme est. Le sens n'est pas. Le non-sens est.

Le poème enchaîne *jour / rat / mer* dans un rapprochement du sens rendu possible par l'attractivité sémantique qu'opère l'allitération en 'r'. Les trois mots, phonétiquement proches, se rapprochent sur le plan du sens. C'est par la sonorité, que les mots, éloignés sémantiquement, obtiennent un sens. L'effet du sens qui les rapproche est plus fort que celui qui les différencie. Le Clézio pourvoit la sonorité d'un pouvoir de charger un mot d'une signification. L'absence de sens est dépassée. Le son 'r' est chargé d'une médiation sémantique. Les mots *jour / rat / mer* sont sur une même équivalence sémantique par l'absence du sens qui les relie. Cette absence de sens est un non-sens.

Cet exemple montre que Le Clézio perçoit la langue comme une sonorité, une langue – son et non une langue – mot. L'harmonie, dans ce poème, se fait par la musicalité que dégagent ces deux verbes, et, renvoie à l'arrière plan la différence

sémantique. Le Clézio détruit la langue-réalité qui est dans l'impossibilité de révéler les sensations. Il lui substitue la musicalité, le son.

La poétisation du *Procès-verbal* devient un procédé d'écriture. La tendance au poème occupe un large espace du texte :

- écrire *des poèmes*, (P 19)
- ça pouvait être de *la poésie*, (P 295)
- Il lui écrivait *un poème*. (P 310)

La forme « poème » symbolise la détérioration de la langue. Le Clézio transfère le pouvoir de la langue d'avoir un sens à la forme. Le son devient ainsi un signifié. Le glissement significatif du texte vers le poème marque de nombreux passages :

P 181-194.

3.3 Adam : Le discours du non-sens :

Adam est un personnage marginal. Le non-sens marque son attitude vis-à-vis du monde qui l'entoure. Le non-sens marque également son discours. Adam se rebelle contre le sens que donne l'institution au fonctionnement de la langue qui asphyxie la liberté de l'homme.

A la profusion des mots, Adam répond par l'afféterie & à la place de la conjonction de coordination et, comme symbole de la naissance possible d'une langue nouvelle. Adam se libère de la langue de tous les jours par sa métamorphose en différents animaux parce que la langue ne lui permet pas de communiquer avec les autres. Elle le gêne dans sa liberté parce qu'elle adhère à la réalité :

« *Le héros Le clézien, quand il s'intéresse à une langue inventée par l'homme moderne, s'amuse principalement à détourner les mots de leurs fonctions habituelles pour n'en faire qu'un usage privé, subjectif, personnel et ludique.* »^[1]

Adam use de la langue dans un anti-conformisme linguistique. La norme ne lui est plus nécessaire. Il impose un non-sens au sens admis, consommé. Les mots qu'il utilise participent à ce jeu. Leurs fonctions habituelles sont détournées.

^[1] KONATE, Christophe. *Mondo et autres histoires de J.M.G Le CLEZIO*. Paris: Editions Gallimard, 2006. P 333.

Le discours de Adam est à l'image de sa relation au monde. La langue qu'il utilise devient un comportement incompris. La communication avec les autres n'est plus opérationnelle.

Le texte est. Le sens n'est pas.

Adam produit un énoncé dans lequel il ne prévoit pas de sens. La phrase de Adam n'est pas la collaboration mot / mot pour signifier. Le mot de Adam est vide de sens :

« On n'est pas libre de parler comme si on était soi. Et voilà. On se confond mieux. On n'est pas seul. On existe avec le facteur 2, ou 3, ou 4, et plus avec ce satané I. Tu comprends ? » ^[1]

L'énoncé de Adam se termine par un questionnement sur un énoncé assertif.

Tu comprends ? = met en appréciation la signification de l'énoncé.

Par cette question, Adam vérifie le contenu propositionnel évaluable en « un énoncé compris » ou « un énoncé non compris ».

Adam est le producteur de l'énoncé, et en même temps cherche à vérifier la finalité de cet énoncé. La question « Tu comprends ? » devient doublement inutile :

- Un énoncé compris = la question de sa compréhension est inutile
- Un énoncé non-compris = la question est inutile.

Le sens de l'énoncé ne dépend pas de l'intention de l'autre, mais bel et bien de celui qui parle, qui est l'auteur de l'énoncé ; dans ce cas précis, Adam :

Adam énonce et interroge l'autre sur la recevabilité de l'énoncé qu'il énonce. D'où une situation de non-sens.

Adam ne prévoit pas la communicabilité de son discours, ainsi, son discours qui n'est pas préparé au sens, tombe dans le non-sens. Par la question, Adam place son énoncé dans le non-sens en voulant ne rien dire puisque celui qui est questionné, est dans l'impossibilité de prévoir de comprendre, d'interpréter l'énoncé d'Adam, qui, lui seul, sait si son énoncé porte ou ne porte pas un sens. Adam met le discours dans une véritable stratégie du non-sens :

^[1] Le CLEZIO, J.MG. *Le procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P 47.

- Adam émet un énoncé censé porter un sens.
- L'énoncé en question ne porte pas de sens.
- Adam interroge le récepteur sur le sens ou l'absence du sens de son énoncé qui ne porte pas de sens.
- Adam délègue le pouvoir de charger son énoncé d'un sens ou d'un non-sens au récepteur qui n'a ni le pouvoir, ni les moyens de le faire.

En l'absence d'un sens, l'acte communicatif n'est pas achevé d'où un non-sens.

La construction des phrases de ce texte répond à la norme. La forme visible, l'image que dégagent les phrases ne souffre pas d'anormalité. Mais les phrases observées, soumises à l'analyse, sont vides de sens. L'énoncé qu'elles organisent ne se réfère à rien. La langue ne véhicule aucun sens. La langue tue la langue. Le Clézio s'anime d'un vouloir de tuer le sens véhiculé par la langue, pour que la forme, l'aspect visible se charge d'un sens. Chez Le Clézio, la forme et la sonorité dégagent le sens.

3.4 La spatialisation du non-sens

P 154 - 155 } Le texte glisse vers le poème. Le Clézio abandonne la forme
 P 188 – 189 } prose. La langue se réécrit. Les mots se raréfient. L'image que dégage la forme se rapproche de la sensation. L'anaphore *il* crée un rythme accéléré : un son. La typographie libère un espace à la différence du texte où tout l'espace est envahi par les mots. L'anaphore *il* qui introduit le texte n'a pas de référent. Le non-sens est installé par cette destruction de la référence. *Il* représente l'impersonnel, le non-défini, la non-personne. *Il* n'est pas une personne au sens référentiel du terme. *Il* est un représentant syntaxique. *Il* ne désigne pas une réalité stable :

« La forme de troisième personne comporte bien une indication d'énoncé sur quelqu'un ou quelque chose, mais non rapporté à une personne spécifique (...) la troisième personne n'est pas une personne : c'est même la forme verbale qui a pour fonction d'exprimer la non-personne » ^[1]

Le Clézio fait des pronoms personnels *je / vous / il* un emploi qui élargit l'espace du non-sens.

^[1] BENVENISTE, E, cité par Abdelkader GHALLAL dans *Ecriture et Oralité*. Oran : Dar El Gharb 2006. P 70.

La destruction de la référence s'obtient aussi par l'emploi des mots dans la non-production d'un message :

« (...) c'était comme d'écrire au beau milieu d'une page blanche des associations de mots baroques. Dans le genre de :

« proton-déjà »

« jésus-baigneur »

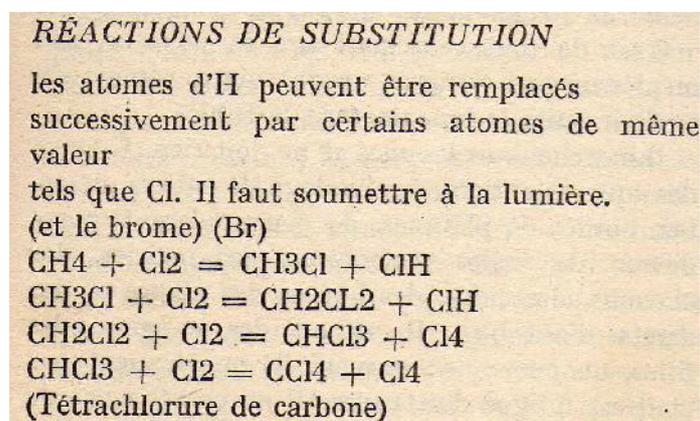
« brise-grand-mère »

« île-ventre » »^[1]

La composition de couples de mots, distants sémantiquement, produit le non-sens. Cette occupation de l'espace relève plutôt de la gamme de musique. La forme traditionnelle du poème éclate pour permettre aux vers, ainsi formés, de s'inscrire dans une fluidité semblable à l'écoulement de l'eau. Le bruit jaillit du rythme. Le sens n'est plus marqué. La musicalité surgit de la représentation poétique de l'eau par les vers. Le Clézio reconstruit l'écriture. Le sens n'est pas dans la linéarité, ni dans l'ensemble. La calligraphie offre une représentation à l'interprétation. Le non-sens naît de cette association baroque des mots, des phrases. La cohésion sémantique est un rapport entre les phrases qui ne relève pas du sens linéaire.

Le lien sémantique entre *baigneur* – *brise (larme)* – *île* construit une vision pas une signification. L'anéantissement du sens par le mariage des mots qui allie le sacré (jésus) et le trivial (ventre), l'invisible (proton) et le visible (île).

Page 194 : Le roman glisse au non-littéraire :



^[1] Le CLEZIO, J.MG. *Le procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P 277.

Le Clézio pratique le collage dans l'introduction du non-linguistique. La langue n'assure plus sa fonction de produire le sens. Le visible se substitue à elle dans la construction d'un espace significatif, celui de la parole tue.

La langue aboutit à sa destruction. Le sens renonce aux signes linguistiques. La référence à l'extra-linguistique, indispensable à la manifestation de la signification, n'est plus opérationnelle.

Le non-linguistique rend inutile la référence à l'extra-linguistique. Le sens n'est plus l'objet final de la référence. Il est la chose du signe non-linguistique.

L'absence de la référence extra-linguistique, conséquence de l'abandon de la parole par Le Clézio dans l'expression du sens, produit le non-sens.

Le non-linguistique installé dans l'espace sémantique libère le silence des rets de la langue. Le Clézio emploie le non-linguistique pour accéder au sens qui n'est pas produit par la langue : le non-sens. Le signe non-linguistique constitue un signifiant produisant de nombreux signifiés. Il entre dans la catégorie des concepts (sujet – verbe – nom) qui constituent *la matière du discours*. Le pouvoir dire de la langue est suppléé par le vouloir de ne rien dire.

Le texte non-littéraire produit du sens car :

« *le non-sens n'est jamais une absence de sens mais un autre rapport au texte* »^[1]

3.5 Le silence : forme visible du non-sens

Le Clézio emploie divers procédés d'expression comme un prétexte pour échapper à l'écriture normative. Il oppose le silence au bruit des mots :

« *Tout ce que l'on dit ou écrit, tout ce que l'on sait, c'est pour cela, pour cela vraiment : le silence* ». ^[2]

Le silence est l'espace signifiant par l'absence du langage. Le Clézio dépasse l'écriture par l'adoption du silence comme moyen d'exprimer le sens. Le *dire* prend la forme du silence.

^[1] MOUGIN, S et GROSSEL, M.G. *Poésie et rhétorique du non-sens*. Reims : Presses Universitaire, 2004. P 7.

^[2] Le CLEZIO, J.MG. *L'extase matérielle*. Paris : Editions Gallimard, 1967. P 268.

Le silence parcourt *Le procès-verbal* en espaçant sa force signifiante. Le roman rétablit l'équilibre parole-silence :

« (...) la parole y a pris la forme du silence ».^[1]

Le silence se meut entre la volonté de ne rien dire, l'impossibilité de dire et le questionnement sur le dire. Il est la forme de la parole tue. Dans le roman, Le Clézio renonce à la parole par *l'espace blanc* que l'ellipse libère. Le silence devient l'espace visible :

« Certains passages (...) font défaut. Ils ne seront pas reproduits et leur absence sera indiquée par des espaces blancs, sensiblement pareils en longueur et en qualité aux originaux ».^[2]

Le silence se matérialise par :

- *La phrase inachevée* : c'est le refus de la parole. Le silence est alors une graphie, une forme d'écriture. Elle est le moyen de mettre fin à la profusion des mots dans l'espace :

- Page 63 : « ce sont des opinions des gens, plutôt ----- »

La conversation subit le sort du non-achèvement. Elle reste suspendue :

- Page 296 : « Je n -----»

Le Clézio désunit langue et sens pour instaurer une écriture nouvelle. La langue n'est plus le moyen de la communication entre les hommes. *Le procès-verbal* réalise une communication qui n'est pas soumise à la normalité, à la règle qui freine la liberté de *dire*. Le sens n'est pas une priorité.

Le non-achèvement de la phrase formule explicitement une variante de possibilités de propositions susceptibles de compléter le sens. L'intention de *dire* appartient au locuteur, responsable de l'énoncé. Ce qui pose le problème de l'objectif de ce *dire* :

- Quelle information le locuteur veut-il nous transmettre ?

Le locuteur fait intervenir le lecteur dans la réalisation complète de la phrase et la manifestation évidente du sens.

^[1] GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris: Editions du Seuil, 1969. P 48.

^[2] Le CLEZIO, J.MG. *Le procès-verbal*. Paris : Editions Gallimard, 1963. P 204.

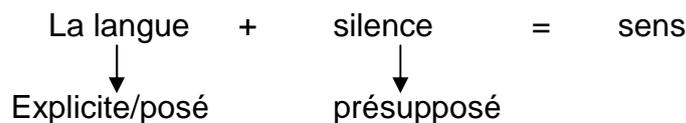
Mais cela relève d'un acte de communication où le locuteur formalise explicitement son attention. Ce qui n'est pas le cas car :

« *Tout ce qui est dit peut être contredit* »^[1]

La variante de complétude de la phrase appartient à divers discours. Le sens devient une recherche constante non finie et non définie. Sens et non-sens surgissent de l'attribution d'une signification au vide inscrit par l'abandon de certains mots.

La phrase inachevée appartient déjà au non-sens. Ce non-sens porte un sens celui du rapport de Adam au monde extérieur. Elle est ce sens inachevé, un sens appartenant à l'inattendu ; la normalité de la manifestation du sens s'estompe au profit d'un jeu : la phrase inachevée laisse la liberté à la lecture de découvrir les règles qu'elle impose au sens.

Le discours est interrompu par le silence. L'illustration de ce cas par le schéma suivant :



Le silence apporte son pouvoir de signifier à la langue. Il détient donc la clé du sens par le choix qu'il opère dans la totalité des présupposés. En effet, dans la quête du sens, il est impossible d'adjoindre à la phrase inachevée un complément qui lui soit contradictoire ou absurde :

« *Le présupposé a donc finalement le même statut que prend, après coup, tout posé qui n'a pas été discuté par l'interlocuteur* ». ^[2]

Or, l'interlocuteur n'est pas sollicité dans le choix du présupposé. Le non-achèvement est une information encodée mais abandonnée. Le déchiffrement du message est pluriel voire impossible.

Le non-sens se manifeste par l'absence de l'accord tacite préalable au sens entre le locuteur et l'interlocuteur. Ainsi, le présupposé est un posé à découvrir

^[1] DUCROS, Oswald. *Dire et ne pas dire*. Paris: Editions Hermann, 1998 . P 6.

^[2] Op-cit P 18.

- *La phrase elliptique :*

- o Page 223 : Mais ce n'est de sans papiers et sans argent.
- o Page 276 : Les parents chosifient leurs enfants ---- ils les traitent en objets poss ---- en objets qu'on peut posséder.

Le silence occupe une fonction dans l'agencement des constituants de la phrase. Il porte un signifiant et un signifié.

Le silence-espace blanc est un mode opératoire par lequel Le Clézio tente de redonner aux mots un sens nouveau par le contact silence-mots.

Le silence est explicite, visible. Le Clézio omet volontairement de le nommer. La phrase elliptique signale la présence d'un silence dans sa construction. Le silence prend la place d'un mot. Il devient un mot puis converge vers une expression plus libre, plus inattendue.

Le sens se déplace du mot au silence. L'objectif de Le Clézio de réduire l'emploi des mots est de montrer que le sens est possible sans leur soutien car il prend une autre logique, une autre dimension. Le silence modifie la lisibilité du texte. L'espace abandonné par les mots est à saisir. Cette absence de dire représente le sens. L'usage pléthorique des mots s'estompe. La traduction du mot en silence fait entrer l'écriture dans les multiples possibilités de la signification.

Le Clézio rejette l'emploi de certains mots pour leur substituer le silence qui sied mieux à la manifestation du sens :

« 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 quand à la façon de les remplir, cette signification (...) doit inciter l'analyse de textes à imaginer les multiples variations possibles du sens ».^[1]

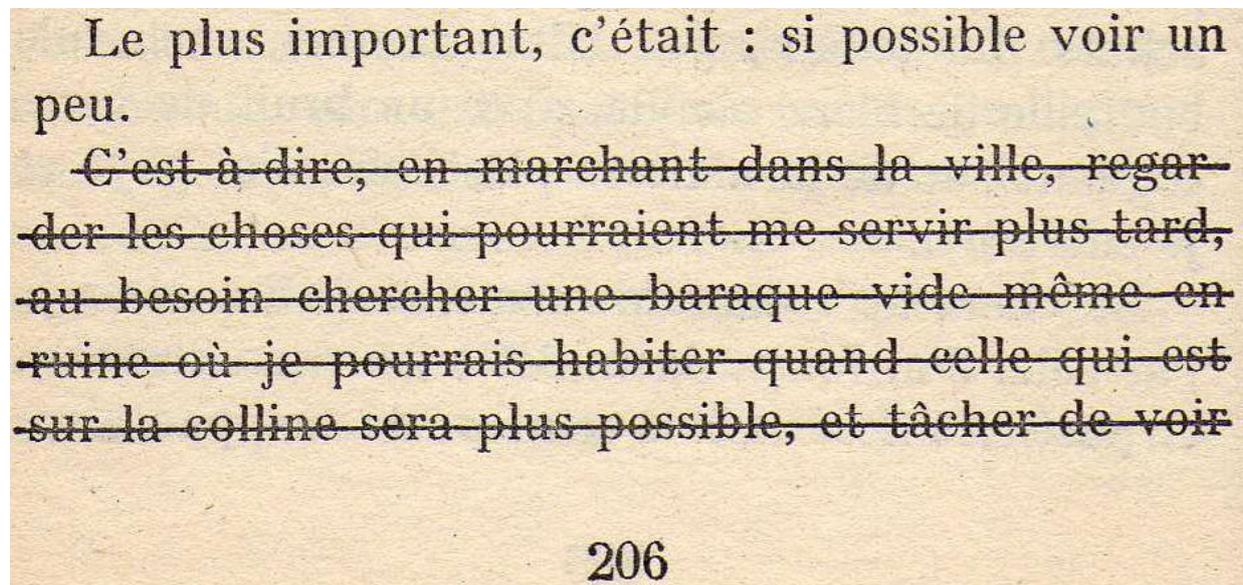
Le vide laissé par la phrase elliptique est confronté à la multiplicité, au pluriel des possibilités de sens. Le Clézio conforte ce vide, sa récurrence dans le roman montre qu'il est d'un emploi équivalent à celui du mot.

Le non-sens est l'une des variations possibles de ce vide.

Le non-sens naît de ce vide pluriel.

^[1] DUCROS, Oswald. *Les mots du discours*. Paris: Editions de minuit, 1980. P 18.

- *La phrase rature* : elle réaffirme la primauté du silence sur l'écrit. Elle fonctionne comme un renoncement au déjà-dit par les mots. Les ratures transforment les mots en un espace occupé par le vide :



Le Clézio écrit le silence sur les mots. *Le procès-verbal* devient un palimpseste. Le silence supplante les mots. La phrase rature anéantit le sens par un autre sens, le sens du silence : le non-sens. La rature est un silence visible.

Les ratures occupent un espace important dans la fin du roman pour conclure au réinvestissement du silence dans la fonction de signifier. Le Clézio écrit avec la langue-silence pour produire un sens nouveau, un sens libéré, produit d'une calligraphie qui se prête au regard. Les ratures opérées sur les phrases sont chargées de significations. Le Clézio rature son écriture. La rature n'est pas un effacement de l'écriture mais l'affirmation du refus du sens linéaire de la phrase. L'absence de sens équivaut au non-sens. La rature exprime un langage : l'écriture alphabétique perd sa supériorité dans l'expression du sens.

Les ratures chargent le silence d'une signification plurielle car :

« *Rien n'est dit sur le contenu du silence* »^[1]

Le silence écrit sur les mots inaugure une écriture palimpsestuelle.

^[1] GHELLAL, A. *Ecriture et oralité*. Oran : Dar El Gharb., 2006. P 158.

Les ratures signalent qu'une écriture s'écrit sur une autre écriture, un langage sur un autre langage :

La première écriture fonctionne comme une trace invisible-visible. Elle est effacée et explicite. Elle est absente et présente.

La deuxième écriture intervient comme une surcharge qui se substitue par sa force signifiante : le silence.

La langue délègue ainsi au silence son pouvoir de produire du sens. Le *dire* est volontairement tu, son sens anéanti par le vouloir ne rien dire d'où le non-sens car le roman :

« (...) se présente avec la même marge d'aléatoire et d'incertitude que la réalité elle-même, avec un certain nombre de sens laissé à notre disposition et dont le choix révèle et compromet » ^[1]

C'est un *certain nombre de sens laissé à notre disposition* qui introduit le silence et le non-sens par le refus de la linéarité.

^[1] GHELLAL, A. *Écriture et oralité*. Oran : Dar El Gharb., 2006. P 168.

CONCLUSION

Le procès-verbal bouscule les habitudes de lecture. Il n'obéit pas à un schéma narratif autour de la destinée du personnage principal. Il suit les méandres du mouvement de l'écriture.

Le Clézio expérimente une écriture de ruptures symbolisée par une conception du langage où le signe n'a plus la fonction de communiquer. Le signe leclézien explore l'univers du silence. Le son et la forme interviennent dans le champ du sens.

La rupture qu'opère Le Clézio dans l'instrumentalisation du signe en tant que marque scripturale et scripturaire met mal l'esthétique romanesque.

L'écriture leclézienne est un *jeu* qui parcourt la fiction et le réel par l'insertion d'éléments comme le fait-divers dans le texte. Le Clézio rejette la tradition romanesque.

La poétisation du roman rompt avec cette tradition. L'écrivain déstabilise la structure du roman traditionnel. Le ton poétique marque le roman. Le Clézio investit le roman de techniques propres au poème. Il y insère même des poèmes ou des structures d'apparence poétiques.

Le rythme du roman plus proche du poème que de la prose est une autre rupture de Le Clézio.

Notre travail a porté sur la manifestation du sens dans l'espace sémantique du *Procès-verbal*, un roman difficile à classer.

Le champ sémantique reflète l'attitude du personnage Adam. Le refus de la civilisation urbaine glisse vers le refus des règles grammaticales de la phrase. La recherche d'un espace apaisant revendiqué par Adam progresse vers l'édification d'une autre forme d'expression que la langue : le silence.

Il s'agit de distinguer le champ sémantique comme un lieu d'affrontement des mots d'où se dégagent le sens et le non-sens. Le champ sémantique les absorbe dans un contenu qui opère l'adhésion sens et non-sens dans l'instauration de la signification du roman. Le champ sémantique est une force dynamique qui marque le sens de caractéristiques visuelles et musicales.

Le déploiement du sens transforme le signe en un objet écrit-lu-entendu-regardé dans la non linéarité.

La dé-construction / re-construction du roman dévoile la magie du sens qui, en parcourant le roman, épouse deux itinéraires contradictoires / complémentaires : celui par lequel il signifie, celui par lequel il ne signifie rien.

Le Clézio produit le premier en le concrétisant par le mot et l'image. Le sens est la manifestation des sens. Une sorte de connivence langue / musique s'établit. Le non-sens n'est pas l'absence de sens mais un autre regard sur le texte. Le jeu de Le Clézio s'accompagne de la destruction du sens par la destruction de la référence.

Le mot leclézien est un motif d'ornement du discours mais aussi une musicalité. Le champ sémantique sert de cohésion-cohérence autour de laquelle convergent les différentes expressions du sens. En effet, cette cohésion-cohérence est une finalité, un aboutissement. L'osmose qu'elle établit entre le mot et le sens fait du champ sémantique un rythme, une cadence et une toposémie.

Cherchant à suivre les contours de ce roman puzzle, l'analyse essaie de saisir la portée réelle de l'intertextualité poétique. La référence au poète Eluard, au Dadaïsme, l'inscrit dans le refus des règles de la grammaire, le refus de la linéarité du sens et la quête d'un nouveau sens : le non-sens.

Cet aspect de la signification se manifeste par le travail de Le Clézio sur la phrase qui représente l'objet de la manipulation du sens. Chez cet écrivain, le sens parsème le texte. Il n'est pas dans la linéarité. Le sens part de la phrase au texte. Ainsi, l'écrivain fait de la phrase un instrument de sa conception du langage. Une phrase déconstruite, inachevée, malmenée, porte en elle le non-sens.

Face à un monde inhumain, Le Clézio répond par le non-sens. L'esthétique de Le Clézio épouse la forme du refus.

Les langues française, anglaise et technique traversent le texte. Le mot n'a plus de référent dans cette pluralité. Il est le référent de lui-même.

L'écriture de Le Clézio dé-joue de la langue. Elle échappe à l'ordre et se place dans un paradoxe : dire / ne rien dire.

L'analyse essaie de baliser cet espace où domine le non-sens.

Ce travail représente une lecture d'approche qui n'épuise pas la quintessence du roman.

L'ambition de Le Clézio d'écrire un roman – jeu dépasse le roman, le propulse dans une écriture *jeu*. L'esthétique romanesque de Le Clézio opère une rupture dans le genre littéraire.

L'écriture leclézienne ne subvertit-elle pas l'écriture ?

Le projet de Le Clézio, à travers *Le procès-verbal*, n'est-il pas de transgresser les conventions littéraires ?

Par sa tendance à la poésie, son style novateur, *Le procès-verbal* est une œuvre ouverte.

BIBLIOGRAPHIE

I- Dictionnaire :

- 1- ROBERT et All. *Le petit Robert : dictionnaire de la langue française*. Paris : société du nouveau Litterie, 1967. 1972 P.

II- Romans :

- 1- GHELLAL, A. *Mourir pour vivre*. Oran : Dar El Gharb., 2005. 140 P.
- 2- Le CLEZIO, J.M.G. *Le procès verbal*. Paris: Editions Gallimard, 1963. 312 P.

III- Ouvrages théoriques :

- 1- ADAM, Jean Michel. *La linguistique textuelle : Introduction à l'analyse textuelle des discours*. Paris: Editions Armand Colin, 2006. 234 P.
- 2- BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Editions José Corti 1941. 268 P.
- 3- BALLY, C. *Traité de stylistique française*. Genève-Paris: George-Klincksieck, vol 1, 3eme éd 1951. 595 P.
- 4- BARTHES, Roland. *Le degré Zéro de l'écriture*. Paris: Editions du Seuil, 1972. 187 P.
- 5- BAYLON, Christian. *Sociolinguistique*. Paris: Editions Armand Colin, 2008. 303P.
- 6- BREMOND C. « La logique des possibles narratifs », communication n°8, Paris, Seuil, 1966. P 60-76
- 7- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979. 407 P.
- 8- DUCROT, Oswald. *Dire et ne pas dire*. Paris: Editions Hermann, 1998. 226 p.
- 9- DUCROT, Oswald. *Les mots du discours*. Paris: Editions de minuit, 1980. 243P.
- 10- ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. Editions Grasset et Fasquelle, 1985, 320 P.
- 11- FAVIER, J, François Villon, Chapitre XV, Editions Fayard, Paris, 1982. 540 P.
- 12- FROMILHAGUE, Catherine. *les Figures du style*. Nathan Laçon, 1999, 128 P.
- 13- GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris: Editions du Seuil, 1966. 265 P.
- 14- GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris: Editions du Seuil, 1969. 294 P.
- 15- GHELLAL, A. *Ecriture et oralité*. Oran : Dar El Gharb., 2006. 181 P.
- 16- GREIMAS, A.J. *Sémantique structurale*. Paris: Editions Larousse, 1966. 262P.

- 17- GUIRAUD, P. *Langage et versification dans l'œuvre de P. VALERY*. Edit. KLINKSIECK, Paris 1953. 237 P.
- 18- KONATE, Christophe. *Mondo et autres histoires de J.M.G Le CLEZIO*. Paris: Editions Gallimard, 2006. 379 P.
- 19- KOTIN-MORTIMER, Armine. *La Clôture narrative*. Paris : José Corti, 1985. 246P.
- 20- Le CLEZIO, J.M.G. *L'extase matérielle*. Paris: Editions Gallimard, 1967. 232 P.
- 21- Le CLEZIO, J.M.G. *La Fièvre*. Paris : Editions Gallimard, 1965, 227 P.
- 22- Le CLEZIO, J.M.G, lettre du 2 Aout 2007
- 23- LYONS, John. *Linguistique générale : Introduction à la linguistique théorique*. Paris : Editions Larousse, 1970. 382 P.
- 24- MACHEREY Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Edit. Librairie François Maspero, 1966. 332 P.
- 25- MOUGIN, S et GROSSEL, M.G. *Poésie et rhétorique du non-sens*. Reims : Presses Universitaire, 2004. 422 P.
- 26- ORACE, S, *Le Chant de l'arabesque. Poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon*, Amsterdam, New-York, Editions Rodopi, 2005. 335 P.
- 27- PIEGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Editions Dunod, 1996. 186 P.
- 28- ROHRIEUX, J.J. *Les figures du style et de rhétorique*. Paris: Editions Dunod, 1998. 128 P.
- 29-TAMBA-MECZ, Irène, *l'ellipse, phénomène discursif et métalinguistique, Histoire, épistémologie langage, VI, PU. Lille 1983. 165 P.*

IV- Ouvrages consultés :

- 1- MBASSI ATEBA, Raymond. *Identité et fluidité dans l'œuvre de J.M.G. Le CLEZIO*. Paris : éditions l'Harmattan, 2008. 385 P.
- 2- PEPIN, L. *La cohérence textuelle*. Laval : Groupe Beauchemin éditeur, 1998. 128 P.

V- Revues, discours, entretien :

- 1- CHERCHI, L. *L'ellipse comme facteur de cohérence*. langue française 39, Larousse, 18-129
- 2- DEL LUNGO, A. *"Pour une poétique de l'incipit"* in Poétique n°94, avril 1993. PP 131-152.

- 3- ENGD AHL H., membre du comité Nobel, *discours prononcé lors de la remise du prix Nobel à le Clézio, le 12.10.2008.*
- 4- Le CLEZIO, J.M.G., Extrait d'un article dans Paris-Match – novembre 2000.
- 5- Le CLEZIO, J.M.G, *Ailleurs*, entretiens avec Jean-Louis Ezine, Arléa 2006. Paru dans la presse littéraire N°12, déc. 2007- jan.-fev. 2008.
- 6- STENDAL BOULOS, M. *Le roman comme poème* in Europe. Janvier-février 2009. Paris. 380 P.
- 7- VOCAJ Etleva, *Représentation du sens linguistique*, Acte du colloque de Montréal, Edit. De boeck, 2003. 177 P.

WEBOGRAPHIE :

- 1- SCHMELING, M. *Genre et non-sens* : www.reelc.net/files/schmeling.pdf
- 2- Ikanga Ngozi za Balega Tchomba. *Personnage et espace dans l'univers de J.M.G. Le Clézio* :
www.mondesfrancophones.com/espaces/langues/personnage-et-espace-dans-l-univers-romanesque-de-j-g-leclezio/
- 3- LABRAHMI, T. *Le non-sens dans la poésie de Stéphane MALLARME* :
www.youscribe.com/catalogue/rapports-et-theses/actualite-et-debat-de-societe/essais/lenon-sens-dans-la-poesie-de-mallarme-1746.

LES THESES :

- 1- BELHOCINE Mounya, « Etude de l'intratextualité dans les œuvres de Fatéma BAKHAÏ », thèse de magistère sous la direction de Charles BONN, université Abderrahmane MIRA, Bejaïa, juillet 2007.
- 2- FLICI Kahina, « l'intertextualité dans l'œuvre de Lounis AIT MENGUELLET », mémoire de magistère sous la direction de Mohand DJELLAOUI, université Mouloud MAMMERI, Tizi Ouzou, le 11.12.2011.
- 3- ZEKRI Khalid, « Etudes des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid MIMOUNI et celle de Jean-Marie Gustave Le CLEZIO » thèse de doctorat sous la direction de Charles BONN, Université Paris XIII, 1988.

Le résumé

Le Clézio inaugure avec « *Le Procès-verbal* » une écriture de ruptures. Le tissu textuel du roman forme un champ sémantique où le scriptural et le scripturaire véhiculent sens et non-sens.

Le sens se construit par la métaphore, le ressassement linguistique mais aussi le jeu que pratique l'écrivain avec la langue et le texte.

Le non-sens constitue un autre regard sur le texte. Le dysfonctionnement, l'ellipse, la renonciation implicite le véhiculent. Le silence, chez Le Clézio, est la manifestation visible du non-sens.

La cohérence s'organise par la cohésion sémantique et la cohérence textuelle. Elle ne souffre pas de la multiplicité de ses composants épars.

Le Procès-verbal est un roman-jeu, un roman puzzle. Le Clézio use d'une langue où le mot est déchargé de sa fonction initiale pour être investi du rôle subversif de la langue.

Mots clés :

Tissu Textuel; Champ Sémantique; Sens; Métaphore; Ressassement Linguistique; Non-Sens; Dysfonctionnement; Ellipse; Silence; Cohérence.