

**MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA
RECHERCHE SCIENTIFIQUE**

UNIVERSITE ORAN 2 MOHAMED BEN AHMED

FACULTE DES LANGUES ETRANGERES



**THESE DE DOCTORAT EN SCIENCES
OPTION : Sciences du langage**

Thème :

**Sens et stratégies scripturales dans les romans Le procès-verbal, LA GUERRE et Désert
de Jean-Marie Gustave Le Clézio.**

Présentée par
BRAHIM Tayeb

Sous la direction de :
SAYAD Abdelkader, professeur en sciences du langage

Membres du jury

Pr MIMOUNI-MESLEM Dounia	Présidente	Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed
Pr SAYAD Abdelkader	Rapporteur	Université Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem
Pr BOUMEDINI Belkacem	Examineur	Université de Mascara
Dr AISSA Khaldia	Examinatrice	Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed
Dr HARIG-BENMOSTEFA Fatima Zohra	Examinatrice	Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed
Dr YAHIAOUI Kheira	Examinatrice	E.N.S D'Oran

Année universitaire 2022 - 2023

A

mon épouse, femme brave et dévouée

mes enfants,

mes petits-enfants

Remerciements

Je remercie chaleureusement **SAYAD Abdelkader**, mon directeur de thèse, pour son soutien et sa proximité bienveillante.

J'exprime toute ma reconnaissance et toute ma gratitude aux membres du jury.

Sens et stratégies scripturales dans les romans *Le procès-verbal*, *LA GUERRE* et *Désert* de Jean-Marie Gustave Le Clézio.

Résumé

Le roman de Jean-Marie Gustave Le Clézio apparaît comme le lieu privilégié de la subversion du sens à travers une pratique d'écriture transgressive. L'écrivain adhère, ainsi, à une vision paradoxale du sens qui ne saura être amené par les règles conventionnelles en usage. Le projet esthétique que porte le roman consiste à disjoindre le sens de son habitacle traditionnel. Ce déni du sens traduit le déni idéologique de l'écrivain de contester le sens comme l'émanation d'une société bouleversée par les conditions socio-historiques. Pour ce faire, l'écrivain s'élève contre la langue dans sa primauté de porter le sens et contre le roman d'instaurer sa forme, par de nombreuses innovations. Sa technique d'écriture juxtapose divers procédés langagiers, visuels, formels, graphiques qui génèrent des « stratégies scripturales » par lesquelles se formule le sens. Le référent est perverti, dénué de sa référentialité assurant la stabilité du sens, ce qui libère toutes ses virtualités. La signifiante affleure dans cette hétérogénéité textuelle d'un roman hybride où la fiction et le réel s'affrontent dans un espace ouvert à toutes les virtualités de sens qui met un terme à la dichotomie signifié-signifiant. L'illisible se convertit, alors, en une plus-value.

Mots-clefs : sens, conditions socio-historiques, stratégies scripturales, référent, signifiante, hétérogénéité textuelle, roman hybride, virtualités, illisible.

Meaning and scriptural strategies in the novels *The Interrogation*, *WAR* and *Desert* by Jean-Marie Gustave Le Clézio.

Abstract

Jean-Marie Gustave Le Clézio's novel appears as the privileged place of the subversion of meaning through a practice of transgressive writing. The writer thus adheres to a paradoxical vision of meaning that cannot be brought about by the conventional rules in use. The aesthetic project carried by the novel consists in disjoining the meaning of its traditional interior. This denial of meaning translates the writer's ideological denial of contesting meaning as the emanation of a society upset by socio-historical conditions. To do this, the writer rises up against language in its primacy of conveying meaning and against the novel for establishing its form, through numerous innovations. His writing technique juxtaposes various linguistic, visual, formal, graphic processes that generate "scriptural strategies" through which meaning is formulated. The referent is perverted, devoid of its referentiality ensuring the stability of meaning, which frees all its potentialities. Significance surfaces in this textual heterogeneity of a hybrid novel where fiction and reality confront each other in a space open to all potentialities of meaning which puts an end to the signified-signifier dichotomy. The illegible then becomes a surplus value.

Keywords: meaning, socio-historical conditions, scriptural strategies, referent, significance, textual heterogeneity, hybrid novel, virtualities, unreadable.

Table des matières

Dédicace	ii
Remerciements	iii
Table des matières	iv
Introduction générale	10

Première partie : Cadre général du travail et présentation du corpus

Introduction	26
--------------------	----

Chapitre 1

Le sens : les difficultés d'un consensus

Introduction	27
1. Le sens : essai de définition	28
1-1. Signification – sens : nécessité d'un cadre définitoire.....	30
1-2. La phrase entre le virtuel et l'effectif.....	35
1-3. Enoncé / Enonciation : l'en-(jeu du sens).....	38
1-4. La signifiante	43
2. La référence littéraire entre fiction et représentation du monde	49
2-1. La connotation	55
2-2. L'implicite	57
2-3. Présupposés et sous-entendu.....	60
2-4. L'effet de sens	61
3. Le sens et la question de l'interprétation en littérature.....	63
3-1. « La littérarité » et son rapport au sens	64
3-2. Un plus de sens : l'illisibilité	68
3-3. La norme : l'aliénation du sens.....	70
3-4. Le paratexte : enjeux esthétiques.....	72

Chapitre 2

Présentation du corpus

1. La réception de l'œuvre	76
2. Le procès-verbal	79
2-1. Le résumé du roman	79
2-2. Le roman-jeu	80
2-3. Le roman « hybride »	85
2-4. Un texte composite	87
3. LA GUERRE	88
3-1. Le résumé du roman	88
3-2. Le roman sans récit	89
3-3. Le récit sur rien : l'esthétique de l'effet.....	90
3-4. Le désordre, c'est l'ordre	92
4. Désert	95
4-1. Le résumé du roman	95
4-2. Le roman à deux histoires.....	95
4-3. Texte ou textes	96
4-4. Les récits en alternance	97
5. Le corpus : Les difficultés d'un choix	99

5-1. L'œuvre d'un seul roman	101
5-2. Le processus de la création romanesque	103
5-3. Le paradoxe d'une écriture	110

Chapitre 3

De la nécessité d'analyser les stratégies scripturales

Introduction	114
1. Les stratégies scripturales à l'épreuve du variable	115
2. Vers le roman-poème	122
3. Sens et stratégies scripturales	125
4. Les stratégies scripturales : un procédé de « réactualisation » du sens	128
Conclusion	129

Deuxième partie : Sens et dimension générique dans l'œuvre de J.M. Le Clézio

Introduction	130
--------------------	-----

Chapitre 1

Sur les genres littéraires

Introduction	132
1. Le genre littéraire entre ambiguïté et nécessité.....	133
1-1. Qu'est-ce qu'un genre ?	135
1-2. Le genre : un problème de sens	138
2. Les tentatives de classement	139
2-1. Jean-Michel Adam : du type à « la séquence »	140
2-2. Dominique Maingueneau : le genre...un « critère situationnel » du discours.....	143
2-3. Le genre et le contexte socio-historique	145
2-4. La théorie de la réception	147
3. L'éclatement des genres	149
3-1. La fluctuation scripturale	154

Chapitre 2

Le récit et le sens

Introduction	159
1. Les en-(jeux) du récit	161
1-1. Le récit : un mal entendu	166
1.2. A la recherche d'une forme narrative	171
1-3. Dysfonctionnement de la relation incipit / clause	174
2. Le personnage	182
2-1. Adam Pollo : un personnage étrange	184
2-2. Béa B. : un personnage troublé / troublant	190
2-3. Lalla : un personnage défini par le savoir-faire.....	192
2-4. Le personnage-lecteur	196
3. La fonction du regard	204

Chapitre 3

La déstabilisation du récit

Introduction	215
1. Le pastiche	215

2. L'objet : un usage romanesque	224
3. Le bavardage : le dire en dé-(lire)	229
Conclusion	237

Troisième partie : Sens et polyphonie

Introduction	238
--------------------	-----

Chapitre 1

Des difficultés de sens liées au point de vue

1. Le support théorique	239
2. Organisation du discours : quel dispositif énonciatif ?.....	246
3. Qui parle dans Le procès-verbal	247
3-1. « Le sujet parlant » : la voix du silence	247
3.2. Le collage : De l'hybridité textuelle à « l'hétérogénéité polyphonique ».....	252
4. La symphonie du chaos dans la Guerre	257
4-1. Voix plurielle ... ou pluriel de la voix ?.....	257
4-2. En-(jeux) conflictuels du « j(eu) »	259
5. Voix anonymes dans Désert	264
5-1. Limites du locuteur	264
5-2. Comme si.....	268

Chapitre 2

Le discours rapporté : un contre-emploi

Introduction	273
1. Le discours direct	276
2. Le discours indirect	282
3. On, une utilité stratégique	287
3-1. On, référent défini générique	289
3-2. La voix des sans voix	297

Chapitre 3

Le narrateur : une stratégie polyphonique

Introduction.....	301
1. Le narrateur dans Le procès-verbal.....	301
2. Le narrateur dans LA GUERRE	308
3. Le narrateur dans Désert	312
4. La subjectivité du narrateur : de la polyphonie.....	316
Conclusion	321
Conclusion générale	322
Bibliographie	327

T. Todorov La Littérature en péril (2007) :

« Ce que les romans nous donnent est, non un nouveau savoir, mais une nouvelle capacité de communication avec des êtres différents de nous ; en ce sens, ils participent plus de la morale que de la science. L'horizon ultime de cette expérience n'est pas la vérité mais l'amour, forme suprême du rapport humain. »

Introduction générale

La présente thèse de doctorat continue notre réflexion sur l'apport des sciences du langage, plus spécialement de l'analyse du discours, à l'interprétation du sens dans l'œuvre¹ de l'écrivain Jean-Marie Gustave Le Clézio² entamée dans notre mémoire de magistère³ au cours duquel nous avons été amené à la proposition que le discours de l'écrivain relève d'une expérience linguistique particulière dans un cadre fictif. Elle se propose comme tentative de re-(lecture) de l'œuvre.

Notre choix n'est pas dû au hasard. Nous sommes lecteur de l'écrivain⁴. Une des raisons, pas la moindre, nous motive à ce choix, est la présence algérienne dans au moins deux romans de cet écrivain : le roman *Le procès-verbal* est écrit dans les bruits de la guerre d'Algérie, dont certains passages évoquent ces douloureuses circonstances et *Ritournelle de la faim* qui mentionne l'Algérie dans l'un de ses passages.

La création romanesque de l'écrivain nous interpelle par les ruptures qu'elle opère sur le plan de l'esthétique et de l'éthique mais également par l'étrange impression qu'elle dégage ni totalement fictionnelle ni totalement réelle. L'écrivain s'anime du projet d'un roman hybride, translucide, énigmatique et transparent, lisible et illisible.

Nous tenons à apprécier la dette que nous devons aux prédécesseurs qui ont exploré l'obscurité de l'écriture de l'écrivain permettant une meilleure visibilité à notre travail dont l'axe majeur constitue le rapport discours littéraire-sens à l'appui de l'analyse du discours et des théories énonciatives.

La tenue des romans de J.M.G. Le Clézio contraint le lecteur à se soustraire de sa posture traditionnelle dans la réception du sens. Les romans de l'écrivain ne sont pas faciles à lire du fait qu'ils relèvent d'une expérience qui s'affranchit du langage normé pour créer son propre langage destiné à un public particulier. L'écrivain est à la recherche « d'une forme scripturaire »

¹ Il s'agit d'une œuvre abondante couronnée de nombreux prix, explorée par des universitaires qui mettent l'accent sur son universalité. J.M.G. Le Clézio est toujours en activité. Présent sur plusieurs fronts allant du politique à la protection de l'environnement, il est de toutes les luttes : contre l'édification des frontières, contre les politiques d'exclusion, pour la préservation des droits des minorités. C'est un écrivain combattant qui n'hésite pas à mettre sa plume au service des causes qui concernent le devenir humain. Homme engagé dans son temps, écrivain citoyen, J.M.G. Le Clézio occupe une place privilégiée parmi les écrivains en activité. Le prix Nobel lui a été attribué parce que son œuvre décrit le présent, s'implique dans le présent, contexte de son élaboration.

² Plus connu sous le nom de J.M.G. Le Clézio

³ Mémoire de magistère intitulé : *Non et non-sens dans l'espace sémantique dans Le Procès-verbal* de Jean-Marie Gustave Le Clézio, soutenu à l'université Oran, le 16/04/2013.

⁴ Cet appellatif renvoie à Jean-Marie Gustave Le Clézio

capable de déployer une esthétique romanesque de la transgression que traversent les circonstances socio-historiques. L'œuvre littéraire juxtapose les faits et les mots dans la tentative de l'écrivain de se démarquer des conventions romanesques par l'invention du roman hybride qui oscille entre fiction et dimension historique.

Il s'agit d'une pratique d'écriture à l'écart de tout dogmatisme à travers laquelle l'écrivain, tel un sismographe⁵, fouille le langage et le monde.

Le roman leclézien⁶ communique la dynamique sociale, loin de la copier. Produit d'une époque bouleversée / bouleversante, contexte de son émanation, il véhicule la contestation de la littérarité par la mise en question du sens dont la prédominance en littérature se voit surclassée par la perméabilité du roman au contexte socio-historique et à la prédisposition du lecteur à ce genre de roman. Les innovations apportées au langage et à la forme du roman constituent le projet littéraire de tracer la matérialité de sa vision de d'(é)-noncer le con-(texte). Le sens, comme attente, est le premier à en subir la répercussion.

L'intitulé de notre sujet de thèse en est l'effet. En optant pour « les stratégies scripturales » nous avons le projet de dévoiler les motivations esthétiques de l'écrivain d'avoir adhéré à une vision paradoxale du sens qui ne saurait être amené par les règles conventionnelles en usage. « Les stratégies scripturales » nous renseignent sur l'intention de l'écrivain de disjoindre le sens de son habitacle institutionnel à travers notamment l'abolition du référent, la déstabilisation de l'ordre grammatical et la multiplication des voies.

Notre analyse consiste à mettre en évidence la construction du sens, hors de l'usage traditionnel du langage par le biais d'une technique d'écriture, proche du bricolage, où se juxtaposent, dans une cohérence interne au texte, des procédés langagiers, visuels, formels, graphiques. Pour ce faire, avons constitué un corpus d'observation composé de trois romans à savoir : Le procès-verbal, LA GUERRE et Désert⁷.

Nous exposerons dans ce qui suit le processus par lequel s'est édifiée la thèse. Dans l'ordre de traitement, nous énoncerons les éléments de lectures à partir desquels s'origine cette dernière. Puis, comme suite logique, nous mettrons la lumière sur le rapprochement de l'œuvre littéraire avec les sciences du langage. La formulation de la problématique émerge naturellement du paradoxe entretenu par l'œuvre entre le projet de communiquer et la volonté de mettre à mal

⁵ J.M.G. Le Clézio, « Le sismographe », *La Nouvelle Revue française*, n° 214 (1^{er} octobre 1970), p. 15-21.

⁶ Nous formons leclézien pour désigner « de Le Clézio »

⁷ Nous avons retenu les titres dans leur graphie portée par les romans.

le sens. Les hypothèses posées étaleront les perspectives d'analyse de notre sujet. Enfin, pour explorer de la plus manière la plus fructueuse possible l'œuvre, nous poserons un cadre de référence jumelé entre sciences du langage, intuition et théories littéraires et, faut-il bien le rappeler, qu'il est contre-productif de négliger l'apport que pourraient insuffler ces dernières à l'efficacité des sciences du langage.

1-Le constat de départ

Lecteur de l'œuvre, notre posture s'appuie sur le constat du déni des structures traditionnelles du roman généré par le contexte socio-historique. La thèse s'est formulée sur le repérage des ruptures qui nous autorisent à situer l'œuvre comme contestation du sens qui parcourt le discours d'une production littéraire transgressive. Ce qui laisse apparaître de multiples figures linguistiques, sémantiques, rhétoriques, qui se donnent à lire à partir du bouleversement de la norme. Nous avons la forte impression que le décodage difficile du discours littéraire de l'écrivain se joue sur la transgression des règles dans la dynamique de la fabrication du sens. Le roman n'impose plus « son modèle instructionnel » dans le surgissement du sens qui, libéré de la dictature de l'ordre grammatical, n'est plus dans l'attente mais plutôt dans la més-(entente). Le sens se dérègle dans tous les sens, tel un déni esthétique et un déni éthique. Des circonstances historiques seraient à l'origine de ce « dérèglement de tous les sens ».

1-1--Le contexte socio-historique

L'écriture contemporaine peut-elle faire abstraction des bouleversements que connaît le monde ?

Nous saisissons l'œuvre de J.M.G. Le Clézio comme (re)-présentation des conditions historiques de son émergence. En un sens, un discours investi de la dimension social.

Contemporain de cette époque tumultueuse, l'écrivain n'en fait pas table rase comme le souligne R. Barthes (1972) : « c'est la société qui impose le Roman, c'est-à-dire un complexe de signes, comme transcendance et comme Histoire d'une durée. » (p.32) A époque bouleversée/ bouleversante, roman bouleversé/ bouleversant, telle est l'œuvre littéraire de l'écrivain portant les paradoxes d'une société qui s'engouffre, à partir de 1960, dans une ère de transformations sociales, historiques, esthétiques notables que nous jugeons nécessaires de citer dans ce travail, afin d'éclairer l'impact de leur influence sur l'écriture de l'écrivain.

Il n'y a pas de société que celle produite par les circonstances historiques. La littérature puise dans la société de laquelle elle émerge et dans laquelle elle inscrit, « les phénomènes » à

reproduire. Par phénomènes, il faut s'entendre sur ceux relatifs à l'Histoire et ceux relatifs à un état du langage ou des langages « réellement parlés », « objets sociaux » réceptacles de l'ensemble des soubresauts de la société. En tout moment, la société vit dans son/ses langages et inversement. La pratique littéraire s'assigne comme le lieu privilégié de la réflexion sur « la parole réelle des hommes ».

Le roman leclézien s'ancre dans la société, l'écrivain l'assume : « Le roman est un genre du présent, c'est un état des lieux du monde, de la société et de soi-même. En ce sens, il convient parfaitement à notre époque qui est une époque de doute, d'incertitude sur l'avenir. »⁸ C'est ainsi que J.M.G. Le Clézio qualifie son roman « un roman du présent ». Il n'est nullement question de traduire ce réel à l'image du « miroir » qui reflète la réalité. Cette approche du réel s'installe dans le roman leclézien par la mise en cause de la langue et de ses clichés. La langue est l'espace du littéraire et de l'idéologie. Renoncer à la langue dans son déploiement normatif revient à mettre en cause une certaine manière d'être, de vivre, de se comporter. Le langage de l'écrivain reflète cette « époque de doute » sur l'essence de l'exercice du langage : le sens. Avec P. Modiano, il construit un autre langage pour exprimer cette société, encore remuée par les guerres, et « incertaine sur l'avenir », nous dirons sur l'à-venir. Le sens de la société du présent sera là entre le doute et l'à-venir et c'est là qu'explorent l'illisible et l'énigmatique, deux phénomènes du doute. La société du doute, de l'à-venir sur sa propre signification, son propre être ne peut que se projeter dans le roman traduit par le doute sur le sens né du doute du langage induit par le doute de la société.

L'irruption du lieu, du présent, du vécu dans l'œuvre provoque la rupture esthétique avec ce qui précède à travers « la façon dont un texte lit l'Histoire et s'insère en elle ». Le roman, comme discours, provient d'un lieu d'émission qui est le contexte socio-historique qui, comme intertexte, établit un jeu de lectures « Les rapports entre le texte produit et ce hors-texte extralittéraire sont des rapports d'intertextualité mais ils sont à double sens : le texte lit et écrit le moment socio-historique mais est aussi écrit et lu par celui-ci ». (Achour et Rezzoug, 2009 :151)

Le roman devient le lieu et l'objet de son propre questionnement qui met fin aux règles héritées d'une pratique d'écriture devenue obsolète. Le contexte historique, c'est cela, la cause et la conséquence d'une écriture qui épouse les méandres d'un monde en construction sur sa propre destruction. Le premier roman *Le procès-verbal* fouille l'illisible du Présent à travers une forme insolite et un langage énigmatique. La fonction du roman n'est plus l'arrangement matériel de la

⁸ Le Clézio, La littérature est levier puissant, article paru le 03/10/2008 in *Le Monde des livres*.

langue pour lui faire faire sens. Toute l'œuvre sera amenée à porter les ruptures esthétiques qu'un tel projet littéraire impose.

Désormais, l'ordre, l'attendu constitutifs de la norme s'effacent au profit de l'esthétique du déni.

1-2- La rupture esthétique

La rupture esthétique représente la conséquence majeure du contexte socio-historique. Elle se traduit par l'abandon de l'ordre, de l'attendu. La fonction du roman n'est pas l'arrangement matériel de la langue pour lui faire faire un sens mais celle d'un réceptacle ouvert à « un besoin, [qui] est à l'intérieur de vous-même ». C'est une vision nouvelle du roman qui met les règles en conflit avec l'écriture. Vision qui s'expliquerait par le contexte socio-historique. Les conséquences de la seconde guerre mondiale, la fin de la guerre d'Algérie, les mutations sociales, l'essor industriel vont peser sur le roman. Avec L'Oulipo, le Nouveau-Roman, le roman subit de nombreuses transformations sur la forme, sur l'esthétique et sur la langue. Le roman va s'affranchir des normes historiques qui l'accompagnent depuis son émergence pour se renouveler aux conditions socio-historiques de son émanation.

A la remise du manuscrit de son premier roman, dans un souci esthétique notamment, de se démarquer d'un courant littéraire de l'époque, J.M.G. Le Clézio rappelle : « Lorsque j'ai adressé le manuscrit de mon premier roman à Gallimard, j'ai pris soin de mentionner que je n'avais rien à voir avec le nouveau roman. »⁹L'expression « j'ai pris soin de mentionner » pourrait prétendre à un paradoxe : l'écrivain a imité le nouveau roman mais il feint la négation ou bien il n'a pas imité ce courant et, du coup, cette expression est inutilement insérée à son besoin de se démarquer de cette écriture. Paradoxe, encore le paradoxe, amené par l'insistance « je n'ai rien à voir avec le nouveau roman », bientôt contredite par l'adhésion consciente, entière à ce courant, affirmée par la déclaration de l'écrivain, parue dans sa seconde production, *La Fièvre* (1965), telle une sentence : « Les romans, les nouvelles sont de singulières antiquités qui ne trompent plus personne ou presque. L'écriture, il ne reste plus que l'écriture, l'écriture seule. » (p. 8) Ouvrage au titre prémonitoire, *La Fièvre*, traduit ce besoin de s'accrocher à la mode, de ne pas tomber dans le rebut. L'écrivain avait besoin de son époque, il s'en est servi consciemment ou pas dans l'imitation, partielle quelquefois, du modèle établi et admis par le monde de la littérature. Il assume le paradoxe entre contrainte et liberté, brandissant tantôt l'une tantôt l'autre.

⁹ Propos recueillis par J.M Rouart lors d'un entretien accordé par J. M. Le Clézio au Figaro littéraire d'avril 1990.

L'hésitation n'est pas nouvelle, le roman vacille toujours entre ces deux extrêmes du fait que l'œuvre se préserve dans ce mouvant sans être tout à fait sacrifiée ni à la contrainte ni à la liberté. J.M.G. Le Clézio (1969) appuie le renouvellement de l'esthétique littéraire par la contestation. Écoutons-le :

Stendhal, Dostoïevski, Joyce, etc. ! Des menteurs, tous, des menteurs ! Et André Gide ! Et Proust ! Petits génies efféminés, pleins de culture et de complaisance, qui se regardent vivre et rabâchent leurs histoires ! Tous, aimant la souffrance, sachant en parler, heureux d'être eux-mêmes. (p.55).

La citation construit une véritable vision futuriste de la littérature sur la dénonciation de ses règles traditionnelles, le refus de pérenniser une pratique de l'écriture menée par les grands écrivains du XIXe siècle Balzac, Flaubert, Hugo, Zola, implicitement désignés à travers Stendhal. Finis « le roman psychologique » de Dostoïevski, « les divagations » de Joyce, « la suite romanesque » de Proust, la « préciosité du langage » de Gide.

J.M.G. Le Clézio dresse le procès-verbal et condamne une littérature qui a fait son chemin. L'écriture se fera mouvement subversif, contestataire de toutes les règles.

Nous sommes convaincu que l'œuvre entretient constamment l'ambition de communiquer quelque chose à travers une écriture difficile et une conception insolite du roman qui génèrent l'abandon de la forme traditionnelle et la convocation d'un langage particulier. Rien n'est dans la norme dans cette œuvre rebelle aux usages dogmatiques de la littérarité. Le choix esthétique de la dénonciation, de la mise en cause nourrit le discours littéraire de l'écrivain. Le savoir-faire du lecteur de construire du sens à partir d'une pratique traditionnelle se heurte à l'écueil de sa technique d'écriture rebelle et subversive.

Sollicité par la transgression constante des normes, le lecteur réagit devant l'écart entre ce qui est attendu habituellement d'un roman et ce qu'expose la pratique littéraire de l'écrivain dans la manifestation du sens qui s'avère moins la donne fixe de l'arrangement matériel du texte que l'exercice du « pouvoir faire » du lecteur. Le roman leclézien a ceci de singulier qu'il ne construit pas le sens, il s'offre au lecteur dans la virtualité de sa signifiante. La mobilisation d'outils hétéroclites par une technique d'écriture amovible rappelle que la construction du sens dans le roman leclézien relève du bricolage¹⁰ comme le signalent les nombreux moyens

¹⁰ Le bricoleur, dit Lévi-Strauss, est celui qui utilise « les moyens de bord », c'est-à-dire les instruments qu'il trouve à sa disposition autour de lui, qui sont déjà là, qui n'étaient pas spécialement conçus en vue de l'opération à laquelle on les fait servir et à laquelle on essaie par tâtonnement de les adapter, n'hésitant pas à en changer chaque

d'expression en présence dans chaque roman : du découpe de journal au plagiat. La lecture de l'œuvre laisse, ainsi, dégager la sensation étrange de lire, à chaque roman, « le même livre », d'y trouver le même processus d'élaboration romanesque tissé autour des mêmes critères esthétiques qui se répercutent dans toute l'œuvre,. C'est une œuvre tenue sous l'aspect d'un roman qui continue la même histoire, portée par les paradoxes dont le plus marquant réside dans les limites de l'exploration du langage jusqu'à saturation qui traduit bien l'innovation de l'écriture de l'écrivain.

Le corpus s'étale de 1963 à 1980, période au cours de laquelle, J.M.G. Le Clézio assoit sa notoriété, fait figure de romancier anti formaliste, renouvelle le langage en l'amenant sur d'autres voies d'exprimer le Monde et le sens, refuse la doxa, renonce à l'esthétique du roman traditionnel, expérimente le désordre. « Moi qui aime passionnément l'exactitude, je sacrifie sans cesse au démon du flou. J'ai besoin de cette ouverture. J'ai besoin de fuites.» (*L'extase matérielle*, 1967 :52) Le refus d'enfermement dans les règles canoniques romanesques est nettement prononcé.

Il nous faut déterminer la pertinence et l'effet esthétique des expressions « démon du flou », « ouverture », « fuites », que l'écrivain oppose à « l'exactitude » dont l'article défini lui accorderait le statut de norme, de référence à la quelle l'écrivain devrait se conformer. J.M.G. Le Clézio définit son premier roman de « roman-puzzle » de « roman-jeu ». Il n'est, en conséquence, pas illégitime de se demander si les concepts de « flou », « d'ouverture » et de « fuites » ne constituent pas les outils opératoires du processus de la création romanesque chez l'écrivain. Le procès-verbal, paru en 1963 dans le tumulte de l'activité littéraire marquée par un souffle de liberté et par la tendance au renoncement des règles canoniques du roman traditionnel, ouvre son espace textuel à « l'hybridité », inscrit les ruptures annoncées par les concepts formulés par la citation, dans l'élaboration du roman comme le déni d'une esthétique traditionnelle devenue obsolète, anachronique avec les circonstances historiques d'une société en-devenir.

J.M.G. Le Clézio produit un roman malléable aux éléments disparates projetés dans la société par le bouleversement de l'après guerre. Face à l'exactitude, à la norme, à la doxa, le texte leclézien nourrit le flou, la fuite entre le déni de l'esthétique et l'esthétique du déni.

Le contexte socio-historique a sa part dans le choix esthétique de l'écrivain, et ce choix n'évacue pas la forme du roman qui ne peut ignorer la société dans laquelle il vit, de laquelle il

fois que cela paraît nécessaire, à en essayer plusieurs à la fois, même si leur origine et leur forme sont hétérogènes. Cité par Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, 1967, p.418.

puise son matériau romanesque. Confronté aux conditions historiques, le roman s'érige en objet de communication d'une époque qu'il subit. Et à cet effet, le roman leclézien accède pleinement à cette « (...) littérature totale qui ne sera, ni tout à fait roman, ni tout à fait poème ou essai ». ¹¹La circulation entre les genres roman-poème-essai, hybride le discours de l'écrivain, amène de nombreux problèmes liés au sens qui interpellent le lecteur.

« Scandaleusement inclassable », l'œuvre de J.M.G. Le Clézio sollicite un intérêt constant. C'est le constat de départ de notre thèse : le discours de l'écrivain s'élabore à partir du croisement de ces deux critères de la création romanesque « scandaleusement » et « inclassable ». Le lecteur que nous sommes éprouve à faire correspondre le dysfonctionnement de l'esthétique en tant que marque de la littérarité et le fonctionnement de l'Histoire comme relation objective de faits. L'hybridité du discours romanesque déstabilise le sens. La problématique que nous posons par la suite émerge de la problématisation des diverses contraintes aux « caractères linguistiques du discours littéraire » auxquelles se heurte le lecteur pour constituer le sens.

Pour essayer de traiter le problème du sens dans l'œuvre littéraire de l'écrivain, nous avons recours aux sciences du langage qui offrent différentes méthodes d'appréhender « le fait littéraire » comme discours.

2-Rapport œuvre littéraire-sciences du langage

Les études en sciences du langage ont longtemps mis en marge les œuvres littéraires. Il revenait à la Rhétorique, c'est-à-dire un « code de règles à observer plus que de concepts à analyser » de traiter les rapports de l'œuvre et du langage. Une position normative. L'idée répandue était que rien dans la littérature n'intéressait la linguistique édifiant par cela des frontières entre les deux domaines.

Et c'est principalement, sous l'action conjointe ¹² d'écrivains notamment Mallarmé, Valéry, Roussel, Lautréamont et de linguistes, en particulier, Jakobson, Benveniste, Hjelmslev,

¹¹ Arts du 10 mars 1965, p36.

¹² « La trouée linguistique vers le texte littéraire s'est faite, semble-t-il, à partir d'une analyse du message poétique, apparemment le plus formel de tous les langages construits [...]. On connaît le rôle de R.Jakobson dans cette offensive [...],il faut y ajouter d'autres linguistes qui ont apporté des concepts dont l'étude du discours tire un profit naturel : notamment Hjelmslev, avec la forme du contenu et de la connotation, Benveniste, dont les réflexions sur l'énonciation (en particulier la personne) se sont révélées très proches de certaines recherches des écrivains eux-mêmes [...]dont la réflexion et la pratique ont constitué un véritable travail linguistique : depuis Mallarmé, dont l'acuité de vue en matière de langage littéraire paraît aujourd'hui encore indépassable, des écrivains aussi différents que Valéry, Lautréamont, ou Roussel, ont, ou bien souligné la nature verbale de l'œuvre, ou bien bouleversé les conditions de sa lisibilité. », d'après Barthes, R. (1968) : *Linguistique et littérature* In Langages, Paris, Didier/Larousse.

que le rapprochement linguistique-œuvre littéraire s'est réalisé. La part du travail des écrivains a pesé dans le recentrement de l'objet à étudier.

C'est D. Maingueneau (2004) qui, en introduisant le concept de discours littéraire en 1990, participe d'une perspective de réflexions qui « entend concentrer [...] attention sur les conditions de la communication littéraire et sur l'inscription socio-historique des œuvres ». (p. 28)

Nous adhérons entièrement à ce point de vue que nous considérons comme la ligne directrice de notre travail. Analyser un roman, c'est donc l'appréhender comme un objet de communication qui manipule d'une façon spécifique le langage c'est-à-dire pris à un moment précis de l'Histoire. Et c'est dans cette rencontre de la façon spécifique d'user du langage et la rencontre avec l'Histoire que le roman se meut en discours. Les notions de « texte » et « contexte » ne se laissent plus distinguer. Ils se diluent dans le discours littéraire l'un comme dit et l'autre comme dire. L'analyse du discours appréhende ce discours en tant qu'approche multidisciplinaire « qui étudie le contexte et le contenu des discours » prenant à contre-pied les approches structuralistes et formalistes. A cet effet, D. Maingueneau soutient : « [...] considérer le fait littéraire comme “discours”, [...] c'est restituer les œuvres aux espaces qui les rendent possibles, où elles sont produites, évaluées, gérées. » (Ibid., p.34)

Le fait littéraire est un discours imprégné du « caractère social » donc un discours habité de nombreux discours. Le sens réside dans cette stratification que de nombreuses recherches cadrent dans des propositions théoriques diverses. C. Bonn (1982) déclare : « Dans le discours, le sens est lié à l'énonciation, au sujet qui le profère, et peut à la limite se passer de récepteur, de destinataire, de lecteur. » (p.45) Le sens est à re-(chercher) dans l'œuvre, nous dit M. Ponty (1966) : « (...) Mais ni pour l'artiste, ni pour le public, le sens de l'œuvre n'est formulable que par l'œuvre elle-même ; ni la pensée qui l'a faite, ni celle qui la reçoit n'est tout à fait maîtresse de soi. » (p.7) En revanche, P. Valéry (1933) soutient : « Il n'y a pas de vrai sens d'un texte. Pas d'autorité de l'auteur. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens : il n'est pas sûr que le constructeur en use mieux qu'un autre. » (p.1507).

Loin de faire consensus, le sens n'est pas dans aucun préalable. Les points de vue diffèrent mais ne s'excluent pas : le sens peut être là ou ici. Et, c'est dans cette perspective que de nombreux travaux l'appréhendent. Notre travail n'est pas isolé, il s'inscrit dans ce rapprochement œuvre littéraire-sciences du langage où la question du sens constitue la pierre angulaire.

Pour exemples, nous citons La thèse Tarek Larguech¹³ qui analyse le roman *Désert* de J.M.G. Le Clézio comme un objet de communication. La perturbation du sens sollicite le lecteur qui entre en contact avec l'auteur dans une sorte d'échange où l'un code son discours et l'autre tente de le décoder. Le roman fonctionne comme un discours où les conditions de réalisation du message exigent la vigilance du lecteur. Le constat limité à ce roman, nous l'étendons à l'ensemble des romans de notre corpus.

Dans son mémoire¹⁴, G. Roswitha appréhende l'œuvre littéraire comme la manifestation de l'identité. Et comme telle, elle s'ancre dans « l'espace qui la rende possible ». Les auteures étudiées A. Djebbar et L. Sebbar éprouvent le besoin de communiquer leur appartenance aux lieux d'émission de leurs romans. La dynamique d'écriture romanesque-réalité sociale prouve que le roman développe un discours.

Pour Adel Hassan Ahmed Rania¹⁵, son travail retient que l'écriture romanesque peint la société, la rend visible à travers divers indices socio-historiques. Là aussi, il s'agit d'un discours sur les discours qui se superposent dans le dit des personnages. Les quelques exemples illustrent l'apport des sciences des langages à l'appréhension du roman comme discours. Les angles de vue des exemples cités changent mais les œuvres littéraires s'ancrent naturellement dans les conditions socio-historiques.

Dans les exemples cités, les sciences du langage prennent en charge les discours qui habitent le discours littéraire entretenu comme un « discours constituant » par le rapport permanent qu'il entretient avec la société. Le roman, travaillé par la dynamique sociale, doit s'aborder comme une « communication sociale » qui traduit une vision particulière du monde. Certes, il n'est pas toujours facile de concilier un instrument d'analyse qui se veut objectif que

¹³ Larguech, T (2004). *L'effet esthétique dans Désert de J.-M.G.Le Clézio. Une approche de la narration*. « Thèse de doctorat en sciences du langage », Université de Lyon 2, Lyon France

¹⁴ G. Roswitha (2006) : *Bilinguisme et double identité dans la littérature maghrébine de langue française*. « Mémoire de master en sciences du langage », Université de Vienne, Autriche.

¹⁵ R. Adel Hassan Ahmed (2002) : *Etude sociolinguistique du roman Le Gone du Chaaba de Azzouz Begag*. (Magistère en sciences du langage), Université du Caire, Egypte.

sont les sciences du langage et la littérature un lieu d'exercice de la subjectivité. Mais, pour atténuer cet hiatus, il faut noter que le roman fait de la société qui le voit émerger, le cadre général de la fiction. Les sciences du langage ne pourraient se confiner à la seule presse, au discours authentique. Elles peuvent et doivent aller à la littérature où elles pourraient mettre ses méthodes différentes en fonction de l'objet analysé soit à partir de la perspective de l'auteur/œuvre, soit celle du lecteur/construction du sens, soit enfin celle du contexte. Toutes les perspectives renvoient aux conditions d'énonciation. A l'heure de la communication, c'est un profit naturel que d'appréhender la littérature comme discours et la rendre intelligible à travers l'énonciation. C'est le point de vue que nous développons, motivé par le positionnement de l'écrivain qui fait de la communication l'axe d'intelligibilité de son œuvre et admet qu' « Qu'un livre se vende ou ne se vende pas, qu'il plaise ou non, ça n'a pour moi aucune importance. Mais qu'il fasse écho, qu'il suscite des réactions, c'est capital. Pourquoi écrire, sinon? ». ¹⁶ Dans cette finalité intentionnelle de communiquer avec le lecteur, le roman leclézien procède à la mise œuvre de stratégies d'adaptation à la situation de communication amenée par les urgences de l'environnement imposé par l'après-guerre : la thématique du paradoxe entre le chaos, en mémoire de la guerre, la forme du roman et le langage. Le roman leclézien se veut à l'image du monde sans en être la piètre copie. L'appréhender sous un seul et unique angle serait le réduire à une fausse expression. La contribution des sciences du langage à rendre les œuvres littéraires signifiantes se situe exactement dans ses diverses et différentes méthodes d'investigation centrées sur « la variabilité du sens ». Car, c'est par

Le rejet de la notion de « sens littéral » [...] (que) la sémantique linguistique, dans ses échanges avec l'analyse du discours, ne se contente pas d'emprunter les exemples d'énoncés qui constituent sa matière première, mais qu'elle apporte quelque chose, suggérant à la fois des interprétations et des stratégies interprétatives » (Ducrot, 1980 :18)

Le point de vue d'O. Ducrot suggère que le travail de l'analyse du discours, loin d'être descriptif, devrait apporter « quelque chose » qui serait les instruments d'analyse ad hoc pour éviter de passer outre l'observation au crédit de la pluralité du sens que porte notre corpus.

Ainsi se trouve notre objectif : établir les moyens d'analyse par lesquels nous nous attacherons à rendre compte du processus à l'origine du sens. Il s'agit donc de concevoir un appareil d'interprétation qui prend appui sur l'avertissement de P.Macherey (1974) « Les

¹⁶Bibliobs du 09 octobre 2008

contacts en discipline différentes ont pour fonction d'établir une clarté, non d'introduire la confusion ». (p.160)

L'ouverture de l'analyse du discours au corpus littéraire impose cette démarche qui paraît « naturel » déjà à R.Barthes (1968) qui soutient :

N'est-il pas naturel que la science du langage (et des langages) s'intéresse à ce qui est incontestablement langage, à savoir le texte littéraire ? N'est-il pas naturel que la littérature, technique de certaines formes de langage, se tourne vers la théorie du langage ? N'est-il pas naturel qu'au moment où le langage devient une préoccupation majeure des sciences humaines, de la réflexion philosophique et de l'expérience créative, la linguistique éclaire l'ethnologie, la psychanalyse, la sociologie des cultures ? Comment la littérature pourrait-elle rester à l'écart de ce rayonnement dont la linguistique est le centre ? N'aurait-elle pas dû, même, être la première à s'ouvrir à la linguistique? (p.3)

3-La problématique

Il nous est difficile d'imaginer un écrivain sans public. La réception fait vivre la littérature. L'éligibilité d'une œuvre à la littérature contraint à l'adhésion à l'attente du lecteur.

Il y a donc une forme d'accord tacite donné par le lecteur à la création littéraire. Dans ce projet de faire adhérer le lecteur, l'écrivain anticipe les exigences de lecture par son assentiment à l'esthétique institutionnalisée.

Or, J.M.G.Le Clézio s'introduit dans le champ littéraire par la transgression des normes en vigueur. Son œuvre est une forme de communication sociale qui ne fait pas du sens, sa priorité parce qu'imprégnée des conditions socio-historiques de son émanation.

Nous notons la contradiction suivante : l'œuvre de l'écrivain est une forme de communication mais elle exclut le sens qui constitue l'objectif majeur du lecteur. Nous parlons du sens courant.

De là émerge notre problématique à travers la question principale suivante :

- a) - Comment expliquer le succès planétaire de l'œuvre alors que cette dernière évacue le sens ?

De cette question, découlent naturellement les suivantes :

- b) - Pourquoi cette œuvre littéraire destinée au public (dé)-joue-t-elle le sens ?
- c) – J.M.G. Le Clézio est récipiendaire de nombreux prix dont le Prix Nobel, auteur toujours en activité, traduit dans plusieurs langues, il est légitime de s'interroger sur la

particularité de son œuvre pour se hisser à ce niveau de la réception et faire adhérer à sa différence un lectorat constant.

- d) - Quel est exactement le projet de l'écrivain par son intention de communiquer en bannissant le sens ?
- e) - Par quels moyens langagiers et rhétoriques, l'écrivain accompagne-t-il son projet ?
- f) - Comment s'explique le paradoxe de la création littéraire chez J.M.G. Le Clézio : écrire-communiquer/bannir le sens ?
- g) - Objet de création artistique, le roman est-il tenu au sens courant ?
- h) - Quel(s) sens donc faut-il accorder au texte leclézien ? Ou, pour être plus précis, comment appréhender le sens du texte leclézien ?
- i) - Est-il possible de poser le sens d'un texte littéraire sans en réduire les possibles de sa polysémie ?

j) -Les dimensions rhétoriques et linguistiques ne permettent-elles pas, à elles seules, de faire signifier un texte sans l'apport des autres paramètres liés aux conditions de la production du discours, en un autre mot, les conditions de l'énonciation et l'intersubjectivité entre le producteur du texte et de son interprète ?

Pour tenter de répondre aux questions de la problématique, nous énonçons un nombre d'hypothèses qui cadrent nos justifications.

4-Les hypothèses

Pour entreprendre de répondre à la question a), notre hypothèse principale serait que l'usage du langage en œuvre dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio serait dévié de sa fonction essentielle de construire un sens vers celle de produire un effet esthétique sur le lecteur. Il ne serait pas possible de poser le sens d'un discours littéraire sans en réduire les possibles de polysémie. Le sens serait dans les conditions de production, les circonstances de l'énonciation et les problèmes liés à l'intersubjectivité entre l'auteur du discours et le lecteur.

Pour la question b) : L'écrivain expérimenterait une nouvelle conception du roman qui traduirait par sa forme insolite et par la qualité de son langage le malaise de l'époque.

A la question c) : les conditions socio-historiques auraient réorienté l'attente du lecteur vers l'inattendu, vers le bouleversement des règles de la construction du sens qui devraient accompagner le bouleversement de la société de l'après-guerre.

Question d) : J.-M.G. Le Clézio aurait le projet de faire collaborer le lecteur. La lecture n'est plus la perception du sens mais sa reconstitution. Le sens ne se donne pas il s'échange.

Pour la question e) : les stratégies scripturales se destineraient à ce projet de l'écrivain. L'écrivain agirait contre le diktat de la morpho-syntaxe comme norme de la construction du sens.

Question f) : Les conditions socio-historiques auraient balisé le champ littéraire à l'émergence de l'écriture de l'énigme, de l'illisible en réponse à l'illisibilité de la société.

Questions g-h-i-j) : Le sens est une chose difficile à cerner. Prétendre que le roman nourrit déjà le sens dans ses préoccupations c'est l'éloigner de son essence : la littérarité.

L'œuvre de l'écrivain se présenterait comme un dispositif d'écart qui l'éloignerait de la classification des genres. Au-delà des dissemblances que laisseraient dégager les romans, des constantes esthétiques les traversent notamment dans la construction du sens par des stratégies scripturales élaborées par l'usage d'un langage spécifique que J.M.G. Le Clézio destine à la création littéraire.

Les hypothèses que nous énonçons mettent en place la méthode par laquelle il nous serait possible de répondre à la question majeure du comment se manifeste le sens dans le discours romanesque de l'écrivain. A l'effet de traiter cet ensemble d'hypothèses, nous avons établi le cadre de référence détaillé dans ce qui suit.

5-Le cadre de référence

La pratique d'écriture de l'écrivain nous intime le recours à l'analyse du discours comme cadre général de référence. L'avantage d'une telle approche multidisciplinaire est de tenter de saisir le discours de l'écrivain dans ses deux versants à savoir « le contexte et le contenu ». Cette perspective met le sens au centre « des conditions d'énonciation déterminées » qui font appel à l'écrivain, à l'œuvre et au lecteur. Ce qui laisse entendre que « le fait littéraire » est une communication ancrée dans les conditions socio-historiques de son émanation. L'œuvre de notre écrivain nourrit /se nourrit de la dynamique sociale c'est donc un discours qui renseigne sur la réalité sociale. L'approchant sous cet angle, l'analyse du discours offre diverses perspectives d'étudier la construction du sens. Il ne faut sans doute pas d'omettre de faire remarquer que l'étude du sens en littérature par les sciences du langage en général continue à se heurter à la difficulté de concilier la recherche d'une démarche scientifique, objective dans la constitution du sens et l'objet littéraire destiné à « l'affect », à l'interprétation du lecteur.

C'est un nouveau regard sur le roman, désormais considéré comme discours littéraire supplantant, du coup, l'opposition texte/contexte et le renvoyant à « ses propres conditions d'énonciation ». Ainsi, l'œuvre littéraire est observée dans son « cadre énonciatif ». Le sens qui en émane reste tributaire de la prise en compte la situation de sa production.

Il s'agit d'approfondir notre proposition selon laquelle le roman leclézien renseigne sur la dynamique sociale de laquelle il puise le *materia prima* son élaboration. Et, par ce faire, il évacue le sens comme la manifestation possible de l'interprétation de l'arrangement matériel du discours. Du coup, l'écrivain rompt avec la forme romanesque traditionnelle et la langue normée. Le sens est, ainsi, l'émanation du bouleversement textuel généré par le bouleversement contextuel. La mobilisation de stratégies scripturales qui traduisent ce contexte supplée les modalités discursives normatives. Le roman entre en interaction avec la dynamique du « réel du langage ». C'est la voie à suivre pour construire le sens dans l'œuvre de l'écrivain. Notamment parce que le rapport corpus-réalité transforme l'œuvre littéraire en un discours que nous analysons comme tel, et pour laquelle nous adoptons une approche qui se veut plurielle renforcée de toutes les possibilités que lui permettent les sciences du langage notamment l'analyse du discours, les théories énonciatives, les théories littéraires, les travaux sur le récit.

A notre avis, il n'est pas possible de réserver à cette œuvre une seule approche, cela risque de la vider de son aspect foisonnant. A œuvre complexe, démarche pluridisciplinaire, telle est notre entreprise.

Et, comme le discours mobilise de nombreux intervenants, nous interrogeons l'œuvre, principalement, par l'analyse du discours dont l'objet est « [...] l'intrication d'un mode d'énonciation et d'un lieu social déterminés » selon D. Maingueneau (1995 : 7). Naturellement, les théories énonciatives et principalement E. Benveniste se convoquent à notre démarche basée sur la conception de l'énonciation vue comme la présence de « l'homme dans la langue ».

Enfin pour résumer, nous dirons que sous l'autorité de l'éclectisme et l'intuition de lecteur, nous convoquons principalement Y. Reuter pour les travaux sur le récit, J.M.Adam pour la typologie des textes, G. Molinié, P. Guiraud, pour la stylistique O. Ducrot, Bakhtine pour l'énonciation et la polyphonie R. Barthes, G. Genette pour les théories littéraires.

Soumettre une œuvre mouvante, dynamique, insaisissable à la seule autorité des sciences du langage nous paraît infructueux. Selon M. Bakhtine (1978) «dès qu'il s'agit du roman, la théorie littéraire révèle sa totale impuissance». (p.455) Il nous rappelle qu'il n'est productif d'instrumentaliser l'analyse du discours au littéraire sans se heurter aux difficultés inhérentes à

l'applicabilité intrinsèque de ses propositions comme l'admet D. Maingueneau (1976) : « Pour reprendre la métaphore trop célèbre de C. Lévi-Strauss, on dira que l'analyse du discours se constitue par un travail de « bricolage » et qu'elle n'en est encore qu'au stade où elle essaie un peu tous les outils méthodologiques disponibles » (p.21).

A l'effet de la littéarité, J.M.G. Le Clézio met en œuvre une praxis langagière qui met à mal l'énonciation et l'énoncé. Ainsi, notre démarche reprend de D. Maingueneau (2002) sa ligne directrice qui « n'appréhende ni l'organisation textuelle en elle-même, ni la situation de communication, mais s'efforce de les associer intimement ». (p. 23)

Nous divisons le travail en trois parties. La première partie, « Cadre général du travail et présentation du corpus », s'attelle à présenter le cadre général du travail et à présenter le corpus. Elle s'étale sur trois chapitres. Le chapitre un se fixe comme objectif de tenter de préciser l'assiette sémantique du mot sens sur lequel s'exprime notre thèse puis, comme second aspect, la question du rapport sens-question de l'interprétation en littérature sera abordée. Dans le chapitre deuxième, nous présenterons le corpus, le condensé des romans qui le composent sans omettre d'énumérer les difficultés qu'il dégage. Le chapitre trois exposera les motivations de l'analyse des stratégies scripturales.

La deuxième partie, « Sens et dimension générique dans l'œuvre de J.M.G.Le Clézio », tentera d'explicitier que les genres littéraires anticipent le sens. Le premier chapitre rappellera les notions de genre et de type qui serviront de base à l'analyse de l'œuvre comme un écart par rapport à la classification traditionnelle des genres, il survolera les genres littéraires. Le chapitre deux exposera un exemple par le récit sur la subversion des genres. Le chapitre trois analysera les stratégies de la déstabilisation du récit.

La troisième partie, « Sens et polyphonie », porte un regard sur la relation sens - polyphonie. Le chapitre un recense les difficultés liées au point de vue. Le chapitre deux s'intéressera à la portée du discours rapporté comme phénomène de brouillage générant des difficultés à la construction du sens. Le chapitre trois ira à la recherche de l'identification du narrateur et tentera de montrer qu'il est une stratégie scripturale liée à la polyphonie.

Nous n'avons pas la prétention d'épuiser les virtualités de l'œuvre ni de fixer définitivement l'écriture. L'objectif personnel de cette thèse consiste à montrer que le sens du fait littéraire n'est pas autonome et, comme tout produit de discours, il est le produit des conditions de son énonciation.

PREMIERE PARTIE

Cadre général du travail et présentation
du corpus

Introduction

La première partie tient deux objectifs : le premier consiste à poser le cadre général de notre travail. Car il ne nous serait point possible d'entamer l'exploration de l'œuvre sans préciser sur quel socle définitoire du mot sens nous nous appuierons. Le sens garantit la communication. La compréhension et la connaissance du monde en dépendent. Ce qui le rend important pour les sciences du langage. L'échange communicatif dépend du sens. Si lors d'un échange, l'interlocuteur dit : « Je comprends », cela signifie qu'il a établi le contact avec son locuteur parce qu'il a pu/su constituer le sens du contenu de l'échange. Le romancier ne saurait être sans le public à qui il doit, en principe, faire sens.

L'objectif de l'écrivain Jean- Marie Gustave Le Clézio de vouloir communiquer et de faire abstraction du sens pose de nombreux problèmes notamment celui du pourquoi le faire et du comment le réussir. Si l'écrivain se révolte contre le sens, c'est qu'il a des raisons de littéraire à cela. Et que cette révolte s'avère fructueuse puisque J.M.G. Le Clézio est «l'écrivain français le plus lu ».

Son œuvre porte, donc, un sens qu'il s'agit, pour notre thèse, d'apprécier avec le sens que les sciences du langage cherchent à immobiliser parce que, comme chacun le sait, le sens échappe. Nous pouvons relever ce paradoxe : l'écrivain se révolte contre le sens mais son œuvre l'articule. Il nous faut ainsi poser le mot sens dans son acception courante et admise puis le confronter au sens produit par l'œuvre.

Pour ce faire, le deuxième objectif présente le corpus. Le choix illustratif repose sur les trois romans déjà cités en introduction. Ils nous serviront à observer comment les textes de J.M.G. Le Clézio préparent le sens développé par la pratique d'écriture particulière de l'écrivain que nous nommons « les stratégies scripturales ». Puis nous exposons les difficultés de réunir, pour la même finalité, des romans, apparemment différents. Enfin, nous terminons la première partie sur le rapport sens-stratégies scripturales en tenant d'y apporter une meilleure visibilité.

CHAPITRE I

Le sens : les difficultés d'un consensus

Introduction

A la question : « Quel le sens du mot X ? », nous ne pouvons répondre sans se heurter à sa polysémie. Le sens est un concept polymorphe. Le mot «sens »a plusieurs sens distincts. La langue courante ne le distingue pas du mot « signification ». Le locuteur ordinaire fait usage de l'un ou de l'autre sans en apprécier ce qui les différencie.

Les quelques exemples ci-dessous donnent une idée sur la pluralité de sens que revêt ce mot :

- (1) Quel est le sens de « infatué » ?
- (2) La vie n'a aucun sens.
- (3) Dans quel sens employez-vous le mot démocratie ?
- (4) Je ne comprends pas le sens de son discours.

Observons le sens de ces « sens » :

Dans (1) – Il s'agit de la signification.

Dans (2)- Le mot « sens » est l'équivalent de valeur morale » ou « valeur spirituelle »

Dans (3)- Le sens, c'est l'usage ordinaire qu'on fait de démocratie.

Dans (4) – Ce sont les subtilités derrière le style du locuteur.

Les exemples cités ne recouvrent pas toutes les virtualités du mot « sens ». Les propositions, que nous avançons, n'explicitent pas totalement les sens du mot « sens ».

Dans (3), il faut se référer au contexte : le mot démocratie n'a pas de frontières, il peut servir à toutes les situations politiques possibles. Pour exemple, un dictateur pourrait l'adapter à sa propre conception du politique.

Dans (4), l'interprétant saisit un discours mais il n'arrive pas à le comprendre. Ce qui présuppose que le locuteur ne dit pas ce qu'il veut réellement dire, qu'il dit une chose mais qu'il a une autre en tête à laquelle l'interprétant n'arrive pas à accéder.

Dans (2), le sens est difficile à cerner tant que l'intention du locuteur reste indéterminée sinon indéterminable.

Dans (1), Nous employons le mot « signification », il faut s'interroger si cet emploi est pertinent. Comme solution, il est possible de recourir à la synonymie, une pratique courante face à la difficulté de donner un sens par exemple à fier, hautin, orgueilleux, et la liste est longue.

Nous relevons des exemples (2), (3), (4) le paradoxe qui fait que la difficulté de cerner le sens d'un mot dans une phrase libère ses potentialités. Ce constat peut être étendu à la littérature

pour nous autoriser à postuler que la difficulté de sens n'est pas un obstacle à la communication. La proposition fait l'objet d'une attention particulière dans la suite du travail.

Dans l'ordre, il nous faut d'abord mettre en évidence la discordance des points de vue sur le sens que lui attribuent les théoriciens. Puis les éclairages théoriques retenus seront mobilisés au besoin de la confrontation entre ce qui est dit sur le sens et ce que l'écrivain en fait. Nous n'étalerons point la théorie pour la théorie. Plutôt, nous mettrons en regard la théorie et le mode d'écriture de l'écrivain. Cela nous permettra de noter les résistances qui se distinguent dans leur confrontation. L'écriture littéraire de J.M.G. Le Clézio produit sûrement un sens mais ce sens s'écarte des définitions qui tentent de le circonscrire.

1-Le sens : essai de définition

Qu'est-ce que le sens, alors?

Pour répondre, le profane, préoccupé de l'exactitude de la réponse, fera usage du dictionnaire.

- a) - Le dictionnaire encyclopédique Larousse, éd 1979 lui fournira la définition suivante : « Ensemble des représentations que suggère un mot, un énoncé ».
- b) - Pour le Petit Robert, éd 1977, le sens sera « Idée ou ensemble d'idées intelligibles que représente un signe ou un ensemble de signes V. signification ».

Les deux définitions proposées posent plus de problèmes qu'elles n'en résolvent. La réponse (a) fait l'amalgame sémantique entre le mot et l'énoncé. S'agit-il d'un mot composé ? D'un mot-valise ? D'un mot dérivé ? Comme on le sait, ces mots sont décomposables en unités de sens. L'emploi du mot énoncé, en équivalence avec le mot, déroute. Énoncé et mot ne situent pas sur le même plan, le mot entre dans la construction de l'énoncé et, de ce fait, il perd son contenu sémantique. Aussi, le sens d'un énoncé n'est pas la somme des contenus de sens des mots qui le composent. Autre problème, les représentations varient selon le contexte. A titre d'exemple, le mot chameau ne suggère pas les mêmes représentations pour un habitant du Sahara et un habitant de Paris. La définition n'assure pas un référent stable à des représentations. Les représentations constituent un produit social alors que le sens est un acquis de la langue.

La réponse (b) emploie l'expression « signe ou ensemble de signes » sans préciser ce qu'un signe. Comme on le sait également, le signe ne relève pas de la sémantique mais plutôt de la sémiotique. L'expression « Idée ou ensemble d'idées intelligible » ajoute à la confusion. En

effet, s'il y a idée, il y a intelligibilité. Est-ce un contre-sens, un oxymore de dire « idée intelligible » comme s'il y aurait des idées inintelligibles ? Nous relevons le renvoi à « Signification » comme précision à la définition proposée. Or, là aussi, surgit la confusion sens-signification. Le sentiment général nous fait utiliser ces mots comme s'ils étaient interchangeables. La différence entre les deux mots nécessite éclaircissements sur lesquels, les théoriciens, à qui nous nous référons, se sont penchés.

Edités à la même époque, les deux dictionnaires ne permettent pas une référence constante au mot sens. Le flou de leur proposition confirme les difficultés d'un consensus autour du sens à donner au mot « sens ». Georges Bataille refuse aux dictionnaires la fonction de l'attribution de sens aux mots. Il soutient qu' : « Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus les sens, mais les besoins des mots » (Bataille, documents).

Nous verrons plus loin le traitement accordé aux mots sens-signification-représentations-mot-énoncé par des théoriciens du discours. Donner un sens au mot « sens », c'est ouvrir la boîte de Pandore, c'est aller dans de nombreuses directions.

Quel sens faut-il, alors, donner au mot « sens » ?

Le recours à « la sémantique » ne fait que déplacer le problème. Terme relativement récent, il fut introduit par Bréal en 1883. Là aussi, il n'y a pas de consensus. Nous relevons trois définitions à cette notion :

- 1) - « La sémantique est l'étude du sens » (Lyons, 1978 : 9)
- 2) - « La sémantique est l'étude du sens d'un mot » (Guiraud, 1955 : 5)
- 3) - « La sémantique est l'étude du sens des mots, des phrases et des énoncés » (Lerat, 1983 : 3) (Tamba-Mecz, 1988 : 7).

Les définitions reflètent bien la difficulté de doter la sémantique d'un seul sens qui limiterait son champ. Pierre Guiraud(1966) parle de « sémantiques » où se greffent « la sémantique philosophique », « la sémantique générale » (p.94). Apparemment, il n'existe pas de définition au mot « sens » sur lequel il y aurait consensus.

A l'issue de ce survol des tentatives de définir le mot « sens », loin d'être exhaustives, il nous faut immobiliser « le sens formulé » par les romans du corpus à travers les stratégies scripturales qui seraient à la base de sa constitution. Or, déjà, dans le mouvant et la fluctuation, le fugace et l'indétermination, le sens du roman leclézien mettrait à rude épreuve toute tentative de l'extraire de son gîte. Alors, par quelle démarche interprétative efficace et

efficace faut-il mettre en œuvre pour le saisir ? Exercice périlleux à haut risque que de faire signifier une œuvre littéraire qui se refuse à le faire.

Pour les commodités de notre travail, nous n'adhérons pas scrupuleusement à une quelconque proposition théorique pour en faire un instrument d'objectivation du « sens » de chaque roman de notre corpus. Rendre le sens de l'activité d'écriture de J.M.G. Le Clézio à des normes grammaticales et/ou logiques serait faire fausse route. L'écrivain est en permanence à la quête du mot, entendu du langage, qui porterait la lisibilité de son message. Toute l'œuvre de l'écrivain tend à la re-(cherche), à la quête comme nous le dit le narrateur-locuteur du roman LA GUERRE « Un mot, un seul mot. Mais j'ai beau le chercher, je ne le trouve pas ». (p.60) Car « Il y a sûrement un mot ». (Ibid.)

Sans adopter une posture distante de toute définition dans l'interprétation que nous menons, nous tenterons de montrer que le roman leclézien est un objet rhétorique qui allie une disposition graphique inédite et un langage à l'écart de la norme. C'est dans cet espace de rencontre que le sens s'insère. Comment le rendre visible si le personnage « (...) en arrivait au point où on ne forme plus des phrases, où on ne cherche plus à se faire comprendre » (Le procès-verbal, p.248). Le sens transcende le discours qui tente de le manifester. Nous montrerons dans ce qui suit que le sens du texte leclézien est plutôt un jeu que le produit d'une logique. Car, comme le déclare Adam Pollo le personnage central du roman Le procès-verbal : « Mais ça n'avait pas de sens, tous ces mots, toutes ces paroles qui s'entremêlaient. » (p.216). Il conclut que le sens n'a plus de sens et : « (...) j'ai fait un texte ; mais je l'ai perdu depuis, et je ne me rappelle plus ce qu'il disait. Je crois que ça parlait de poudre, de montagnes de poudre blanche. » (Ibid.).

Adam Pollo semble soutenir qu'il n'y a plus de sens à cause de l'égarementdu texte.

1-1. Signification- sens : nécessité d'un cadre définitoire

L'usage courant ne fait aucune différence entre les deux mots employés comme équivalents. Ils sont employés sans distinction. Certains utilisateurs passent de l'un à l'autre. Ullmann (1969) le tient pour une fausse synonymie qu'il appelait par « la synonymie fâcheuse entre sens et signification ». (p.23) Le sens donné à ces deux termes nourrit l'ambiguïté. Pour S. Chaker « le sens d'une unité : [c'est] son contenu sémantique dans un acte de parole. La signification d'une unité [c'est] son signifié, i.e., sa valeur sémantique dans le système de la langue ». (s.d : 6)

Autrement dit, il n'y a pas de sens hors d'un acte de parole, le sens relèverait de la dynamique. La signification, c'est le signifié, elle serait statique. Le point de vue de S. Chaker n'établit pas un pont entre sens et signification. D'après lui, ils assurent deux fonctions éloignées qui sont l'un dans le discours, l'autre dans la langue. P. Lerat (1983) s'interroge : « Le sens des mots est-il lié à la nature grammaticale de noms, de verbes, d'adjectifs, etc.? » (p.39).

Pour E. Benveniste (1966) « Le sens de la phrase est en effet *l'idée* qu'elle exprime ; ce sens est réalisé formellement dans la langue, par le choix, l'agencement des mots, par leur organisation syntaxique, par l'action qu'ils exercent les uns sur les autres ». (p. 225) S'inscrivant dans la sémantique, le point de vue de Benveniste distingue le sens de la phrase qui « est son idée » du sens d'un mot qui « est son emploi ». Le point de vue d'E. Benveniste semble un processus immuable opérationnel à souhait. Autrement dit, pour attribuer un sens à la phrase, il suffit au locuteur de choisir et d'agencer des mots. Le reste, c'est la phrase elle-même, par « l'organisation syntaxique » et « l'action des mots » qu'ils entretiennent entre eux, qui fait émerger le sens. Le point de vue d'E. Benveniste se lit comme un mécanisme idéal à la création du sens qui, faut-il le préciser, ne pourrait résister à l'œuvre littéraire où de nombreux paramètres entre en jeu. Les préoccupations linguistiques n'expliquent pas toujours ce problème. Pour rester dans le point de vue des linguistes, généralement, ils ne voient guère de différence entre les deux mots *signification* et *sens*. Marouzeau (1969) constate que « *Signification* [*Bedeutung* *Significance*, *Significato*). Le mot est employé comme synonyme de sens, particulièrement lorsqu'on s'attache à analyser le processus qui conduit à la distinction du signifiant (forme) et du signifié (contenu) ». (p.207) T. Todorov (1964) avertit : « Les problèmes de signification qui sont parmi les plus difficiles en linguistique ou en philosophie se compliquent encore en analyse du discours ». (p. 33)

Il nous paraît utile de distinguer le niveau terminologique des deux termes. Pour nous forger des concepts opératoires propres à notre travail, il nous faut délimiter le terrain d'intervention de l'un et de l'autre. L'opération est indispensable au vu des points de vue différents et quelquefois contradictoires sur le contenu de chaque terme. Employer indifféremment sens ou signification est un risque que nous ne prenons pas. Puisqu'il s'agit du sens ou de la signification de quelque chose, il nous faut commencer par l'identification de l'objet questionné. En effet, la technique d'écriture de J.M.G. Le Clézio est constamment dans « le mouvant » comme le soutient J. Paradis Durafour (2018) :

Il (l'écrivain) (Il) cherche plutôt à faire sentir l'indicible en gonflant des images de sens qui ne se fixent jamais et qui se renouvellent chaque fois tout en conservant leurs valeurs passées. Il s'agit peut-être du moyen le plus direct d'entrer en communication avec le lecteur, à condition que ce dernier se prête au jeu. (p.22)

Chez l'écrivain, « Faire sentir l'indicible » se tient comme objectif de premier plan par la stratégie intentionnelle et consciente « en gonflant des images de sens ». Entre « le sens » et « la signification », le texte leclézien, d'après le point de vue supra, cherche, non pas à signifier mais :

- a- **Faire sentir l'indicible.** Et pour l'atteindre, la stratégie scripturale va au-delà des mots, de la phrase, de la langue. Elle consiste à :
- b- **Gonfler des images de sens.** Ainsi, l'écriture s'identifie à un outil de travail qui sert à « gonfler », à amplifier, à distendre « des images de sens » ===== le texte leclézien formule « une image » du sens ===== le sens relèverait donc de l'énigme, du leurre, de la croyance, du mirage puisque seule l'image en émane. Ni le sens ni la signification ne sauraient définir avec exactitude ce travail sur le sens qu'exerce la technique d'écriture de l'écrivain très proche de l'activité physique. L'exaspération du sens s'amplifie d'une extension permanente car ces « images de sens » :
- c- **(qui) ne se fixent jamais.** Double difficulté à saisir le sens qui, ancré dans la mobilité, n'est plus qu'un écho, un effet. « Les images de sens » émettent un reflet instable, indéterminé et insaisissable car :
- d- **(qui) se renouvellent chaque fois tout en conservant leurs valeurs passées.** Paradoxe entre « qui se renouvellent » mais « conservent leurs valeurs passées ».

De la citation, nous sommes autorisés à déduire que le texte leclézien ne formule aucun effet susceptible d'entrer dans un cadre définitoire définitif. L'activité de l'écrivain ne relève pas de l'intention mais de la velléité traduite par des stratégies scripturales intentionnelles et conscientes. « Il faut écrire, penser et agir, par énigme » (J.M.G.Le Clézio, 1980 :20) nous révèle un personnage du roman. L'écriture de l'énigme ne se laisse lire ni comme sens ni comme signification. Produites de l'illusion et de l'allusion, « Les images de sens », différentes et identiques, se meuvent dans une évolution constante par le biais de la fluctuation dynamique entre ce qui « se renouvellent » et ce qui « tout en conservant ».

L'objectif de l'écriture romanesque de l'écrivain transgresse le « faire sens » pour aller à « l'indicible ».

Entre les différents points de vue sur la distinction sens-signification, l'expérience linguistique de J.M.G. Le Clézio cherche à rendre visible l'invisible et à rendre manifeste le latent. Le discours littéraire de l'écrivain dévie la quête du sens vers la quête du non exprimé, du non-vouloir dire. C'est une façon de s'insurger contre la langue des stéréotypes où il est toujours possible d'extraire un sens. L'indicible retient les « multiples formes de la présence du sens ». Car « Quand tout est devenu langage, c'est qu'il n'y a plus d'espoir de compréhension ». (Ibid., p. 12) Du langage ne fait plus sens, il est incompréhension. Par contre l'indicible c'est un langage sous le langage où les mots sont des « centres d'irradiation sémantique [qui] sous la croûte de leur sens immédiat tendent à recomposer entre eux de proche en proche, les relais d'un langage sous-jacent, libre et mobile, où jouent toutes manières de sens seconds » (Ricardou, 1978 : 52). L'indicible, c'est ce « langage sous-jacent ». Et c'est là que le sens trouve son expression. Ricardou invite à se méfier du sens immédiat.

Il ne fait pas de doute que l'écrivain pose le lecteur- interprète comme l'autre pôle de la communication que le roman compose. La dissémination des indices de l'allusion au lecteur dans les romans en constituent la preuve que l'écrivain fait de son texte un pré-(texte) à la communication. En effet, il soutient : « Je n'ai jamais cherché que cela en écrivant, dit-il dans un entretien : communiquer avec les autres ». (C. Argand et C. Vantroys, 1994 :22-23) La stratégie scripturale consiste pour l'écrivain-destinateur à poser le roman-message au lecteur-destinataire « en gonflant des images de sens » avec l'obligation pour ce dernier de saisir « les images de sens » en constante évolution, dans une fluctuation dynamique. L'emploi de « images de sens » n'est pas fortuit au regard de la production du sens élaborée par l'écrivain en marge de toute règle.

Ni sens ni signification, l'œuvre romanesque de l'écrivain dépasse cette dichotomie pour installer ses propres règles de la constitution du sens. Observons ce passage :

C'est là que **l'homme** vient quelquefois à sa rencontre...Mais **Es Ser** ne vient pas toujours. **L'homme du désert** vient seulement quand Lalla a très envie de le voir... Mais Lalla n'a pas peur des signes, ni de la solitude. Elle sait que **l'homme bleu du désert** la protège de son regard. (Désert, p.95). (**C'est nous qui soulignons**)

Ce passage illustre les difficultés de construire le sens. Le lecteur ne sait pas s'il est en face à d'un personnage ou de quatre : l'homme-Es Ser- L'home du désert- l'homme bleu du désert.

Il lui incombe à lui seul de re-(construire) l'énoncé pour dégager le sens que la lecture lui dicte.

Autre exemple tiré de LA GUERRE :

Cela se passait donc en retrait, à la troisième personne. Il n'y avait plus de place pour le **je**. **Les témoins** avaient été chassés, il ne restait plus que **les acteurs**, les seuls acteurs. **Les yeux** avaient cessé d'aller par deux, et **les jambes**, et **les mamelons**. Dans **les boîtes des cranes**, plus d'images douces, plus de récits, plus d'analyses. **Les chiffres**, les quantités de chiffres couvraient l'air, pleuvaient, heurtaient le sol. **Les mots** ne voulaient plus dire deux fois la même chose. Ils ne se souvenaient plus. (p.9) (**C'est nous qui soulignons**).

Le lecteur s'interroge sur la pluralité thématique condensée dans cet énoncé. De quoi parle le narrateur ? La juxtaposition d'éléments épars contredit toute règle sur la progression thématique. Quelle signification pourrait couvrir l'alignement : je-les témoins-les acteurs-les yeux-les jambes-les mamelons-les boîtes de cranes-les chiffres-les mots. ?

Quel sens donné au mot « mots » dans ce bruit linguistique ?

Le procès-verbal résiste également à signifier selon les règles traditionnelles de la construction du sens.

Observons ce passage :

La terre est bleue comme une orange, mais le ciel est nu comme une pendule, l'eau rouge comme un grêlon. Et même mieux : le ciel coléoptère inonde les bractées. Vouloir dormir. Cigarette cigare galvaude les âmes. 11è. 887. A ,B,C,D,C,D,E,F,G,H,I,J,K,L,M,N, O,P,Q,R,S,T,U,V,W,X,Y,Z et Cie. (p.303).

A défaut de l'activité métatextuelle, l'énoncé reste abscons. C'est au lecteur et non aux théories sur le sens et la signification, qu'il revient de donner un sens à cette absence de sens. C'est un jeu d'énigme qui convoque « un univers fictif ». Il s'agit d'une perception à rendre vi-(lisible).

Au sens mouvant qui ne se donne pas à être formulé immédiatement, qui ne se donne pas explicitement, qui ne se construit pas par l'ordre des mots, nous proposons un cadre définitoire mouvant, fluctuant, instable.

Dans notre travail, le sens est le produit de l'activité métatextuelle. Il reste bien entendu que cela ne veut pas dire rejet des théories mais plutôt leur adaptation. Pour résumer cette étiquette, nous disons qu'il n'y a pas de certitude dans l'écriture romanesque de J.M.G. Le Clézio pour conclure à une théorie du sens et/ou de la signification. Dans ce qui suit, remarquons comment la phrase est subvertie, déstructurée. Elle participe à libérer le sens soumis aux règles normatives.

1-2. La phrase entre le virtuel et l'effectif

«La phrase commence par une majuscule et se termine par un point». Traditionnellement c'est ainsi qu'est définie la phrase : les signes de ponctuation servent de frontières à une suite de mots. La phrase, c'est-à-dire, toute phrase obéit scrupuleusement à ce schéma où la majuscule et le point suffisent à la reconnaître. Il s'agit de l'organisation de l'écrit par la mise en œuvre de signes graphiques. Dans son entreprise de construire la phrase, l'utilisateur serait contraint au recours des signes graphiques. Faute de quoi, il n'est pas possible de parler de phrase. Comme pour s'opposer au critère graphique, une autre définition, intuitive celle-là, fait de la phrase : un énoncé complet du point de vue du sens. Constatons le nivellement ambigu phrase-énoncé-sens. Là, c'est le sens qui définit la phrase. Question : c'est le sens qui fait la phrase ou c'est la phrase qui fait le sens ?

La phrase est une pure construction linguistique et théorique, prise isolément, pouvant se répéter à l'infini, mais ne correspondant à aucune réalité, la phrase appartient au domaine du virtuel. Une phrase, dès qu'elle est prononcée dans un certain contexte [...] et dans un certain co-texte [...] devient un énoncé unique. L'énoncé est du domaine de l'effectif. (Schott-Bourget, 1994 :58).

La phrase est, donc, un énoncé dont elle ne se distingue pas. Pour Schott-Bourget, le contexte comme extra-linguistique et le co-texte comme intra-linguistique constituent la condition sine qua non de l'appellation phrase. Il n'y aurait point de phrase en dehors de ce cadre.

Dans l'impossibilité de traiter de tous les problèmes en question de *la phrase*, et comme il n'y a pas de définition univoque de celle-ci, nous soutenons notre neutralité à l'égard de ce débat,

par le recours à la distinction langue-parole de Saussure reprise par N. Chomsky sous les concepts de compétence-performance. La phrase, vue comme produit de la langue, nous fournit les règles nécessaires à son analyse comme discours. C'est une construction syntaxique émise par un acte d'énonciation. Elle se situe au centre de « l'équation du sujet parlant » qui doit puiser de la langue (performance) son discours (compétence). Le Goffic (2005) tente de clore le débat : « La phrase est donc, inséparablement, une réalité à la fois syntaxique (prédicative) et énonciative ». (pp.55-64) Point de vue que nous pourrions résumer ainsi :

-La phrase se construit autour d'un prédicat. Il n'y aurait point de types de phrase pour Benveniste (1966) qui déclare à ce sujet : « Les types de phrase qu'on pourrait distinguer se ramènent tous à un seul, la proposition prédicative, et il n'y a pas de phrase hors de la prédication.» (p.129)

-La phrase est *un acte d'énonciation*. « Elle procède d'un acte du sujet énonciateur».

Énoncé indissociable de son énonciation, telle est la phrase que nous analysons. Car, « La phrase est un concept difficile à cerner. Ries en recense 150 définitions (1921/1931), Seidel (1935) en ajoute 80 et Hazaël-Massieux (1993) encore d'autres : c'est une des unités les plus discutées de la linguistique ». (Carlotti, 2012 : 20).

Et d'emblée, nous excluons la phrase comme « [...] une entité linguistique abstraite, purement théorique, en l'occurrence un ensemble de mots combinés selon les règles de la syntaxe, ensemble pris hors de toute situation de discours ». (Ducrot, 1980 : 7) Comme le corpus nous sert de point de départ à notre travail, c'est naturellement vers l'énoncé que nous orientons notre intérêt, appuyé par l'éclairage fourni par le linguiste J. Lyons (1970) sur la distinction phrase-énoncé :

Quand nous employons la langue pour communiquer entre nous, nous produisons non pas des phrases, mais des énoncés ; ceux-ci paraissent dans des contextes spécifiques et ne peuvent être compris, même au sens le plus limité de ce terme, sans la connaissance des caractères pertinents du contexte. (p.322)

La citation nous explique que :

- a) - la communication se fait par des énoncés.
- b) - L'énoncé est une phrase + le contexte spécifique
- c) - La compréhension, c'est-à-dire « le sens » n'est pas possible sans la condition b).

Ramenée à notre analyse, notre corpus constitue un objet de communication et, du coup le contexte de son émanation permet de le saisir dans sa véritable perspective.

Observons ces phrases prises du corpus :

- a) - « En tout cas, il voguait en arrière, mou, transparent, ondulant, et dans sa bouche les mots se heurtaient comme des galets, en produisant de curieux borborygmes » (Le procès-verbal, p.308.
- b) - « Je n----- » (Ibid., p.296)
- c) - « Je veux, je voudrais arrêter quelque chose, n'importe quoi, une ampoule électrique, ou un bidon d'huile, ça serait bien : je me mettrais dedans, et j'aurais enfin la paix » (LA GUERRE, p.79).
- d) - Je travaille----- » (Désert, p.281)

Arrachées de leur superficie textuelle, ces phrases dégagent une absence de sens.

Les phrases (b) et (d) comportent une infinitude qui caractérise la béance ouverte vers la multiplicité du possible de sens, vers la pluralité et la diversité du sens. L'absence des mots ne génèrent pas l'absence de sens.

Les phrases (a) et (c) alignent une contradiction : une grammaticalité cohérente et un sens inadéquat. Les phrases posent la présence d'un sens mais ce sens transgresse la structure syntaxique. Car comme le soutient Todorov (1970) : « Une phrase a un sens mais elle a aussi une fonction d'action....Si le sens est impliqué dans la fonction, celle-ci est dissimulée mais elle n'en existe pas moins. Car après tout, « informer est une action comme les autres. » (p.17) Il faut comprendre l'action comme un double mouvement :

- a) - la phrase se solidarise avec les autres phrases de l'énoncé.
- b) - la phrase exerce son action sur le lecteur.

Le locuteur manifeste toujours, à des degrés variables, l'intention de produire un effet sur le lecteur. L'énoncé serait ainsi la mobilisation des sens-actions dont le locuteur pourvoit son dit.

Les exemples supra adhèrent au point de vue que nous interprétons à travers notre subjectivité de lecteur. L'emploi de « contexte » pour Lyons nous le ramenons à la superficie textuelle. Parlant de texte littéraire, les phrases étudiées doivent leur sens à leur proximité avec d'autres phrases. Le lecteur lit un énoncé et non une phrase et c'est à l'énoncé de faire sens. C'est à ce stade qu'intervient le contexte. Toute parole est « ancrée dans un contexte » celui de l'énonciation. Nous pourrions déduire que le sens de la phrase ne se produit que

conjugué à l'action qu'elle porte. Et cette action est du ressort du locuteur. Le sens est à chercher là dans l'interaction énoncé-énonciation.

1-3. Énoncé/Énonciation : l'en-(jeu du sens)

Nous postulons que toute démarche sur la distinction énoncé-énonciation déborde sur le sens.

J. Moeschler et A. Rebouf soutiennent : « Si la phrase est associée à une *signification*, à l'énoncé est associé non pas une signification, mais un sens [...] le sens de l'énoncé, c'est la signification de la phrase **plus les indications contextuelles ou situationnelles calculables à partir du composant rhétorique** » (1994 :23). (C'est nous qui soulignons).

Le « plus », dont parlent les auteurs, constitue les indices de l'énonciation. « Le composant rhétorique » aménage la structure linguistique l'énoncé de telle sorte que « le cadre de perception » du message instruirait le lecteur sur les intentions du locuteur. L'énonciation est entièrement imbriquée dans l'énoncé.

D'après O. Ducrot, il faut aller chercher le sens dans l'énoncé dont la particularité réside essentiellement dans son ancrage dans « une situation de discours ». Le niveau d'attribution d'une « valeur sémantique » c'est celui de l'énoncé. « Le mot », hors de sa collaboration avec les autres « mots » de la phrase, est dépourvu de sens. Schématiquement, la démarche d'O. Ducrot dans l'attribution du sens relève d'un travail coopératif à deux niveaux :

- a) - la signification de la phrase s'obtient par la combinaison des mots.
- b) - la signification de la phrase, « vu la situation de discours », produit le sens de l'énoncé.

Nous relevons que l'énoncé ne relève pas de la construction syntaxique il est plutôt de l'ordre sémantique. En ce sens, qu'il est difficile de parler d'énoncé comme « entité linguistique abstraite ». L'énoncé c'est le sens obtenu par la signification de la phrase conditionnée par « la situation de discours ». Pour Ducrot, la phrase prise dans « une situation de discours » est un énoncé. Ainsi deux critères caractérisent la phrase,

- a) - le critère syntaxique : la phrase est une construction logique. Un segment de chaîne parlée autonome syntaxiquement.
- b) - le critère sémantique : la phrase est un énoncé complet du point de vue du sens.

La différenciation traditionnelle phrase-énoncé est caduque. En effet, la phrase n'est pas constituant d'un constitué plus large. Le constat nous est important pour la suite du travail où nous aurons à traiter des phrases titrées du corpus que nous considérons comme énoncé.

Lors de séminaires de linguistiques¹, O. Ducrot définit l'énoncé comme un « segment de discours sur lequel le locuteur engage sa responsabilité indépendamment de ce qui le suit ». Cette définition rappelle que l'énoncé est l'enjeu du sens. « Le locuteur engage sa responsabilité » s'explique par le sens que donne le locuteur à l'énoncé. Autrement dit, l'énoncé est une construction de sens. En effet, la langue « se manifeste sous forme d'énoncé ». « Il faut dès le départ, prendre conscience du fait que l'activité significative du langage ne passe pas directement par les mots en tant que tels, mais par les énoncés ou fragments de discours ». (Robins, 1973 :33) L'énoncé, c'est le passage de la langue en discours. Robins le dit bien quand il assimile énoncé et fragment de discours et rejoint O. Ducrot dans ce qu'il nomme « la situation de discours ». Nous arrivons au constat que l'énoncé est ancré dans « une situation de discours » qui le produit : c'est l'énonciation qui doit être rigoureusement distinguée de l'énoncé. E. Benveniste (1966) prévient qu'

Il faut prendre garde à la condition spécifique de l'énonciation : c'est l'acte même de produire un énoncé et non le texte de l'énoncé qui est notre objet. Cet acte est le fait du locuteur qui mobilise la langue pour son propre compte. La relation du locuteur à la langue détermine les caractéristiques linguistiques de l'énonciation [...] L'énonciation suppose la conversion individuelle de la langue en discours. (p.242).

Dans la perspective de l'analyse de discours que nous menons, la distinction énoncé/énonciation nous permet d'isoler l'objet d'étude sur lequel s'exerce notre travail : l'énoncé. Il faut préciser que nous nous éloignons du point de vue de Todorov (1970) qui semble exclure l'énonciation de l'objet de la linguistique lorsqu'il affirme : « Si on accepte pour l'instant que l'énonciation est l'acte individuel d'utilisation de la langue, alors que l'énoncé est le résultat de cet acte, nous pouvons dire que l'objet de la linguistique est l'énoncé, non l'énonciation. » (p.3). Si l'énoncé est le produit d'un acte d'utilisation de la langue, il est difficile d'imaginer que derrière cet acte il n'y a pas un locuteur-auteur dudit acte qui « implante l'autre en face de lui, quelque soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre. Toute énonciation est explicite ou implicite une allocution, elle postule un allocutaire ». (E. Benveniste, op.cit., p.240) En conséquence, l'analyse de l'énoncé ne pourrait se faire sans

¹ O. Ducrot, séminaire de linguistique, Tunis 1979 et Damas 1980.

l'identification du locuteur, des stratégies énonciatives et discursives par lesquelles il imprime son empreinte à l'énoncé.

Nous postulons que le locuteur manipule la langue à un double objectif : s'insérer explicitement ou implicitement dans le discours et y introduire l'autre. Surgit le problème de la référence. Pour faire bénéficier l'allocutaire de l'objet du discours, le locuteur pose la référence comme un (en)-jeu stratégique. L'allocutaire est mis dans l'obligation de saisir l'objet désigné par la référence que le locuteur n'est pas toujours censé d'éclairer. Le travail entrepris par le locuteur n'est pas possible sans la mobilisation de moyens linguistiques et rhétoriques élus à cet effet.

La reconstitution du sens en analyse de discours prend en charge les phénomènes énonciatifs suivants :

- Poser le corpus comme l'interaction de l'énonciation-énoncé.
- Repérer de l'allocuteur du segment de discours observé.
- Identifier l'objet du discours comme hypothèse à vérifier.
- Isoler les stratégies scripturales et rhétoriques par lesquelles le locuteur manipule la langue dans l'objectif de faire de son discours le prétexte à interpeller l'allocutaire par la manière avec laquelle il structure son énoncé et élabore son énonciation.

Il n'est pas dans notre intention de dissocier l'énoncé de l'énonciation. Pour nous tel énoncé est conçu avec telle énonciation. Le locuteur (ou le narrateur dans notre cas) puise de la langue le, matériau pour construire son énoncé et il le construit de telle manière qu'il porte son énonciation. Dans l'extrait suivant, le lecteur note un énoncé mais rencontre des difficultés à identifier le locuteur « qui mobilise la langue à son compte ». Le lecteur ne sait pas qui parle dans cet échange :

Parfois ils avaient croisé quelqu'un qui marchait vers Smara, et ils avaient échangé quelques paroles:

"Qui es-tu ? "

"Bou Sba. Et toi ?"

"Yuemaïa."

"D'où viens-tu ? "

"Aaïn Rag."

"Moi, du Sud, d'Iguetti."

Puis ils se séparaient sans se dire adieu. Plus loin, la piste presque invisible traversait des rocailles, des bosquets, de maigres acacias.

(Désert, p.25-26)

La difficulté de saisir le sens revient à la difficulté de l'énonciation plurielle des voix enchevêtrées. Le lecteur ne manque pas de se poser la question suivante : Qui parle ? Apparemment deux personnages sont identifiés bien avant l'extrait en question il s'agit de Nour et de son père. Mais aux questions, le lecteur déduit qu'il y a une autre personne. Le discours direct est mal structuré :

- Absence de nom propre + absence de pronom personnel + absence des verbes introducteurs

Ces lacunes ou défauts mettent le lecteur dans l'impossibilité de déterminer exactement à qui renvoient les pronoms « toi » et « moi ». L'indétermination traverse les autres romans. Dans Le procès-verbal, le narrateur se manifeste par deux pronoms distincts :

- « Je » = « Je comprends, j'ai perdu le réflexe psychologique. » (p.26)
- « Nous » = « Nous d'abord, on n'a plus de réflexe psychologique. » (Ibid., p.195)

Le lecteur se trouve face à « un brouillage pronominal » :

-S'agit-il de la même personne ?

- Ou du narrateur dont le discours s'élargit à d'autres comme sujet/s de l'énonciation ?

Autre exemple tiré de LA GUERRE :

« Organdi mais plus grand mais plus »

« Laquelle ? Laquelle vous dites ? »

« Là, là, le, plus bas, moins cintré, je »

« Rouge et bleu, rouge et bleu » (p.55)

La difficulté majeure qui entrave la manifestation du sens est « l'identification du locuteur ». Les extraits que nous citons supra véhiculent sûrement un dit « à propos de quelqu'un ou de quelque chose » mais le texte littéraire de J.M.G. Le Clézio a cette particularité de doubler le dit d'un « effet particulier » dans le but d'imposer sa propre perception au lecteur Et, à cet

effet, il use de divers moyens, dont « le brouillage pronominal », pour modifier la situation de communication en manipulant les propos des interlocuteurs à travers l'indétermination. En effet, l'écriture romanesque ne produit pas seulement un dit mais également un faire. C'est par sa « valeur illocutoire » que le roman leclézien sollicite, comme message, comme allocution, le lecteur.² A. Culioli (1973) explique :

Tout énoncé suppose un acte dissymétrique d'énonciation, production et reconnaissance interprétative. Ramener l'énonciation à la seule production, c'est, en fin de compte, ne pas comprendre que l'énonciation n'a pas de sens dans une double intention de signification chez les énonciateurs respectifs. Ces derniers sont à la fois émetteur et récepteur, non point seulement en succession, mais au moment même de l'énonciation. (Communications, n° 20, p.86)

C'est d'une perspective pragmatique qu'A. Culioli pose son point de vue. La citation conteste le primat du locuteur sur le récepteur. En effet, selon D. Maingueneau (1970), vus à travers cette perspective,

(...) les énoncés ne sont pas considérés comme des agencements d'unités douées de sens qu'il suffirait à un « récepteur » de « décoder » pour en tirer le sens qu'y a mis « l'émetteur » ,mais plutôt comme un réseau *d'instructions* permettant au co-énonciateur de *construire une interprétation*. (p.28)

S'agissant, pour nous, du texte littéraire, le point de vue de D. Maingueneau offre une réponse à notre préoccupation. Comme tout discours, le roman est « orienté vers quelqu'un » qui est le lecteur. L'exclure de la construction du sens serait faire fausse route. Le lecteur est un co-énonciateur. Etant donné que pour nous le sens est imbriqué dans l'association de nombreux paramètres ci-dessus cités, nous adoptons le concept de signifiante forgée par E. Benveniste.

² Dans *Qu'est-ce que la littérature* Jean-Paul Sartre montre cet échange auteur-lecteur que le roman établit.

1-4. La signifiante

La distinction sens-signification n'est pas toujours pertinente, ne fait pas consensus. Pour P. Guiraud (1962) :

« *signification* » est [...] pris ici dans son sens actif de substantif verbal ; signification ; c'est un procès psychologique alors que *sens* a une valeur statique, c'est l'image mentale qui résulte du procès. On évitera de confondre les deux termes comme le fait la langue courante qui parle indifféremment de la signification ou du sens d'un mot. (p.9).

Alors que G. Mounin (1968) oppose sens et signification : « La signification d'une unité linguistique c'est son signifié » qu'il soutient par cette explication :

Les cinq unités qui forment la phrase : 'Je viendrai jeudi prochain' ont chacune un signifié stable en français. Mais l'ensemble de ces signifiés prend, dans cet exemple, un sens différent à chaque nouvelle utilisation, suivant qui est 'Je' et suivant la date. Prononcée le 19 août par Pierre et le 6 septembre par Antoinette, cette phrase de signifié identique constitue deux énoncés de sens différent (pp. 152-153).

L'exemple fournit une information unique au niveau dénotatif. Il n'y aurait pas deux énoncés mais un seul puisqu'il est subordonné à l'indice temporel. Pierre et Antoinette usent d'un segment de discours ancré dans une situation de discours à travers la date qui change sans faire changer le sens de l'énoncé. La phrase de Pierre et celle d'Antoinette sont identiques.

L'explication fournie par G. Mounin résistera-t-elle à la phrase de M. Proust ? « Longtemps, je me suis couché de bonne heure ». (Incipit du roman *Du côté de chez Swann*) A l'inverse de la phrase proposée par G. Mounin, la phrase de M. Proust ne dit pas une chose mais nécessairement plusieurs à la fois. Parce que tirée d'un roman, la phrase a une valeur esthétique qu'il faille reconstruire. Les points de vue d'O. Ducrot, de G. Mounin de S. Chaker, de P. Guiraud, de J. Moeschler et A. Rebouf devraient être reformulés pour faire appel au lecteur à saisir « le dessein prémédité » de cette phrase qui n'est pas portée pas « la parole usuelle ». La phrase de Proust et celle proposée par G. Mounin ne sont pas identiques. « Je viendrai jeudi prochain » n'a pas besoin d'indice temporel, elle s'ancre dans un échange de parole qui met fin au sens : une fois l'échange terminée, l'énoncé ne produit plus de sens. Il s'agit d' « un acte de langage » qui prend sens « dans une situation de communication » qui,

une fois, achevée, s'achève le sens de la phrase. L'intercompréhension est l'objectif final de « la situation de communication ». Certes, la phrase peut être utilisée par plusieurs locuteurs mais, c'est à chaque dans « une situation de communication ». Le sens de la phrase n'évolue pas, ne change pas, et, chaque « situation de communication » est tenue par la même information réitérée selon les « contraintes psycho-socio-communicatives » du moment. Et, à chaque emploi, chaque signe linguistique possède un signifié unique qui clôt les possibilités de sens.

Pouvons-nous déduire que la phrase de G. Mounin ne souffre d'aucune subjectivité ?

La réponse est oui, puisqu'elle est communication, elle « implique la présence d'un locuteur (je = Pierre ou je = Antoinette) et d'un auditeur (celui à qui parle Pierre ou Antoinette qu'on peut désigner par tu) en plus d' « un état de choses » auquel le discours se réfère. Par contre la phrase de Proust relève du discours et pour son interprétation, le lecteur entre dans le domaine non plus du sens comme dans la phrase de Mounin mais dans celui de la signifiante parce que « Les problèmes qui se posent ici sont fonction de la langue comme productrice de message ». (Benveniste, 1966 :64) La signifiante est « l'émergence du sens chez le récepteur ». La conversion du langage en discours par un utilisateur engendre deux processus distincts : celui du locuteur qui stabilise le sens et celui du récepteur/lecteur qui confronte cette signification avec sa propre expérience.

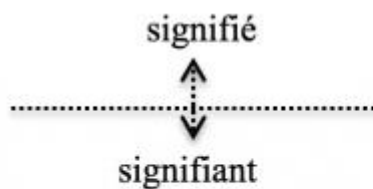
La signifiante, c'est ce second processus. Riffaterre (1983) définit la signifiante comme « une praxis de la transformation par le lecteur ». (p.25) La signifiante relève du *discours* c'est-à-dire « de l'appropriation subjective du langage par le locuteur, et qui institue le mode *sémantique* de la signifiante ». (Mosès, 2001 : 509) L'intervention de la sémantique se situe à ce niveau. La conversion de langue en discours par un utilisateur convoque la sémantique pour rendre compte du caractère « évanouissant » de la phrase qui ne produit de sens que dans « l'instant » de son émergence. Autrement dit, le signe linguistique, tel que nous le connaissons, cesse de produire un signifié hors de la conversion du langage en discours. E. Benveniste insiste (1966) rappelle :

Pour que la notion de signe ne s'abolisse pas dans cette multiplication à l'infini, il faut que quelque part l'univers admette une DIFFERENCE entre le signe et le signifié. Il faut donc que tout signe soit pris et compris dans un SYSTEME de signes. Là est la condition de la signifiante. (p. 45)

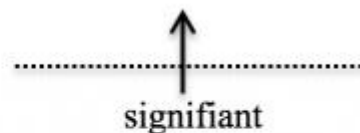
Le linguiste le rappelle bien que seul « le système de signes », c'est-à-dire le discours, dote le signe d'un signifié. Or, le signe est à la fois signifié et signifiant. La citation laisse en suspens la fonction du signifiant.

Remarquons que si le signe est différent du signifié, quelle serait alors le signifiant. E Benveniste le pose comme condition du signifié, il affirme : « Le signifiant n'est pas seulement une suite donnée de sons qu'exigerait la nature parlée, vocale, de la langue, il est la forme sonore qui conditionne et détermine le signifié, l'aspect formel, de l'entité dite signe. » (Ibid., p.200) Le signifiant n'est pas, dans la conception de Benveniste, l'autre face du signe. Il est l'exigence matérielle du signifié. R. Missire insiste : « La notion de signifiante est liée morphologiquement, logiquement, et historiquement à celle de signifiant. Sur le plan historique en particulier, la notion de signifiante a été portée dans les années 1960-70 par des auteurs diversement influencés par la « logique du signifiant. »³J. Lacan (1966) rappelle : « La fonction des signifiants est d'induire dans le signifié la signification, en lui imposant leur structure. » (p.550)

Ainsi, pour concilier Benveniste et Lacan, la signifiante n'exclut pas le signifiant de l'émergence du sens. Puisque nous traitons un support matériel, notre lecture adopte cette démarche que met en évidence le schéma suivant ⁴ :



Relation de signification



Relation de signifiante

La signification se construit sur le rapport signifiant-signifié. Le signifiant s'exclut du sens. Par contre dans la signifiante, le signifiant porte le sens et s'ouvre dans une actualisation indéfinie du signifié. Ainsi, Le procès-verbal assimile le flou de l'espace à l'indécision du langage « On n'est jamais sûr de rien dans ce genre de paysage ». (p20) Et la langue du héros

³ Régis Missire, « Faire sens et avoir un sens », *Pratiques* [En ligne], 179-180 | 2018, mis en ligne le 31 décembre 2018, consulté le 26 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/4830> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.4830>

⁴ Schéma tiré de l'article de Régis Missire « Faire sens et avoir du sens », *Pratiques* [en ligne], 179-180 | 2018 mis en ligne le 31/12/2018 consulté le 31/12/2021

Adam Pollo (dé)-gène le doute : « C'est tout ce je peux imaginer. Après, ça redevient flou, je ne sais pas ce qui m'arrivera. » (Ibid., p.130) L'indécision, le doute, le flou et l'indétermination justifient tous les écarts dans une forme de répétition « ça re-(devient flou) ».

Observons ce passage du roman Le procès-verbal :

Une certaine fantaisie dans l'agencement des lettres, ou dans la chute des « s » terminaux, laissait prévoir de la tendresse, de l'animation, ou plus simplement ce léger énervement d'avoir à adresser **des mots au hasard**, sans nulle certitude d'être lu ; les pages s'étalaient là, incontestables, offrant **un message où il fallait savoir lire entre les lignes, une sorte de devinette naïve et retorse** ; en tout immuable, comme gravée dans une pierre murale, message de main de mortel qu'aucun temps ne saurait aliéner, et qui **se donnait, clair telle une date, abstrus telle une solution de labyrinthe. (p.213).**
(C'est nous qui soulignons)

« Des mots au hasard » = « un message où il fallait savoir lire entre les lignes » = « une sorte de devinette ». C'est en résumé la difficulté d'accès au sens dont l'interprétation relève du « savoir lire » la topographie spatiale du flou « entre les lignes ».

Abandonnant tout ordre, l'écrivain prend les risques de « sans nulle certitude d'être lu ». Il faut interpréter ce syntagme par « mal lu ». En ce sens que lire, c'est produire du sens. Le héros Adam Pollo insère dans son discours le risque du malentendu que génère un lecteur non averti d'une lecture « normale », courante, linéaire. Car, comme le souligne D. Maingueneau (2010) : « La lecture doit faire surgir tout un univers imaginaire à partir d'indices lacunaires et flous. Une part considérable est laissée au lecteur : pour reconstruire les chaînes de reprises pronominales, combler les ellipses dans l'enchaînement des actions, identifier les personnages, repérer les sous-entendus, etc. » (p. 44)

La citation nous révèle que :

- a) - il n'y a pas de récit avant la lecture.
- b) - de ce constat, il est possible d'affirmer que le sens ne précède jamais la lecture. Car,
- c) - le récit est édifié à partir « d'indices lacunaires et flous »
- d) - c'est au lecteur de « faire le récit » que l'on nommera récit 2

e) - le récit 2 correspond à la lecture que fait le lecteur du récit. En effet, « Le lecteur construit des chemins toujours inédits à partir d'un agencement d'indices lacunaires -le texte ne permet pas d'accéder à une voix première, mais seulement à une instance d'énonciation qui est construite à partir de ce texte ». (Ibid., p.45)

Le lecteur n'est pas à la recherche d'un sens. Il fait sens. Et, face à la possible conception spontanée voire erronée de la lecture donc du sens que l'écrivain envisage, la signifiante se conçoit non comme une « solution de labyrinthe » mais tel un labyrinthe comme solution. Elle rend compte du dit et du non-dit, du dit et du faire, du sens et de l'information. De tout énoncé, elle couvre le sémiotique et le sémantique.

Le passage suivant tiré du roman *Le procès-verbal* fournit le modèle de texte formulable en « un agencement d'indices lacunaires » :

« Je dis », reprit-il, « c'est ce qui me dégoûte chez les femmes. »
Il ne cessa pas de détailler le plafond ; il s'était aperçu en effet, qu'en visant bien au centre, et étant donné qu'il n'y avait aucune anfractuosité dans la peinture vert p le uniformément étalée sur le plâtre, on n'était obnubilé par aucun relief ; on ne voyait pas de murs, pas d'angles, et dès lors plus rien n'indiquait que la surface f t plane, en principe parallèle à l'horizon, caractérisée par une couleur vert p le, possédant au toucher une forme lisse, vaguement sablonneuse et en tout cas crée de main d'homme (p.67)

L'organisation textuelle met à rude épreuve le lecteur : rupture de la progression thématique, agencement de syntagmes difficiles à coordonner, impression de vague, de flou, impossibilité de formuler un sens. Aussi pour contourner ces « indices flous et lacunaires, le lecteur fait activer la signifiante.

Observons ce passage de *LA GUERRE* :

Ba de bi dooo dou da ti da dooo
Wadi toudou di daaa ni na beu deu dooo
Chitti dan wi wachamidamou dou dou
Ra la mi ma ma mi ou au  e
Ta long wan di nimamu watta
Ti da dou bi da Wa wa (p.43)

Le passage étale « une surface discursive » produite par « une instance d'énonciation ». C'est un texte mais apparemment abscons, parce qu'il ne permet pas un accès immédiat au sens. C'est plutôt un travail sur le signifiant, sur les marques typographiques, sur les transgressions de tout genre qu'exige toute lecture de ce texte. La signifiante relève, ici, du « processus de compréhension » dont parle T. Van Dijk (1987) qui soutient : « les processus de compréhension ont une nature stratégique. », car « la compréhension fait souvent usage d'informations incomplètes, requiert des données tirées de niveaux discursifs et du contexte de la communication, et se trouve contrôlée par des croyances et des visées variables selon les individus. » (p. 165)

Selon T. Van Dijk, le lecteur comprend un texte et, à cet effet, il use de stratégies selon « des croyances et des visées » qu'à travers elles il constitue la signification variable qui est du ressort de la signifiante. Il y a « contrôle » des éléments constitutifs de la compréhension. Et ce contrôle est individuel. Dédiction, la compréhension relève moins de l'agencement, de l'ordre, de la grammaticalité que des « croyances et des visées » du lecteur. Encore faut-il stabiliser la compréhension à ce lecteur et non à tout lecteur.

Nous laissons le soin à O. Ducrot (1972) de clore cette étiquette par son point de vue selon lequel le sens de tout texte procède toujours de la dissimulation car il est nécessaire à « toute croyance fondamentale, qu'il s'agisse d'une idéologie sociale ou d'un parti pris personnel, de trouver, si elle s'exprime, un moyen d'expression qui ne l'étale pas, qui n'en fasse pas un objet assignable et donc contestable ». (p. 21)

L'incomplétude fait du roman leclézien, en même titre que « les indices lacunaires et flous » une œuvre ouverte. Observons ce passage de Désert :

« Je, excusez-moi, de vous aborder comme cela, mais je----- » [...]

« C'est parce que-----je vous ai vue, là, tout à l'heure, quand vous êtes entrée dans le restaurant et c'était-----c'était extraordinaire vous êtes-----C'était vraiment extraordinaire ». (p.338)

L'incomplétude est un « indice lacunaire » constitutif de l'univers que révèle la lecture. Porter atteinte à l'intégrité du discours par le vide et l'usage transgressif du tiret traduit l'intention délibérée de l'écrivain de s'introduire dans le discours du personnage pour faire activer non des mots « sédimentés » aux valeurs définies à travers le temps mais des mots absents-présents, qui ne sont « lestés » d'aucune valeur. Le risque de ne pas comprendre est contrôlé

par la lecture qui n'aurait pas le rôle de redire les valeurs des mots mais de leur porter, à chaque fois, de nouvelles. Ici, la lecture, instrument de renouvellement des valeurs des mots, relève de la signifiante. Pour ce faire, J.M.G. Le Clézio use de ces stratégies scripturales.

Le texte littéraire traverse le temps et ne saurait être réduit à cette « objet assignable et contestable ». Pour réussir cette condition, l'écrivain opte par « le moyen d'expression » qui l'éloigne de cette destination l'éloignant, du coup, de toute lecture spontanée qui lui porte un sens immédiat. L'œuvre de J.M.G. Le Clézio, appréhendée comme discours, adhère à cette vision. En effet, l'écrivain produit un roman « (...) multiple quoique de sa diversité même il parvienne à former un ensemble riche d'une tonalité sensiblement monophone [...] une seule note audible à laquelle viennent s'ajouter des millions de variantes, de modes d'expressions. » nous dit le héros du roman *Le procès-verbal*, Adam Pollo. C'est sur l'avertissement de M. Bakhtine que s'édifiera la pratique d'écriture de l'écrivain

Aucun membre de la communauté verbale ne trouve jamais des mots de la langue qui soient neutres, exempts des aspirations et des évaluations d'autrui, inhabités par la voix d'autrui [...]. Il intervient dans son propre contexte à partir d'un autre contexte, pénétré des intentions d'autrui ».

(Cité par Todorov, 1981 : 77)

2- La référence littéraire entre fiction et représentation du monde

Nous postulons que l'œuvre littéraire de J.M.G. Le Clézio est un discours. Et, comme tel, elle fait obligation au locuteur/narrateur de « poser l'objet de son allocution » de telle manière que le lecteur puisse en fournir une description sans équivoque à travers les questions « qui ? », « quoi ? », « lequel ? ».

O. Ducrot (1979) souligne : « L'une des conditions nécessaires à la réalisation d'un acte de référence définie dans l'énoncé d'une expression est ou bien que l'expression soit une description identifiante, ou bien que le locuteur soit à même de produire une description identifiante si on le lui demande. » (pp.8-10) Ainsi le repérage de « l'acte de référence » est soumis à la « description identifiante » de l'expression qui le porte, c'est la première condition. La deuxième est utopique dans le cas du fait littéraire où l'échange écrivain-lecteur est toujours différé. « L'acte de référence » n'est « identifiable » que par la lisibilité de l'expression, à son caractère déchiffrable. Exit, le doute, l'ambiguïté, l'énigme et

l'ambivalence. Cela ramène la lecture à une opération de décodage. Du coup, toute expression qui libère « son acte de référence » serait atteinte de monosémie où les possibles du sens de l'expression s'éteignent. Le locuteur et l'allocuteur échangent « un objet du discours » sans équivoque, au premier degré. Le locuteur se soucie donc d'aménager la matérialité de l'énoncé de telle manière que le lecteur repère « l'acte de référence » sans aucune contrainte discursive. C'est un cas idéal et irréel du langage. Bange nous rappelle que : « Le langage porte le risque permanent du langage ». Point de vue appuyée par E. Benveniste (1964) qui met l'accent sur la complexité du repérage de « l'acte de référence », déclare à cet effet : « Le référent est une tâche distincte, souvent difficile qui n'a rien de commun avec le maniement correct de la langue. » (p.127) Le point de vue d'E. Benveniste semble se heurter à celui d'O. Ducrot en ce sens que, pour lui, « le maniement correct de la langue » ne laisse pas s'identifier le référent si, comme nous l'interprétons, l'adjectif « correct » rejoint « lisible ». Au risque d'inverser légèrement la citation de Benveniste, nous déduisons que même une expression transparente, « correcte » n'établit pas forcément les conditions de « l'identification du référent » car identifier mécaniquement le référent revient à faire de l'acte de parole un acte prémédité, qui dit ce qu'il dit. Entre le manipulateur de la langue qui la convertit en discours et le lecteur qui l'interprète, le repérage de la référence est un risque constant de mécompréhension.

L'œuvre littéraire, objet de communication, est-elle tenue à la transparence de son « objet », à la référentialité ? Si nous posons la difficulté du sens dans l'œuvre littéraire en général et dans celle de J.M.G. Le Clézio, c'est particulièrement en raison du caractère du texte littéraire considéré comme le résultat d' « une activité transformatrice/déformatrice entreprise par l'auteur sur un matériau de base « déjà-là » préexistante à l'auteur, le langage ».⁵ Le rapprochement du texte leclézien de l'hybridité rappelle que l'écrivain « transforme / déforme » à partir d'« un répertoire » pluriel constitué par l'Histoire, la littérature, les sciences, la géographie, le fait-divers, la philosophie, le banal, la religion, la politique. Le « mystère de la création littéraire », chez l'écrivain, pourrait trouver son sens dans l'hybridation entre « le répertoire », que R.Barthes (1953) définit comme correspondant « au choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la nature de son langage » (p.19), se référant au contexte et l'invention produit de l'imaginaire posant la fiction comme « non-référentielle ». En effet, « la fiction est un récit littéraire non référentiel » selon l'une de ses nombreuses significations. Pourtant, la fiction construit un monde propre auquel elle se

⁵ Cf. « Littérature et idéologie », in N° spécial de la Nouvelle critique et notamment les interventions de J.Kristéva et J. Glucksman.

réfère. C'est en amenant la fiction au réel que le texte fait sens. La position arrêtée des théoriciens du texte, notamment d'A. Compagnon⁶, sur « l'autonomie de la littérature » relance la polémique sur le discours référentiel.

Le langage littéraire est un langage et, comme tel, « il ne parlerait pas à lui-même ». Dans l'œuvre littéraire s'expriment des discours. L'analyse du discours s'attache à révéler les conditions de la lisibilité de l'œuvre littéraire inscrites non seulement dans le texte comme immanentes mais aussi dans son extérieur que représente le contexte socio-historique. Le point de vue de B. Gelas (1980) selon lequel l'œuvre littéraire « [...] n'a nul besoin d'un discours référentiel qui lui apporte une autorité » (p.167) l'éloigne de son statut de discours. Tout discours est fait de discours. C'est le principe de l'intertextualité qui ne réduit point le texte à une parodie. J. Kristeva (1969) rappelle : « [...] tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*. » (pp.145-146)

La nature particulière du texte littéraire c'est qu'il signifie quelque chose que le lecteur devrait saisir notamment grâce aux multiples allusions puisées par « l'absorption et transformation » d'autres textes. C'est insister sur le fait que le discours littéraire est un discours construit à partir de discours que le lecteur est sommé de repérer : c'est la référence immanente.

Rappelons que les allusions ne couvrent pas uniquement le texte mais également le hors-texte : c'est la référence extérieure. Le sens du texte serait là dans la conjugaison des références. L'opération de construire le sens par recours à la référence n'est pas possible si le roman ne parle qu'à lui-même. Le sens, en question, ne serait qu'une interprétation, un sens possible. Il est illusoire de croire pouvoir arrêter le sens d'une œuvre littéraire tant le degré de référentialité est difficilement chiffrable. Comme l'affirme E. Benveniste (1954) : « Le sens d'une forme linguistique se définit par la totalité de ses emplois, par leur distribution et par les types de liaison qui en résultent. » (p.290)

Pour le linguiste, « le sens » est la somme d'emplois et de liaisons, comprendre par là, les référents virtuels. De la citation anonyme à l'imitation, de la parodie à la reproduction, la référence relève du clair-obscur qui malmène plus qu'il illumine le sens. « La mise en scène

⁶ Théoricien du texte, Antoine Compagnon proclame : « l'autonomie de la littérature par rapport à la réalité, au référent, au monde, et soutient la thèse du primat de la forme sur le fond, de l'expression sur le contenu, du signifiant sur le signifié, de la signification sur la représentation, ou encore de la *sèmiosis* sur la *mimèsis*. » (Compagnon, 1998 : 111)

textuelle de la référence » dans l'œuvre littéraire de fiction est une véritable « mise en scène », une désorganisation matérielle, un choix délibéré de faire du lisible un illisible. Le recours à l'intertextualité invite le paradoxe entre le paraître et l'être. L'œuvre littéraire fait croire, se laisse aller à l'interprétation mais ne se lasse jamais de faire sens. Le travail de l'écriture n'est pas réductible à l'émergence de la référence comme médiatrice du sens.

Le discours littéraire, plus que les autres, mobilise des stratégies qui intègrent le référent dans la fiction mais, et c'est là la particularité de l'écriture littéraire, les marqueurs sociologiques, idéologiques, historiques, autobiographiques ne sont jamais au degré zéro du sens. L'œuvre littéraire de fiction « joue dans la discordance » par la mise en discours de nombreux moyens de dire. « La prose narrative » est comme tout discours un enjeu rhétorique que structurent la connotation, l'implicite et le sous-entendu. Le référent cesse d'être la visée privilégiée du dit, pour privilégier le brouillage intentionné ou pas du sens. La superficie textuelle du roman leclézien prépare cet objectif à travers le jeu entre réel et la fiction. Remarquons comment la référence littéraire chez J.M.G. Le Clézio fluctue.

En voici un exemple tiré du roman LA GUERRE :

C'est donc ça, se dit Adam ; c'est donc ça. L'atomique, elle n'a encore eu lieu. Et celle de 40, évidemment, je ne l'ai pas faite, je devais avoir douze ou treize ans à ce moment-là. Et même, à supposer que je l'aie faite, j'aurais été bien trop jeune pour m'en souvenir actuellement. Il n'a pas eu de guerres depuis, sans quoi elles auraient été mentionnées dans les manuels d'Histoire Contemporaine. Or, Adam le savait bien pour les avoir lus, relativement récemment, on ne signalait nulle part de guerre depuis celle contre Hitler. (p.65-66)

Le passage prête à équivoque. Le locuteur, un personnage de la fiction, injecte dans son discours des faits historiques attestés. Mais la description qu'il en fait ne respecte pas « les conditions du discours »⁷ qui rendent possible « la transmission effective de l'information ». Si le lecteur se réfère à ce que lui dit le locuteur, il se trouve face à un objet non identifiable. Il constate un fait contraire à l'expérience qu'il a du hors-texte. La stratégie mise en place par l'expression « il n'y a pas eu de guerres depuis » installe deux présupposés :

⁷ O. Ducrot « Les lois du discours » in *La Pragmatique* N°42 MAI 79. *Dire et ne pas dire* p.10

- a) - soit le locuteur ignore qu'il a eu des guerres depuis
- b) - soit le locuteur cherche plutôt à déstabiliser le lecteur (par exemple un certain lectorat français qui désigne par le slogan officiel la guerre d'Algérie comme des événements)

Le locuteur dit et ne dit pas. Car, comme le soutient D. Maingueneau (2010) : « Contrairement à un préjugé répandu ; le discours littéraire n'est pas source de plaisir seulement s'il est novateur ; il est destiné aussi bien à conforter qu'à déstabiliser les schèmes préétablies. » (p.56) La déstabilisation emprunte à L'Histoire un fait attesté qu'elle manipule par une stratégie scripturale qui rend le référent un non-dit et n'a pas à être formulable par telle ou telle expression. Il s'agit de la guerre d'Algérie qui est le référent à identifier mais non identifiable selon les propos d'O. Ducrot. La stratégie scripturale permet au locuteur de ne pas dire ce qu'il veut dire car contrairement au savoir d'Adam Pollo étalée par la phrase « Or, Adam le savait bien pour les avoir lus, relativement récemment, on ne signalait nulle part de guerre depuis celle contre Hitler. », le lecteur, algérien en particulier ou tout autre lecteur qui ne partagerait pas la version officielle des tenants de la colonisation, sait qu'on signalait la guerre d'Algérie depuis celle d'Hitler. Ainsi, deux références se juxtaposent face à la représentation du monde : celle de L'Histoire et celle des manuels d'Histoire Contemporaine. « L'autonomie de la littérature » dont parle A. Compagnon est prise à défaut par la dissimulation de la posture idéologique charriée par l'énoncée celle de l'écrivain derrière Adam Pollo. L'impression qui se dégage est que l'écrivain se démarque /surpasse son héros.

Le passage suivant issu du roman LA GUERRE continue cette fluctuation de l'acte de référence entre la fiction et le réel :

Guerre qui ne veut pas gagner, qui n'a pas besoin de gagner. Ce ne sont plus les altercations des hommes, les courses, les corridors de Dantzig ou les 17^e parallèles. Ces choses-là se passaient très vite, et ceux qui mourraient ne mourraient pas en combattant, mais par hasard, parce qu'une balle avait tracé une trajectoire qui traversait la gorge, ou leur poumon (p.10)

Nous sommes bien en face de la posture idéologique de l'anti guerre de l'écrivain qui fait irruption de la surface textuelle qui narre un fait de guerre. Le seul mot DANTZIG réfère à la réalité extra- texte qui forme au moins deux représentations du monde.

Dans *Désert*, la question de la référence littéraire dégage la même impression d'un discours où la fiction est traversée par le réel qui déstabilise le lecteur comme l'illustre le passage suivant :

Alors, aujourd'hui, 21 juin 1910, la troupe des tirailleurs noirs est en route, avec trois officiers français et l'observateur civil en tête. Elle a obliqué vers le sud, pour rencontrer l'autre troupe qui est partie de Zettat. Les mâchoires de la tenaille se referment, pour pincer le vieux cheikh et ses loqueteaux. (p.383)

Notre tentative d'expliquer cette technique d'écriture s'appuie sur le jeu de la diversion qu'instrumentalise l'écrivain pour édifier son discours littéraire sur la fiction et le réel pénétrant le lecteur d'un certain malaise à l'effet de produire sa propre grille de lecture. Le passage ci-dessus fluctue et fait fluctuer toute grille de lecture. Qu'en on juge :

- a) - La date -21 juin 191- la datation devrait relater une situation historique objective. S'agit-il d'une situation avérée ? La question reste sans réponse : cette date ne relate aucun fait historique vérifiable.
- b) - Les tirailleurs noirs = référence à *L'Histoire* sous l'appellation de « Les tirailleurs sénégalais ». Possibilité de glissement de « sénégalais » à « noirs » ou erreur du narrateur. Il y a donc deux références qui sont l'une de la fiction, l'autre du réel.
- c) - l'autre troupe = de laquelle parle le narrateur ?
- d) - Zettat = une dénomination d'un lieu difficile à localiser. S'agit-il de Settat au Maroc ?
- e) - pour pincer le vieux cheikh = retour à la fiction. Le cheikh étant un personnage purement fictionnel.

La question de la référence littéraire ne se résout pas aux exemples étudiés. La notion de topic examinée par D. Maingueneau ouvre la voie médiane entre les deux tendances de la référence littéraire : celle qui stipule que le roman est une auto-référence , il construit lui-même son monde et celle qui voit dans le hors-texte un espace d'expansion de la fiction. Le topic serait en quoi « il est question en tel ou tel point du texte ». Et c'est au lecteur « de construire son hypothèse » à partir des indices que lui délivre le texte littéraire⁸.

L'enchevêtrement des thèmes dans les romans de notre corpus rend la séparation des genres, des thèmes, des références d'aucune utilité interprétative.

⁸ Cf Maingueneau. (2010)

2-1. La connotation

C'est en l'opposant à la dénotation, que la connotation⁹ prend son sens. La dénotation renvoie à un objet extérieur au langage. « C'est donc à peu près l'équivalent de la *fonction référentielle* du langage ». (Gary-Prieur, 1971 : 96-107). La connotation serait la dénotation étendue à d'autres valeurs qui découlerait d'emplois spécifiques du signe. Quand la dénotation se situe à un « état neutre du langage », la connotation serait un état marqué du langage. Le sens conceptuel de la dénotation s'élargit au sens imagé de la connotation. La distinction dénotation/connotation est liée intimement au référé. En effet, le « sens varie en fonction du contexte linguistique et de la situation [...] puisqu'à un signifiant unique correspondent plusieurs signifiés potentiels ». (F. François, 1968: 42-43) Par ce fait même, la sémantique ajuste son fonctionnement au couple contexte-situation qui tous deux « ajoutent des valeurs affectives, individuelles ou collectives » à la dénotation. Il est bien entendu que ces « valeurs » c'est à quoi se réfère tout acte de parole. Le lecteur fait sens de l'acte de parole, lorsque ce dernier réfère à ce dont il parle « à l'aide d'une expression référentielle » qui est la forme linguistique élue à cet objectif. Ainsi, la forme, le référent et le sens cohabitent dans tout énoncé. L'opération, apparemment simple, est complexifiée par la dimension « opaque » de la connotation. J.C. Milner (1989) distingue « référence actuelle (référence en discours) et référence virtuelle (référence que le signe a hors du discours) ». (p.336) A la différence de « la référence virtuelle » obtenue par le sens référentiel, « La référence actuelle » prend en charge « les valeurs sémantiques secondaires » d'un signe, c'est le processus de la connotation que nous pouvons schématiser ainsi :

La référence = le sens référentiel (la dénotation) + « les valeurs connotatives » (la connotation).

Il nous faut préciser que cette équation relève du virtuel. En effet « les valeurs connotatives sont hétérogènes et variables selon les locuteurs ; elles relèvent, pour la plupart, du domaine de l'énonciation ». (A. Lehmann et F. Martin-Bertet, 2003: 15) Le risque de mé-connaissance introduit par la connotation persiste au-delà du travail d'interprétation du lecteur. CC. Kerbat-Orecchioni (1977) nous rappelle : « ces valeurs (connotatives) sont suggérées plus que véritablement assertées, et secondaires par rapport aux contenus dénotatifs auxquels elles sont subordonnées. » (p.18) La citation inspire la prudence dans l'attribution de la connotation d'un statut privilégié dans l'exploration du sens. Plus qu'un éclairage sur l'influence de

⁹ Dans son article « La notion de connotations » (Littérature, 1971. 96-107), M. N. Gary-Prieur note le flou qui entoure la connotation. Pour illustrer son propos, elle s'appuie sur la définition donnée par A. Martinet qui affirme : « Tout ce que ce terme peut évoquer, suggérer, exciter, impliquer de façon nette ou vague chez chacun des usagers. »

l'énonciation qu'un procédé d'accès au sens, la connotation reste toujours tributaire de la dénotation.

Le caractère particulier de l'œuvre littéraire est de s'inscrire dans la durée et de là elle déploie les conditions esthétiques qui les lui permettent. Ainsi, elle ne dit pas, elle semble dire. Toute interprétation du sens reste provisoire. Les connotations bouleversent plus qu'elles n'explicitent la lecture. Entre les connotations de l'écrivain et celles du lecteur, la mise en discours du langage n'en produit pas moins de connotations à travers l'arrangement intentionné du discours. Pour illustrer cette idée, il suffit de se rendre au roman *Le procès-verbal* de J.M.G. Le Clézio où le nom du personnage central Adam n'interdit pas le lecteur de se référer, même inconsciemment, au religieux. Adam crée « un effet singulier », « la communication littéraire » n'étant jamais au premier degré sinon comment expliquer la proximité « Adam-mer-guerre » et expliciter quelles connotations en découlent. Le lecteur est constamment devant un choix parmi toutes les connotations possibles qui se greffent à un mot ou à une expression. Loin de permettre l'interprétation, elles multiplient les virtualités du sens parce qu'elles sont difficiles à distinguer : elles s'accrochent au discours, au contexte d'utilisation, en apport avec l'expérience du lecteur ou son affect, avec le référent comme elles peuvent informer au-delà du référent du discours. Charge culturelle, charge idéologique, charge historique, la connotation se confond avec la stratégie de la création littéraire qu'il est difficile de laisser au hasard et à l'intuition de l'écrivain. Le sens ne trouve point d'appui sur la connotation qui le contrarie comme l'illustre C. Kerbat-Orecchioni (1977) qui renvoie la connotation à un signe au sens saussurien et donne cet exemple « *patate* apporte des informations différentes de *pomme de terre*, mais ces informations sont étrangères au référent du terme : elles portent sur le locuteur et non sur la situation de communication. » (pp.14-15)

Les connotations de *patate* représentent un signe social du locuteur qui pourrait échapper au lecteur. D'où la question que se pose P. Lerat (1983) : « Ces faits [les connotations] sont-ils du domaine de la « langue » ou de la parole ? » (p.94) « Hétérogènes et variables », les connotations se définissent par leur actualisation et c'est là, dans un emploi spécifique, que nous leur désignerons leur appartenance qui expliqueraient leur incidence sur la déstabilisation du sens. En libérant « l'ensemble de ses significations secondes », le signe linguistique opère dans le discours la multiplication et la diversité des effets du dit qui suspendent le sens dans le provisoire, dans l'instantané car il n'est pas toujours facile pour un lecteur de repérer et de traduire les connotations. Bien qu'elles participent à la composition du texte et au sens du discours, elles demeurent insaisissables et imperceptibles et, de ce fait,

elles sont dans l'énigme du pluriel. Comment alors les isoler ? R. Barthes (1970) soulève cette difficulté : « Les connotations sont des sens qui ne sont ni dans le dictionnaire ni dans la grammaire de la langue dont est écrit le texte. » (p.15) L'idée soutenue par la citation est que les connotations sont des sens mais des sens dilués dans le discours puisqu'elles ne sont ni dans le dictionnaire ni dans la grammaire.

A. Martinet, quant à lui, lie la connotation à l'utilisateur, c'est lui qui ressent sa présence dans « l'expérience à communiquer » comme quelque chose qui n'entre pas dans la confection de l'information qu'il reçoit. La définition qu'il en donne souffre de précision entre « de façon nette ou vague » par les verbes *évoquer*, *suggérer*, *exciter*, *impliquer*. A. Martinet ne dit pas si les verbes vont ensemble ou si c'est l'attitude de l'utilisateur qui varie.

L'analyse du sens dans l'œuvre littéraire ne trouve pas en la connotation un allié sûr. C'est le lecteur, lui seul, qui en donne la vraie mesure car c'est de lui que dépend l'interprétation des « valeurs secondaires » qu'attribue la connotation au signe linguistique car les connotations découlent « [...] des associations liées à l'étymologie du signe et à ses emplois » .Guiraud, 1985 :72) Les connotations posent un problème majeur dans la constitution du sens par le lecteur qui, consciemment ou pas, s'introduit dans l'énoncé et se saisit de l'énonciation. Il est destinataire /destinataire d'un texte dont il n'est pas, à l'origine, l'auteur.

2-2. L'implicite.

L'implicite participe de la complexité du sens. Nous le convoquons pour montrer que l'écrivain J.M.G. Le Clézio, dans son appel au lecteur, se sert souvent de cette stratégie discursive à travers des stratégies scripturales. Le discours littéraire de l'écrivain entretient l'en-(jeu) de la dissimulation, de l'esquive, du faux-semblant. Et, à cet effet, l'implicite et ses deux concepts les présumés et les sous-entendus lui fournissent les moyens de sa stratégie.

L'implicite habiterait tout acte de parole. Si l'explicite se donne à déchiffrer, l'implicite doit se détecter. Et comme il recouvre une grande part de la signification, il nous faudrait l'interroger sur les indices de sa présence-absence. Désigné sous l'expression *sens implicite*, l'implicite signifie à travers des structures discursives qui ne le disent pas. L'explicite, quant à lui, se manifeste d'après Kerbat-Orecchioni (1986) dans l'énoncé par la construction linguistique car pour elle « [...] toute unité de contenu susceptible d'être décodé possède nécessairement dans l'énoncé un support linguistique quelconque ». (p.13) Du coup, l'implicite relèverait de la non-présence de toute structure syntaxique spécifique qui le

porterait. Il n'aurait pas de support déchiffrable, ne se lirait pas dans l'agencement matériel de l'énoncé. L'implicite serait un contenu « véhiculé » par un contenant qui n'est pas destiné à le faire.

Nous ne ferons pas un contre-sens en soutenant que c'est l'explicite qui donne vie à l'implicite. Tout énoncé écrit aligne un signifié explicite, tenu à la surface du discours, et un signifié implicite dans sa profondeur. J.M.G. Le Clézio multiplie les procédés d'expressions en usant du scripturaire, du visuel, des sonorités qui signalent la présence de l'implicite. Lorsque la langue est à bout de souffle, l'écriture bascule vers l'image, lorsque le mot s'amenuise, le silence s'écrit. Toute la manœuvre de l'écrivain, qui ne saurait se réduire à cette déduction, est de ne pas tout dire et de ne pas tout cacher. L'implicite dans l'interstice entre le dit et le non-dit. Il est un contenu virtuel mais indéterminé. Selon le Nouveau Petit Robert, l'implicite c'est ce « qui est virtuellement contenu dans une proposition, un fait sans être formellement exposé, et peut en être tiré par déduction ou induction ».¹⁰ La définition se lit tel un mécanisme interprétatif de l'implicite : l'implicite est là, on peut le trouver. Réductible à un contenu calculable, l'implicite perd ses attributs rhétoriques et esthétiques. S'alignant avec cette définition dictionnaire, D. Maingueneau (1996) n'accorde à l'implicite qu'un effet secondaire de l'énonciation, il déclare à ce propos : « On peut tirer d'un énoncé des contenus qui ne constituent pas en principe l'objet véritable de l'énonciation mais qui apparaissent à travers les contenus explicites. C'est le domaine de l'implicite. » (p.47) La citation laisse comprendre qu'il est toujours possible de tirer « ces contenus implicites » dans toute production discursive et que « ces contenus » fonctionnent comme des constituants sans portée significative. En un autre sens, « les contenus implicites », toujours selon la citation, sont sous-jacents à « l'objet véritable de l'énonciation ». Ils ne constituent pas « un objet de l'énonciation ».

Nous prenons nos distances par rapport à ce point de vue. Pour notre travail, « les contenus implicites » génèrent la pluralité du sens. Moins le dit littéraire s'exprime, plus le sens se multiplie. L'implicite serait moins une information à saisir qu'un sens à constituer notamment dans le discours littéraire qui « comme tout discours constituant, est « pris dans une relation conflictuelle » avec les autres [discours] et mobilise des communautés discursives spécifiques, qui gèrent l'inscription de ses énoncés dans une mémoire ». (Maingueneau, 2009 :32) Toute signification, ou comme nous le soutenons, toute signifiante part du contenu

¹⁰ Sous la direction de Josette Rey Debove et Alain Rey, Le Nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris : Le Robert, 2006, p.1287.

implicite calculé sur le contenu explicite tiré de l'agencement matériel de l'énoncé lui-même constitué de « constituants ». Nous illustrons « la relation conflictuelle » du discours littéraire avec les « discours constituants » par cet exemple tiré de notre corpus :

« Quand ils atteignirent la promenade du bord de mer, ils hésitèrent, faillirent continuer chacun de son côté ; puis Adam suivit Michelle » (Le procès-verbal, p.45).

-L'implicite = Adam et Michelle sont en désaccord que traduit le verbe « faillirent » pris dans le sens « furent sur le point de consommer leur désaccord en prenant chacun un sens »;

a)-1 : -le posé : faillir continuer chacun de son côté

-le présupposé : ils furent sur le point de rupture.

Ainsi, le présupposé est inclus dans l'énoncé. Il relève du linguistique. C'est la déduction sémantique à partir du linguistique.

a)-2 : -le posé : puis Adam suivit Michelle

-le présupposé : Adam s'est ravisé, fit une concession, changea d'avis et « suivit » Michelle. L'emploi de « puis » signifie la fin du désaccord comme la suite logique du revirement d'Adam qui « suivit » dans le sens matériel de « marcher après » et dans le sens abstrait de « être d'accord avec ».

L'équation a)1 + a)2 tend au sous-entendu possible selon lequel Adam tient à sa relation Michelle, qu'il refuse de consommer la rupture. C'est un personnage dans la dualité : soit il sait négocier les rapports conflictuels soit, par apparence, il fait semblant. O. Ducrot rappelle que le sous-entendu relève du rhétorique. Il est un contenu exclu de l'énoncé à l'inverse du présupposé. Dans ce cas, le sous-entendu anticipe l'implicite puisque dès la page 8 Adam Pollo admet sa dépendance à l'égard de Michelle quand il déclare : « Grâce à toi, Michelle, car tu existes, je te crois, j'ai les seuls contacts possibles avec le monde d'en bas. » (Ibid., p.18)

Il existe toujours « un sens littéral » nous dit O. Ducrot, et c'est le principe de l'enchaînement ininterrompu de la signifiante. Autrement dit, il y a un sens 1 qui pourrait être fixé par l'arrangement matériel pour en constituer le socle sur lequel s'édifient les sens 2 3 4 possibles tels que le présupposé et le sous-entendu.

2-3. Présupposés et sous-entendu

L'implicite trouve son fonctionnement dans le présupposé et le sous-entendu.

L'énoncé stabilise le sens littéral à travers son arrangement matériel que nous nommons le sens 1.

L'implicite exerce une plus-value de sens de cet arrangement, c'est le présupposé ou le sens 2.

Du sens 1 découle un sens 3, non prévu par la matérialité de l'énoncé, c'est le sous-entendu.

Ainsi, l'énoncé libère mécaniquement un sens 2, le présupposé, que ne prévoit pas le locuteur puisqu'il ne représente pas le contenu du message. Le présupposé relève d'un travail de décryptage de « la formulation de l'énoncé » comme le soutient C. Kerbrat-Orecchioni. (1986) qui, pour elle, les présupposés sont « toutes les informations qui sans être ouvertement posées, sont cependant automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé, dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif ». (p. 25)

Certes, « les informations » véhiculées par la présupposition « ne sont pas ouvertement posées » mais elles sont déduites « automatiquement ». Nécessaires à la compréhension totale de l'énoncé, les présupposés constituent le moyen le plus pratique de vérifier si l'énoncé est vrai.

Prenons cet exemple :

J.M.G. Le Clézio a écrit Le procès-verbal.

Les présupposés de cet énoncé nous informent que

J.M.G. Le Clézio est un écrivain.

Le procès-verbal est un roman.

E. Umberto (1992) nous prévient que la présupposition n'est fonctionnelle que si le locuteur et l'auditeur entretiennent un accord car « les présuppositions font partie de l'information donnée par le texte ; elles sont sujettes à un accord réciproque de la part du locuteur et de l'auditeur ». (p.313) Selon ce théoricien, la présupposition relève d'un savoir-faire. L'énoncé s'entend comme un contenu d'informations. Comprendre l'énoncé, c'est prévoir la

présupposition. Au cas où l'auditeur ignorerait J.M.G. Le Clézio, il ne saurait présupposer ni sa fonction ni le caractère du roman *Le procès-verbal*. Le présupposé est « stable » à la seule condition de « l'accord réciproque » entre le locuteur et l'auditeur.

Le sous-entendu est le sens 3, celui de l'auditeur. Ni l'énoncé ni le locuteur n'ont de prise sur son irruption. Il est de nature variable, se manifeste comme une allusion ou une insinuation. Il relève de l'énonciation et non de l'énoncé. Le rapport énoncé/énonciation couvre le fonctionnement du sous-entendu. L'énoncé formule, l'énonciation trahit l'intention du locuteur. Il ne s'agit pas d'un travail automatique comme le présupposé mais d'un produit de facteurs comme :

Le sous-entendu = énoncé+le contexte+ le cotexte+ la mélodie...

Selon C. Kerbrat-Orecchioni (1986), le sous-entendu « englobe toutes les informations qui sont susceptibles d'être véhiculées par un énoncé donné, mais dont l'actualisation reste tributaire de certaines particularités du contexte énonciatif ». (p.39) Le sous-entendu se dérobe à l'interprétation à l'inverse du présupposé. La responsabilité du locuteur n'est ni affirmée ni infirmée. Le sous-entendu git sous ce qui est convenu. Dans un acte de parole, le locuteur peut injecter un sous-entendu sous l'information faussement innocente. Jacques Moeschler (1985) définit le sous-entendu comme une « technique rhétorique très astucieuse bien que tout à fait hypocrite, permettant au locuteur de dire et de ne pas dire, c'est-à-dire de donner à entendre tout en se protégeant derrière le paravent du sens littéral ». (p.37).

Prenons cet exemple :

Je dois terminer.

Le sous-entendu dépend du contexte situationnel et de l'énonciation. (Je dois terminer une affaire que j'ai commencée. Je tarde à terminer une affaire qui ne demande pas tant de temps. Je suis en retard etc...)

Pour résumer, nous dirons que le présupposé dépend du texte et le sous-entendu du contexte.

2-4. L'effet de sens

Jusque là, nous avons accordé au lecteur de rendre compte de qu'il lui est possible de comprendre d'un énoncé. En effet, c'est par sa propre expérience qu'il oriente la trajectoire de la signification. Que ce soit pour la connotation ou pour l'implicite, l'énoncé semble émerger

du néant. L'effet de sens nous ramène à « l'intention » de l'auteur sur laquelle il n'est pas impossible de se référer. L'expression « effet de sens » signifie « un effet » qui selon, Le D.I.T.L vient du latin effectus (influence).¹¹ L'effet s'exerce sur le lecteur. La connotation, le présupposé et le sous-entendu sont le produit de l'expérience. De l'agencement syntagmatique comme de la présence de certains mots à l'intérieur de l'énoncé, l'effet de sens prend forme. Pour exemple, la construction de l'énoncé « Guerre qui sait être belle » tirée du roman LA GUERRE de J.M.G. Le Clézio, n'est pas sans pertinence. S'agit-il d'un oxymore ? Quel sens attribué à « sait » ?

La guerre, connotée négativement, sied-elle à la beauté ? Dans le procès-verbal de nombreux signifiants marquent leur présence « rrrrrrrrrrrrrroà rrrrrrrrrrrrrroà oàrrrrrrrrr rrrrrrrro (p. 97) par l'effet visuel. Il faut s'interroger sur le pourquoi de leur emploi. Tout signifie dans une œuvre littéraire. L'influence de certains mots fait signifier tout l'énoncé. O. Ducrot (1973) définit l'effet de sens comme « (...) le changement produit par l'introduction de ce mot, c'est-à-dire la modification dont ce mot est responsable dans le sens global de l'énoncé ». (p.118) L'effet de sens relève du choix de l'écrivain. C'est à dessein qu'il opte pour tel ou tel signifiant, pour telle ou telle combinaison.

Observons cet énoncé tiré de Désert :

« Ce sable, ces pierres, ce ciel, ce silence, cette douleur, et non pas les villes de métal et de ciment, où l'on entendait le bruit des fontaines et des voix humaines » (p. 23).

L'effet de sens résulte,

- de l'énumération de signifiants scandés tel un poème : sa/ble, pier/res, si/lence, dou/leur. Ayant chacun deux syllabes, ils installent une musicalité de sons réguliers mais discordants de sens.
- de la virgule qui précède la conjonction « et » : erreur ou intention ?
- de l'apparition brutale du signifiant « douleur », un mot lourd de sens suivant le mot « silence » créant un contraste dans la litanie des mots légers (sable, pierre, silence) qui semblaient mettre en place un décor hospitalier brusquement déstabilisé.
- de la présence incongrue de « et non pas ».

S'agit-il d'une opposition entre deux espaces contradictoires ?

¹¹ DITL (Dictionnaire International des Termes Littéraires)

Il est difficile de trancher car le signifiant « douleur » est « une anomalie sémantique ». Appartenant au champ lexical instauré par les mots qui le précèdent, il se joint au sens de l'énoncé qui le suit. De construction déséquilibrée, l'énoncé se tient difficilement : la tentative de comparer deux espaces différents échoue. La séquence 1 déjà habitée par le signifiant « douleur » porte le signifié de la séquence 2 où les signifiants « métal et ciment » créent des rapports de sens avec « douleur ». Les expressions « Le bruit des fontaines et la voix des hommes » connotent positivement alors qu'elles sont censées signifiées le contraste avec les signifiants de la séquence 1 « sable, pierres, silence ». Le choix de l'écrivain n'est pas dans la clarté de l'expression mais dans l'effet à produire au prix des « anomalies sémantiques ».

L'effet de sens constitue-t-il « une visée d'intention » de l'écrivain dans les exemples traités ? Le choix des signifiants, leur combinaison, le placement stratégique des signes de ponctuation répondent par l'affirmative. Ainsi, les figures de style, les tropes, les expressions qui détournent le sens de la littéralité ne sont pas sans incidence sur l'effet produit sur le lecteur. La signifiante atteint sa pleine pertinence dans l'effet de sens. Elle n'exclut pas le signifiant, ni les autres modes d'expression. Tout signe à l'œuvre dans l'œuvre littéraire dégage un effet.

3- Le sens et la question de l'interprétation en littérature.

Toute œuvre d'art est à la recherche d'un public. L'œuvre littéraire n'y échappe pas. Produite de la langue de laquelle elle semblerait absorber ce qui est conventionnel pour accéder à « la littérarité ».¹² La spécificité du fait littéraire serait donc ceci la langue moins ce qui est partagé par le commun. Le sens en littérature s'inscrirait dans cet espace de la langue tenue hors de la portée de tous, mais destiné à tous. C'est « le paradoxe fondateur » de la littérature d'après Henri Meschonnic (2010) qui soutient : « qu'une œuvre, pour être à tous, doit avoir quelque chose qui est unique. » (p.170) Selon H. Meschonnic, l'œuvre littéraire fluctue entre deux extrêmes : elle est à tous sans céder de son altérité. Or, une œuvre littéraire ploie aux conditions de lecture garantes de sa pérennité, faute de ce soutien elle est menacée de désuétude. L'histoire de la littérature retient ce postulat.

Nous pouvons déduire que la littérarité est ce qui est « unique » dans une œuvre, ce qui n'est pas à tous mais qui est destiné à la lecture. Pour nous répéter, nous dirons que l'œuvre

¹² On doit ce concept à R. Jakobson qui le définit comme : « Ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire » dans la traduction française de *Questions de Poétique* (1973)

littéraire se propose en deux versants, l'un appartient à « tous », l'autre, c'est la littéarité. C'est ce qui retient notre intérêt puisque c'est par ce versant que le sens se reflète.

3-1. « La littéarité » et son rapport au sens.

La littéarité se mesure à la question du sens. Moins l'usage du langage est référentiel plus la littéarité s'exprime. La construction sémantique de l'œuvre serait l'objet de la littéarité qui constitue un passage obligé pour toute opération de décodage du sens. Comme l'indique l'étiquette le sens entretient une relation privilégiée avec la littéarité. Il faut s'interroger les critères qui permettent de saisir la littéarité d'une œuvre. Dès l'abord de la question, de nombreux obstacles surgissent. Le produit esthétique se désigne ainsi à l'appréciation qu'en fait le public. « Le consensus esthétique » qui serait la base à partir de laquelle sont jugées les œuvres comme ses réalisations à travers la conformité à son exigence, serait difficile à rallier à sa cause tous les écrivains au regard de la pratique d'écriture qui n'est pas un acte stable même pour une même époque. Il faut s'interroger si *L'Étranger* d'Albert Camus et *Les chemins de la liberté* de Jean-Paul Sartre, romans contemporains, adhèrent à ce « consensus esthétique » et si la construction du sens s'édifie sur les mêmes structures linguistiques pour réduire l'observation à la seule référence de la langue. Si l'on s'accorde à proposer que le sens conceptuel est le sens stable et fondamental, on s'accorderait sur la littéarité comme écart. Le couple norme/transgression, en littérature, repose sur ce postulat. La norme serait ce sens premier qui fournit l'utilisation référentielle du langage. La transgression, c'est la littéarité c'est-à-dire l'utilisation non référentielle du langage. Le reflet de l'œuvre renseigne sur son rapport à l'usage. Plus elle s'écarte de l'usage littéral plus elle s'inscrit dans la littéarité. La littérature se placerait donc au-dessus de la langue comme le soutient R. Barthes (1953) : « La langue est donc en-deçà de la littérature. » (p.12). La langue « est un corps de prescriptions et d'habitudes ». (Ibid., p. 11), de laquelle découle le sens littéral sur des structures linguistiques stables et partagées par tous. La littérature se situerait à un niveau supérieur. L'écrivain use son langage à partir de ce « corps » auquel il insuffle les procédés qui « perturbent les perceptions habituelles du lecteur ». Les procédés, en question, opèrent comme une rupture linguistique, dans la grammaticalité du sens et une rupture esthétique dans sa réception. En d'autres mots, perturber le lecteur revient à pervertir son rapport au sens de ce qu'il lit. Le sens n'habitue plus l'espace usuel. C'est une sorte de « défamiliarisation » du lecteur que véhicule la littéarité. C'est par la pratique d'écriture que l'écrivain transfère le sens littéral vers le sens littéraire. Et comme, la norme, la transgression est difficilement mesurable. Chaque œuvre porte en elle « le caractère transgressif » qui

l'inclut dans le champ de la littérature. N'ayant que « le corps de prescriptions et d'habitudes » à partager, les écrivains, même ceux d'une même époque, n'ont pas de point de commun sinon celui de la manière dont ils sont différents : l'acte du produire du sens est le miroir de leur particularité comme l'affirme Goldenstein (1990) : « malheureusement cette littérature, décelable partout, n'est clairement saisissable nulle part. » (p.117)

Plutôt qu'une littérature reposant sur des « conventions génériques », il s'agit d'une littérature toute individuelle, variable, instable. La littérature n'est pas un objet consommable par tous les écrivains. L'écriture littéraire n'adapte pas l'œuvre à quelque chose d'extérieur, elle contient sa propre littérature. C'est ce que nous comprenons de R. Jakobson (1977), lorsqu'il affirme : « la "littérature", c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire. » (p.16)

Le théoricien emploie bien l'expression «ce qui fait » au sens d'une spécificité à l'œuvre elle-même, ce qui ne pourrait être que sa signifiante. Les critères objectives ou non que l'on pourrait mentionner au sujet de la littérature d'une œuvre se heurtent à sa faculté de continuer à produire du sens. Pour exemple, en dépit de l'important travail réalisé sur *L'Étranger* d'Albert Camus, cette œuvre majeure continue à fuir toute sclérose des théories de l'analyse littéraire. « Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas », cet incipit n'a toujours pas livré tous ses secrets. Traversant les époques, les genres, défiant les théories énonciatives celles du récit, l'écriture d'Albert Camus est désignée par l'adjectif « blanche » tant sa lisibilité est illisible, tant sa transparence est opaque. Cette œuvre porte en elle sa littérature à travers laquelle elle exprime son altérité tout en étant à « tous » parce qu'elle fluctue entre l'accessibilité et l'incompréhensibilité du sens qui en émane. La littérature, c'est le texte qui ne cesse d'interroger. Nous nous démarquons de la querelle théorique sur le concept de « littérature » qui à notre avis, oscille entre au moins trois perspectives¹³ : le point de vue sémiotique qui fait de la littérature « un jeu de propriétés et de structures internes », la dimension socio-historique qui rattache la littérature à des « critères sociaux », et la position de la pragmatique qui la rattache à « des problèmes de réception ». L'hésitation à esquisser des propriétés stables à la littérature met en évidence la difficulté à la désigner hors de son espace privilégié qui est le discours qui la formule et l'accessibilité au sens qui l'exprime.

C'est un angle de vue qui transcrit notre réaction de lecteur devant l'écart entre ce qui est attendu habituellement d'un roman et ce qu'expose la pratique littéraire de l'écrivain J.M.G.

¹³ Voir à ce sujet l'article de Dominique Gabet de l'université de Las Palmas de Gran Canaria., intitulé « Quelques remarques sur le concept de littérature », Ajaccio, Omara Editions.

Le Clézio dans la manifestation du sens qui s'avère moins la donne fixe de l'arrangement matériel du texte que de l'exercice du « pouvoir faire » du lecteur. L'usage d'outils hétéroclites par une technique d'écriture amovible rappelle que le sens dans le roman leclézien montre que le discours littéraire s'inscrit dans le mouvant.¹⁴ Postulat déduit de l'exploration du roman de l'écrivain, qui, ancré dans le bouleversement historique du monde, laisse une sensation d'étrangeté. Le lecteur lit le monde en délabrement dans les méandres du discours

L'œuvre de J.M.G. Le Clézio, plurielle et diversifiée, se caractérise par la liberté qu'elle s'accorde notamment dans la question du sens. Les romans de notre corpus éludent la question du sens, c'est le critère stable de leur littéarité. La filiation plurielle de l'œuvre de l'écrivain se tient, en général, à l'exclusion de la référence au roman traditionnel. Exclusion qui ouvre le roman leclézien sur diverses formes de construction par le recours à l'ouverture du champ textuel à l'hybridité, à la combinaison des genres, à l'écart. En effet, dès le premier roman, *Le procès-verbal*, de nombreux critiques y relèvent cette propension vers l'écriture postmoderne notamment par la structure du roman qui s'éloigne des règles en usage. Qualifiant le roman, Delattre (1964-1965) déclare : « L'ouvrage manque de structure et on a souvent l'impression que des morceaux écrits séparément ont été mis bout à bout. » (p.131).

L'éloignement par rapport au roman traditionnel est résumé par : manque de structure, donc déconstruction de la forme et morceaux écrits séparément mis bout à bout, donc collage ou bricolage, terme employé dans son sens de libre invention, de création, de non respect de la construction du roman par rapport aux normes admises. Ce premier roman est difficile à classer : la communication avec de multiples sources lui assigne le qualificatif de « roman-puzzle », « roman-jeu ».

Tout art est un bricolage. L'observation de la forme des romans de notre corpus rend visible le refus ou le rejet des dogmes. Le ton de liberté du roman leclézien le situe, donc, dans l'hybridité. La filiation du roman leclézien à cette technique d'écriture est attestée également par la forme des romans. Le thème majeur est le procès-verbal, le procès développé dans l'ensemble de l'œuvre, du progrès techniciste symbolisé par l'objet. Lui consacrant même un roman, *Les Géants*, l'objet est un constituant de l'esthétique de l'écrivain. A travers l'omniprésence lancinante de l'objet dans l'œuvre, J.M.G. Le Clézio refuse au progrès l'idéal du bonheur humain. Mais si la filiation à ce mouvement semble être attestée par de nombreux

¹⁴ Terme emprunté à Jean Steiner Koumba formé dans sa thèse en littérature générale et comparée « *Le roman et le mouvant : essai sur l'œuvre d'E. Glissant et J.-M.G. Le Clézio* » soutenue le 07/12/2017 à l'Université Sorbonne Nouvelle, Paris, sous la direction de Jean Bessière

critères, le roman leclézien demeure « inclassable ». Ceci est expliqué par sa filiation à d'autres mouvements. L'écrivain s'affirme comme un écrivain à la recherche d'une esthétique qui exprimerait le mieux son souci de faire du roman un espace où s'exposent les bouleversements du monde. Il refuse le texte qui sied à une théorie d'où son travail sur la forme du roman, sur la langue, sur les genres mais également sur sa vie : « Je souffre d'un manque d'appartenance, dit Le Clézio [...]. Ma seule solution est d'écrire des livres, qui sont ma seule patrie ».¹⁵ Le roman devient un moyen de survie. J.M.G. Le Clézio trace son esthétique, l'écriture est un moyen de rassembler les nombreux morceaux de son moi. Ainsi sont ses romans à l'image de son être : une quête vers la complétude. Toute son œuvre s'activera roman après roman à reconstituer un ensemble.

Dès le premier roman, J.M.G. Le Clézio pose cette aventure de l'écriture vers la recherche de la/sa complétude. Le sens s'édifie sur une nouvelle logique. Ainsi, l'écrivain va manipuler la langue mais aussi tout l'espace textuel pour (de)- structurer le roman de sorte que le sens en soit une fabrication, un travail à entreprendre. Il est à rechercher dans les stratégies scripturales dont les manifestations formelles parsèment l'espace des romans.

L'écrivain tient sa posture d'écrivain par son refus d'adopter les techniques d'écriture en œuvre dans le roman traditionnel. Adhérant pleinement à la vision de G. Genette (1969) par laquelle il trace les contours de l'écrivain. « Ce qui définit pour nous l'écrivain – par opposition au scripteur ordinaire, celui que [Roland] Barthes a nommé l'écrivain –, c'est que l'écriture n'est pas pour lui un moyen d'expression, un véhicule, un instrument, mais le lieu même de sa pensée». (p.22) En déplaçant l'intérêt sur l'écriture, J.M.G. Le Clézio (1965) revendique une entière liberté. « Les romans, les nouvelles sont de singulières antiquités qui ne trompent plus personne ou presque. L'écriture, il ne reste plus que l'écriture, l'écriture seule.» (p.6) Libre et libérée, l'écriture tracera sa propre voie par la quête d'une esthétique ouverte au paradoxe. « Le Clézio a constamment recours au paradoxe, frustré par l'effort vain de décrire l'ineffable, de communiquer l'inédit». (Holzberg, 1981 : 155) Il s'agit de créer un nouveau langage où l'ineffable et l'inédit se juxtaposent. Ainsi, l'esthétique, c'est l'œuvre en de-(venir), édifiée sur l'expérimentation d'une nouvelle d'écriture qui réconcilie le romanesque et la poésie, le littéraire et le non littéraire, le mot et le son, le mot et l'image. « Le lecteur littéraire »¹⁶ est appelé à réunir les pièces de puzzle car comme nous l'append R. Aron (1984) : « lire un texte littéraire, c'est s'attendre à ce que tout élément y fasse signe. » (p.48).

¹⁵ « Les révolutions de Le Clézio », propos recueillis par Jérôme Garcin, *Le Nouvel Observateur*, 30 janvier 2000

¹⁶ Expression empruntée à Dominique Gabet voir supra.

Le prix Nobel décerné à l'écrivain témoigne de la littérarité de son œuvre. Pourtant des voix s'élèvent contre ce couronnement notamment de la part d'universitaires qui refusent d'adhérer à la conception de la littérarité introduite par l'écrivain. Dans une posture paradoxale, M. Murat déclare : « Pourtant, il semble que quelque chose manque pour que se manifeste cette adhésion qui rend possible la construction d'une valeur littéraire : beaucoup s'accorderaient à dire qu'il s'agit d'un défaut de littérarité. »¹⁷ Le point de vue de M. Murat souligne la difficulté de caractériser le concept de « littérarité ». Pour lui, « il manque quelque chose », expression vague et indéterminée. M. Murat semble vouloir rallier à sa cause d'autres avis « beaucoup s'accorderaient », emploi du conditionnel qui altère l'affirmation, rend imprécise l'appréciation portée à l'œuvre. M. Murat ne dit non plus c'est quoi « la littérarité ». L'institution du Nobel va à l'encontre de ce point de vue et justifie son élection par « un 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 ».¹⁸ Les deux positions contradictoires sur l'œuvre rappellent combien est difficile le consensus autour du concept de « la littérarité ». Pour contourner la discordance, nous avons postulé que la littérarité entretiendrait un rapport avec la constitution du sens. Deux critères semblent la véhiculer : l'illisible et la nature du couple norme/écart.

3-2. Un plus de sens : l'illisibilité.

Parler de « l'illisibilité littéraire » pourrait suggérer un malentendu que nous tenons à dissiper. L'illisible n'est pas un échec de la lisibilité. Destinée à la lecture, la littérature ne saurait faire obstacle à son propre fonction : faire sens. La fluidité de son discours garantirait sa visée : la communication. Chargée de transformer le banal en un objet esthétique, la littérarité s'opposerait à l'illisibilité, au non-sens. Le sens, comme nous l'avons observé supra, n'est pas un lieu commun à tous les consommateurs et du coup, ne saurait être réductible à l'interprétation aussi objective soit-elle qu'en donne une théorie littéraire. Il ne faut non plus voir dans l'illisibilité la contradiction « au paradigme communicationnel »¹⁹ de l'œuvre

¹⁷ Murat, M., revue de fiction française contemporaine ; 2002.

¹⁸ Endahi, H, membre du comité Nobel, discours prononcé lors de la remise du Nobel à J.-M.G. Le Clézio, le 12/10/2008.

¹⁹ Voir à ce sujet Pierre Vinclair, « Que peut-on faire avec les textes illisibles ? », dans *Fabula-LhT*, n° 16, « Crises de lisibilité », dir. Jan Baetens et Éric Trudel, janvier 2016, URL : <http://www.fabula.org/lht/16/vinclair.html>, page consultée le 18 décembre 2021.

littéraire. La norme, comme corolaire de la doxa, déchoit le sens de cette autre direction que lui trace l'illisibilité. R. Barthes admet la difficulté de cerner le caractère imprécis de cette notion²⁰ qui, d'ailleurs, reste tributaire du caractère fluctuant de la norme. Il n'est pas illégitime de se demander en quoi consiste l'illisibilité et par ricochet quels critères évaluent la lisibilité. Dire qu'un écrivain est lisible ou illisible sans poser le cadre dans lequel évoluent ces notions, c'est risquer le malentendu.

Selon, R. Barthes (1984) « l'illisibilité renvoie inexorablement à *une situation de langage (language in use)* ». Point de vue que nous adoptons. C'est à partir de l'observation de la langue en usage que nous tenterons de souligner les raisons qui nous autorisent à ce qualificatif de l'illisible pour l'écriture de J.M.G. Le Clézio qui, d'ailleurs, le revendique « 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. »²¹ Face à la nature problématique de l'illisible, il nous semble non sans intérêt de céder la parole aux écrivains. Selon l'écrivain, écrire c'est « s'exposer » au sens de « courir un risque » de violer « l'écriture conventionnelle » et pour ce faire « l'illisibilité » traverse le langage banal, le sens banal, toute référence avérée ou pas à la doxa. L'écriture de l'illisible est le garant d'une « communication d'un ordre nouveau » (Le procès-verbal, p. 68).

Le discours littéraire porte toujours sa visée communicative mais avec l'illisible il s'agit de détruire les obstacles à la répétition du même. Le texte ne fait pas re-(dire) au lecteur ce que l'écrivain dit. Il ne s'agit pas de restituer un sens déjà-là. M. Duras (1993) rejoint le point de vue de J.M.G. Le Clézio « Des livres illisibles, entiers cependant ». (p.22) L'écrivaine va plus loin en soutenant : « L'écriture de la littérature, c'est celle qui pose un problème à chaque livre, à chaque écrivain, à chacun des livres de chaque écrivain. Et sans laquelle il n'y a pas d'écrivain, pas de livre, rien. » (Ibid., p. 99-100) M. Proust (1965) adhère à ce point de vue : « Les beaux livres sont écrits comme dans une langue étrangères. » (p.297-298)

La pratique d'écriture qui se dégage des positionnements des écrivains cités se résume à l'équation suivante : l'esthétique littéraire de l'illisible relève de la contestation, de la rupture du rapport logique codage-décodage qui inscrit l'illisible dans les perspectives de la lecture.

²⁰ Comme le remarque R. Barthes à ce propos « Le statut d' « illisibilité » est insaisissable « scientifiquement » (linguistiquement), sauf à recourir à des normes, mais ces normes sont indéfinies, varient graduellement. Cela renvoie inexorablement à une *situation de langage (language in use)* ; la linguistique sait bien qu'il lui faut maintenant s'occuper de cela, sinon elle périra ; mais il lui fait alors tirer à soi toute la nappe du monde, du sujet. L'illisibilité, c'est une sorte de cheval de Troie dans la forteresse de sciences humaines. » « L »images » ; in *le bruissement de la langue*. Essais critiques IV, Editions du Seuil, 1984

²¹ Le Clézio, J.-M.G, Extrait d'un article paru dans Paris-Match, Novembre 2000.

De nombreuses entraves à la linéarité conventionnelle se manifestent à plusieurs niveaux qui en altèrent les règles. L'intrusion de voix, l'injection de textes de divers auteurs, le pêle-mêle de pastiches, de codes linguistiques ont un double effet sur l'identité textuelle : le premier effet est l'irruption de l'illisible car ils bousculent sa structure formelle et sa construction sémantique, le deuxième effet est la démultiplication de son potentiel significatif. Telle est l'écriture des « beaux livres » qui entretiennent en permanence le paradoxe illisible, c'est une plus-value de sens.

Nous adaptons ce regard sur l'illisibilité qui ne serait plus « un défaut », ni « mise en défaut ». R. Ripoll (1975) rappelle : « L'illisible est souvent lié à cette fuite du sens et, en même temps, il est le garant de dispersion. » (p.17) La plus-value de sens de l'illisible est dans sa « dispersion », dans « cette fuite ». Loin de la définition négative, péjorative qu'on tente de lui coller, l'illisible met au défi la sémantique de lui trouver un gîte et la littérature de lui assigner une assise formelle. L'illisible ne s'attend pas. Il s'étend (sait tant). Il se formulera partout et nulle part dans la polyphonie, dans l'hybridation du roman, par les figures de style, par la ponctuation. L'illisible s'entendrait comme une manière singulière de recourir au langage.

3-3. La norme : l'aliénation du sens

Nous postulons, donc, que l'œuvre littéraire est un discours. Il faut maintenant relever ce qui le distingue des autres discours. Tout discours se constitue au fur et à mesure de son énonciation dont la finalité même est le sens. Qui dit discours dit sens achevé. Mais « la parole littéraire » ne formule pas un sens durable et irrévocable. Par contre, le discours scientifique dégage un seul sens définitif faute de tomber dans l'ambiguïté et l'incompréhension. Il faut observer le « paradoxe fondateur » de la littérature : le discours littéraire est un discours, et, en tant que tel il se soumet à la norme d'écriture de tout discours. Le versant « littéraire » serait celui à travers lequel ce discours au « degré zéro » s'élève à « la littérarité » par son effraction à la norme. Le discours littéraire est toujours en circulation constante entre la norme et la transgression. Le sens énonçable ne le serait qu'au sein de cette circulation, dans l'indéterminé.

Essayons de circonscrire le concept de norme. Comme tout mot, l'impression qu'il dégage est celle d'un ami. La norme, c'est les règles à respecter pour recopier un modèle. Ce serait quelque chose d'irréversible. P. Zima (1980) subordonne « l'esthétique » à « la conscience collective », il déclare:

La norme esthétique est un produit de la conscience collective : c'est en renouvelant ou en contestant cette norme que l'écriture transforme la conscience collective littéraire, tout en prenant ses distances à l'égard de cette conscience par son initiative particulière » (p.209)

Toute société humaine produit sa norme. Selon, P. Zima le travail de l'écriture est de « transformer la conscience collective littéraire ». A bien saisir le sens de la citation, l'écriture produit une norme sur la « contestation de la norme sociale ». La norme esthétique est une forme de lutte entre la norme de « la conscience collective » et la norme de « la conscience collective littéraire ». C'est en s'éloignant, contestant, transgressant, la norme sociale que l'écriture exerce un changement non sur cette norme mais sur celle de « la conscience collective littéraire » qui, à son tour, transforme « la norme esthétique ». L'œuvre littéraire est donc un moyen de transformer « la norme esthétique » par la médiation des mots. Le recours à une certaine forme de langage permet à l'œuvre littéraire de « prendre ses distances » par rapport à la norme. Il s'agit d'une « initiative particulière » de l'usage du langage. « La norme esthétique » serait un degré ou une forme de langage à ne pas s'en servir. W. Labov (1976) nous apprend que « La communauté linguistique se définit moins par un accord explicite quant à l'emploi des éléments du langage que par une participation conjointe à un ensemble de normes ». (p.187) « La communauté linguistique » de W. Labov rejoint « la conscience collective ». La norme est pour nous reprendre, le produit de cette communauté. L'œuvre littéraire est l'écart produit à partir de cette norme. Cela nous autorise à déduire que l'œuvre littéraire associe « un dispositif rhétorique », une forme de langage et une « forme de vie ». Quand « la communauté linguistique » ou « la conscience collective » parraine une certaine forme esthétique de l'art littéraire, la fonction du fait littéraire constitue à l'infirmier.

La norme instaure un sens aliéné puisque remis en cause par la dimension esthétique. Il faut admettre la proposition d'Henri Meschonnic (190) que « [le] sens des mots n'est pas séparable du sens de la vie. (p.21) « La communauté linguistique » produit un sens par une norme esthétique à travers la forme de langage qu'elle élit. Toute l'activité artistique de cette communauté s'accorde sur au moins un objectif : désaliéner le sens et lui en substituer un autre. Nous avons déjà révélé « le caractère transgressif » de l'écriture littéraire dont la fonction fondamentale serait de réinventer le sens.

3-4. Le paratexte : enjeux esthétiques

G. Genette (1987) trouve une influence particulière du paratexte sur le lecteur :

Les œuvres littéraires ne se présentent jamais comme un texte nu: elles entourent celui-ci d'un appareil qui le complète et le protège en imposant un mode d'emploi et une interprétation conforme au dessein de l'auteur (...). L'enjeu de cet appareil est considérable.» (pp.7-8)

Parcourir les premiers mots d'un roman, c'est aller à la rencontre du paratexte, un indicateur de sens. Le langage externe au « discours sur le monde » que constitue le paratexte interpelle le lecteur, met en œuvre les repères à la lecture et déclenche l'ouverture des potentialités du sens. Objet linguistique, le roman signifie par l'ensemble des signes qu'il porte. Entrant dans l'espace du roman, le paratexte est le moment où le lecteur entame l'actualisation du sens. En effet, le roman dégage un sens global qu'il est illusoire de le confiner dans le texte. Mieux encore, le texte est lui-même un signe constitué d'un ensemble de signes. C'est de l'interprétation de tous les signes que l'acte de lecture procède à la construction du sens.

G. Genette consacre la notion « paratexte » dans *Seuils* (1987). Il lui attribue fonction de « rendre présent [le texte], pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre ». (p. 7) En d'autres sens, c'est le paratexte qui désigne le texte. Pour ce faire, il se révèle sous l'appellation de péritexte, en de nombreux signes qui permettent d'accompagner le lecteur dans son appréhension du sens, une fois, accroché à la lecture. Il est à noter que le paratexte peut également jouer la diversion mettant le lecteur face à l'incertitude. Il constitue, ainsi, une stratégie scripturale qui met le lecteur dans une position de réception du texte par l'établissement d' « un pacte de lecture ». Le texte ne dégage pas sa signification à partir de ce discours périphérique. Le lecteur en est chargé de cette fonction. Le pacte de lecture ouvre les possibilités de sens d'un texte. En seuil du texte, le péritexte exerce sur le lecteur un double effet : celui de le faire « entrer » dans le texte et celui de l'en dissuader. Pour G. Genette :

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public (...) offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin. Zone indécise entre le dedans ou le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ne vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), une sorte de lisière.²²

²² GENETTE, Gérard. *Etude complète sur le paratexte*. Paris : seuils, 1987. Cité par ACHOUR. C et BEKKAT A. *Convergences critiques II*. Algérie : éd. Tell, p.108

Genette fixe les fonctions du paratexte dans l'accompagnement du texte comme suit :

- a- Il précise le genre
- b- il présente l'objet comme livre aux lecteurs mais aussi au public.
- c- Il permet l'accès du texte ou son rejet.
- d- Il constitue une zone indéfinie, une sorte de no man's land, espace entre un dedans et un dehors du texte.
- e- Il forme une sorte de lisière ; une frontière qui conditionne et contrôle l'entrée au texte.
- f- Il est « un discours de l'extérieur sur un discours de l'intérieur ».

Les fonctions du paratexte constituent un espace intemporel, en ce sens qu'elles évoluent en fonction du lecteur et de l'Histoire. La précision que le paratexte n'est pas un mécanisme mais un outil d'aide à la compréhension est nécessaire à son instrumentalisation dans notre travail. Le terme outil équivaut mieux à la définition du paratexte. L'outil n'est pas tenu au temps mais à la fonction.

Romans	préface	Note bas de page	Phrases en marge	Informations périphériques	dédicace	renvois	Epi-graph	Quatrième de couverture	Titre
Le procès-verbal	++			+	+			+	+
LA GUERRE	+						+	+	+
Désert	+						+	+	+

Nous examinons la distribution du péri-texte dans les trois romans.

La fonction a) se trouve assumée dans les trois romans par la même préface éditoriale.

Par contre la préface auctoriale du roman Le procès-verbal n'est pas reprise dans les autres romans.

Ce roman porte une charge informationnelle importante. La préface est double : l'une de l'éditeur est rédigée en termes marqués sur l'écrivain, la deuxième de l'écrivain est « inattendue » parce qu'elle va à l'encontre de la première. En effet, l'écrivain étale une auto-critique, dépréciative de son roman. Les paradoxes de J.M.G. Le Clézio sont déjà inscrits dans le paradoxe de cette préface.

L'écrivain interpelle le lecteur dès la préface de roman et y étale les critères de son esthétique « Enfin, je me permets de vous signaler que j'ai entrepris la rédaction d'un autre récit, beaucoup plus étendu, racontant avec le maximum de simplicité ce qui se passe le lendemain de la mort d'une jeune fille » (Le procès-verbal, p.23).

L'écrivain emploie le pronom « vous » pour son appel au lecteur. Une sorte de communication écrivain-lecteur (je-vous) s'installe par laquelle l'écrivain s'engage à écrire et fait engager son lecteur. Cet énoncé transcende le texte-roman, représente l'esthétique de l'écrivain et pose le mode d'emploi de la lecture « avec le maximum de simplicité ». Le procès-verbal fait fonction d'une expérience première, qui sera poursuivie. Les romans LA GUERRE et Désert le continuent donc mais, selon l'écrivain, ils seront tenus au projet « beaucoup plus étendu ». Il est légitime de s'interroger sur quel plan, ils le seront. Le mécanisme d'écriture est établi, l'écrivain insiste sur « ce qui se passe le lendemain de la mort d'une jeune fille ». Il ne dira ni les causes ni les circonstances de cette mort. La tâche de reconstituer « ce qui précède et ce qui explique et ce qui se passe pendant la mort de la jeune fille revient au lecteur ». Un lecteur débarrassé des réflexes traditionnels d'attente de l'événement plutôt pourvu d'un rôle essentiel dans la reconstitution de tout le récit par un travail de décodage. Un lecteur en charge de la réécriture de toute la périphérie de ce « fait » : la mort de la jeune. La tâche est donc de réunir les éléments épars qui manquent à l'événement pour en faire un récit : c'est « le roman-puzzle », « le roman-jeu ».

La préface auctoriale de ce premier roman de l'écrivain se situe dans la fonction que lui confère H. Mitterand (1983) qui affirme : « La préface saisit la littérature comme la conséquence d'un achevé et le modèle obligé d'un à-venir. » (p.23) En d'autres termes, la préface auctoriale fonctionne sur deux plans : l'achevé représenté par Le procès-verbal et l'à-venir par les romans du futur. Ainsi, le texte leclézien s'installe dans la continuité, sollicite le lecteur inscrit dans le temps. Il crée un horizon d'attente mouvant.

La titrologie n'est pas en marge de ce travail sur le texte et le lecteur, en effet :

Le titre est aussi un élément du texte global qu'il anticipe et mémorise à la fois. Présent au début et au cours du récit qu'il inaugure il fonctionne comme embrayeur et modulateur de lecture: métonymie ou métaphore du texte, selon qu'il actualise un élément de la diégèse ou présente du roman un équivalent symbolique, il est en suspens, dans l'ambiguïté des deux autres fonctions (...) référentielle et poétique. (Achour, C. et Rezzoug, S., 1990 : 30)

Les titres Le procès-verbal, LA GUERRE et Désert se conforment à ce point de vue puis le dépassent. Le lecteur ne lira rien d'un Procès-verbal authentique sinon un regard acerbe sur le monde. L'arrière plan du roman LA GUERRE, c'est le Vietnam et c'est autre chose dans un discours difficile à accompagner la fiction. Désert, c'est un lieu de la contradiction beauté-misère où rien n'est dit sur le premier adjectif. Se fier à au titre, c'est aller à contresens, faire fausse route. Les titres des romans de notre corpus résistent à l'action métaphorique et/ou métonymique qu'attribuent les auteures de la citation à la fonction du titre qui s'ingénie moins à orienter qu'à déstabiliser le lecteur.

CHAPITRE II

Présentation du corpus

1- La réception de l'œuvre.

Notre étude sur le sens que constituent des stratégies scripturales exige une délimitation de l'objet qui serait révélateur de la technique d'écriture pour l'ensemble de l'œuvre. Comme signalés dans l'introduction, les trois romans sont :

Le procès-verbal : roman paru en 1963 aux éditions Gallimard dans la collection Folio (n°353), récompensé du Prix Renaudot.

LA GUERRE : roman paru en 1970 aux éditions Gallimard dans la collection L'imaginaire (n°271).

Désert : roman paru en 1980 aux éditions Gallimard dans la collection Folio (n°1670), récompensé, Grand prix de littérature Paul-Morand de l'Académie française

En 2008, Le Prix Nobel de littérature sera attribué à l'écrivain pour l'ensemble de son œuvre. De l'œuvre monumentale de Jean-Marie Gustave Le Clézio, il est toujours difficile d'opérer un choix d'autant plus que le regard porté à son écriture n'est pas consensuel. Le roman Désert constitue, pour certains critiques, le roman du changement de style de J.-M.G. Le Clézio. La réception lui accorde une attention particulière. Deux périodes distinctes sont tracées à l'œuvre : l'une de 1963 à 1980 et la deuxième à partir de 1980. Autrement dit, l'explication serait que la production romanesque n'est portée ni par le même écrivain ni par la même écriture. Deux écrivains ou deux styles différents d'un même écrivain sont les auteurs ou l'auteur d'une œuvre exprimée à travers deux expériences d'écriture différentes ou divergentes. On n'est pas très loin d'opposer deux moments de l'œuvre en deux périodes contextuelles. L'une débutant avec l'activité de nombreux courants de repenser le roman à partir des années 1960 qui voient le Nouveau Roman, l'Oulipo dominer le monde de la création littéraire, la deuxième rompant cet élan par l'essoufflement des expériences initiées dans l'ambition de transcender les règles de la doxa qui maintenait sous son joug le travail de l'écrivain. Faut-il en déduire qu'un écrivain évolue en fonction d'un contexte de l'écriture ? Les avis ne font pas consensus. Le professeur M. Murat dresse le constat d'une déviation notable chez l'écrivain. Il déclare à ce propos :

L'étrangeté de la perception du monde, si frappante chez le "premier" Le Clézio [...] Quant au "second" Le Clézio, il est littérairement recentré [...] – Le Clézio change de style, de public et de mode de légitimation; il change aussi d'image, donnant le sentiment d'accéder à la maturité et à une forme de sagesse. (2012).

M. Murat distingue deux périodes chez J.M.G.Le Clézio :

- **Première période** : « L'étrangeté de la perception du monde » allant de 1963 à 1980.
- **Deuxième période** : « littéralement recentré » à partir de 1980 avec le roman Désert

L'auteur de la citation n'analyse pas en quoi ce point de vue émane d'indices esthétiques portés par les romans.

Le célèbre journaliste B. Pivot ne relève pas les attributs formulés par M. Murat à propos de l'écrivain et de son œuvre. Il s'oppose à ce constat et met l'accent sur la continuité de l'œuvre autour de l'Homme comme thème majeur. :

Il (Le Clézio) est toujours violent dans sa littérature. C'est une violence apaisée, mais toujours en colère contre l'urbanisation, l'exploitation des forêts, le dédain des riches vis-à-vis des pauvres, la misère (.....) Ses thèmes sont toujours les mêmes : l'oppression, la violence, la mer, l'exil, les frontières, la ville, la solitude, etc. Il est resté fidèle à lui-même et à sa vision à charge du monde dans lequel vivent ou survivent des personnages accablés et courageux. (28/03/2014)

G. Molinié et A. Viala (1993) attestent :

L'œuvre de le Clézio n'est donc pas de l'ordre de la polygraphie distinctive, mais bien de l'ordre de l'intégration. De sorte que sa trajectoire littéraire peut se lire en termes de continuité. Elle est marquée, à son début, par le succès et l'institution, avec l'obtention du Renaudot dès son premier roman. Elle est marquée ensuite par une audience constante, quoique avec un temps de moindre visibilité dans les années 1970, mais au total une légitimation, pour un professionnel de la littérature, qui écrit et publie beaucoup. (p.295)

Le jugement porté par les deux critiques semble refuser des critères esthétiques à la continuité de l'œuvre de l'écrivain que deux facteurs lui assurent « sa trajectoire littéraire »

constante : le prix Renaudot qui lui vaut une visibilité et « une audience constante » comme conséquence. Les auteurs usent du mot « succès » qui laisse perplexe quant à un jugement de deux spécialistes qui auraient utilisé un concept plus approprié, par exemple d'ordre esthétique, pour noter l'introduction réussie de l'écrivain dans le monde de la littérature.

Entre les avis contradictoires, notre posture consiste à solliciter de l'œuvre les raisons de « sa légitimation ». Il faut s'interroger sur la référence à laquelle se dirigent les observateurs de l'œuvre de l'écrivain pour délibérer sur son statut. Notre lecture est que le roman *Désert* porte un regard sur le monde débordé par le génocide d'une culture et l'ethnocide d'une ethnie. Les personnages sont épuisés de l'errance continuelle. Nous verrons un peu plus tard cette œuvre romanesque n'est pas un roman du « recentrement », qu'il est la synecdoque du monde hérité de la guerre. La vision du chaos traverse le roman comme elle traverse les autres romans de notre corpus.

Notre choix satisfait à rendre compte de l'œuvre en général car il résulte de l'observation de l'évolution du processus de la création littéraire notée chez l'écrivain. Les rois romans marquent les limites de l'exploration du langage jusqu'à saturation qui traduit bien le paradoxe de l'écriture de l'écrivain que nous explique Kasberg Sjoblom M (2006) : « La bipolarité de la structure lexicale confirmée par l'analyse statistique, avec un vocabulaire qui tend soit vers l'abondance soit vers le dépouillement, est le fidèle témoin du paradoxe de l'écriture leclézienne. » (p.85) Selon l'auteure de la citation, l'écriture de l'écrivain est située entre deux extrêmes « abondance » et « dépouillement », elle explique : « Le procès-verbal, le premier roman, celui que l'étude de la richesse lexicale, selon la méthode binominale a classé comme le roman le plus « riche » fait ici apparaître une grande unité du vocabulaire » (Ibid. p.60), pour conclure qu' « Après un apport important de vocabulaire au début de l'œuvre, (...), nous voyons l'apport lexical décliner à partir de LA GUERRE pour être pratiquement nul..... ». (Ibid., p. 68). Considéré aux termes des citations, notre corpus répond à l'analyse de la pratique de l'écriture de l'écrivain qui atteindrait « sa richesse » du roman *Le procès-verbal* au roman *LA GUERRE* puis s'essouffle dans *Désert* qui marquerait une pauvreté du vocabulaire que Kasberg Sjoblom ramène à « la qualification différentielle »¹ du personnage Lalla :

¹ Y. Reuter rapporte que Philippe Hamon(1972) a proposé six catégories, simples et maniables, pour distinguer et hiérarchiser les personnages au travers de leur « faire » (leurs actions), de leur « être », de leur position dans un genre donné et de leur désignation par le narrateur. *La qualification différentielle* concerne la nature et la quantité des qualifications attribuées au personnage. *La fonctionnalité différentielle* porte non plus sur l'être,

Une certaine pauvreté, justifiable, croit-on d'abord, par la jeunesse de l'héroïne, le fait que ce n'est pas une intellectuelle, naît en apparence de ce choix lexical et syntaxique ; mais très vite, ces reprises de mots, de constructions, deviennent incantatoires. (Ibid., p.65).

De la prolifération lexicale à son dessèchement, le corpus couvre l'essentiel de la production littéraire de J.M.G. Le Clézio. Il prend les allures d'une aventure, d'un défi. En optant pour ce choix, nous nous écartons d'un consensus au tour de l'œuvre qui voit mal le roman *Désert* s'intégrer dans la continuité des romans qui l'ont précédé.

Le choix du corpus est, comme tout autre choix, problématique dans la mesure où il ne pourrait souscrire à toutes les exigences d'une approche d'analyse à laquelle il est soumis. Le travail que nous menons est la re-(lecture) comme angle d'appréhension d'un processus de la création romanesque du « mouvant »². Un roman n'est pas destiné à la lisibilité mais aux questions qu'ils posent tant à la lecture qu'aux théories littéraires qui voudraient le cerner pour le faire adhérer à un sens. Comme forme, comme structure, comme langage, notre corpus contredit, fait fausse route, échappe au rets que voudrait lui tendre toute approche, toute analyse, toute critique. C'est toujours un pan de l'œuvre qui nous permet d'appréhender le roman tel qu'Es Ser (le secret), l'entend : « C'est une voix lointaine qui dit sans fin les mêmes mots, les mêmes paroles. » (*Désert*, p. 118)

2- Le procès-verbal.

2-1. Le résumé du roman

Adam Pollo un pauvre hère erre entre la colline où il a élu domicile et la ville qui le refuse. Mi-fou, mi-génie, il ne savait trop s'il sortait de l'armée ou de l'asile psychiatrique. Exclu, reclus, il n'entretient de rapport avec le monde qu'à travers la correspondance épistolaire qu'il entretient avec Michelle. Dans ses déambulations, il suit un chien avec lequel il se sent en communion. Puis il va au zoo où à force d'admirer les animaux, il perd son humanité pour devenir guenon. Rompant sa solitude, il se rend en ville où il n'arrive pas à s'intégrer dans

mais sur le faire des personnages. *La distribution différentielle*, articulant le faire et l'être. *L'autonomie différentielle* articule aussi le faire et l'être mais à partir des modes de combinaison des personnages entre eux. *La pré-désignation conventionnelle* combine le faire et l'être des personnages en référence à un genre donné. *Le commentaire explicite* porte, quant à lui sur le discours que tient le narrateur à propos du personnage. Tiré d'Y. Reuter, *L'analyse du récit* (2001), Malakoff, Armand Colin.

² Terme emprunté à Jean Steiner Koumba formé dans sa thèse en littérature générale et comparée « *Le roman et le mouvant : essai sur l'œuvre d'E. Glissant et J.-M.G. Le Clézio* » soutenue le 07/12/2017 à l'Université Sorbonne Nouvelle, Paris, sous la direction de Jean Bessière.

l'enfer urbain. Il se perd et perd sa liberté. Multipliant des actes incompréhensibles, il finit dans un asile psychiatrique, incompris et rejeté.

2-2. Le roman-jeu

En rapport à la vie et au contexte historique, l'œuvre de J.M.G. Le Clézio raconte le monde. Pour l'exercer, il use de toutes les possibilités de la langue pour révéler tout le potentiel du sens. Chez l'écrivain, la finalité esthétique serait la recherche d'autres voies pour accéder au sens. De là, il inverse les règles communes de signifier, inversant, par la même, les règles de lecture. Ouvrant la voie à la création, à l'invention, aux ruptures. Par le déni des structures traditionnelles du récit, l'écrivain exprime la tendance esthétique d'une écriture se veut à l'opposé de la doxa. Le premier roman, *Le procès-verbal* met en branle des formes générales communes à tous les romans. Transformant, du coup, l'œuvre romanesque en un roman continu. Chaque roman garde sa singularité tout en communiquant avec les romans. Une sorte de polyphonie interne structure l'œuvre. L'analyse de l'esthétique de l'écrivain porte sur le choix du corpus qui traduit la continuité de l'œuvre. La complexité de réunir des romans, apparemment distincts, sur un fonds commun, n'empêche en rien de procéder à la mise à nu des critères qui les relie. De « la réalité optique » à la construction d'un univers personnel, l'écrivain tente inlassablement de rendre compte d'une autre réalité que celle que nous percevons. Le roman leclézien exprime cette quête à travers le récit et le lecteur.

Point de logique psycho-social dans le récit leclézien. Mais une logique interne, tel Adam, le personnage du roman qui interprète la réalité en fonction de sa propre vision :

(...) il (Adam Pollo) voyait mieux le monde se dévoiler, bribe par bribe, dans son déchainement tranquille et burlesque, en pleine action ; en formules de chimie agressive : soudains aller-retour de pistons , déclenchement de mécanismes, au sein des arbres, cycles du carbone, élongation régulière des ombres , et bruits, et bruissements cavernaux d'une terre cotonneuse qui se craquelait méthodologiquement , qui ouvrait ses lèvres avec des cris de bébés ayant semblé jusque-là n'appartenir qu'aux poissons.

(Le procès-verbal, pp.31-32)

Cet extrait illustre les ruptures de J.M.G.Le Clézio sur la fiction. L'enchaînement causal est rompu : le narrateur passe d'un monde, espace relevant de la réalité à une juxtaposition

linéaire mais antinomique d'éléments relevant d'un ensemble hétéroclite. A travers le point de vue du personnage, le narrateur assemble la fiction et le référent dont la distinction n'est pas simple à tenir. C'est la singularité du roman leclézien : la fiction et le référent, aux termes d'Y. Reuter se relient dans une narration qui construit un monde aux contours difficiles à distinguer tant l'espace entre le texte et le hors-texte ne se laisse pas saisir. Ainsi, le roman leclézien relève d'un mouvement incessant, d'une dynamique constante.

Le roman est conçu dans le double héritage, historique :

Comment refuser l'héritage de siècles d'obsessions qui pèse sur toute la pensée contemporaine, et dont les secrets triomphants de la violence, de l'érotisme, de la vie digestive, aujourd'hui révélés un à un au prix d'une sorte de honte, étaient écrits en clair dans l'œuvre de Rabelais? (J.M.G.Le Clézio, 1971 :4)

et esthétique « Je m'excuse d'avoir accumulé ainsi quelques théories ; c'est une prétention un peu trop à la mode ». (Le procès-verbal, p. 13)

L'écrivain ré-(écrit) Le procès-verbal à partir de « quelques théories », c'est donc un roman de lectures qui le situe, dans une certaine mesure, dans la filiation théorique « c'est une prétention un peu trop à la mode » bien qu'il veuille s'en débarrasser le poids du passé est là. Ce roman s'imprègne, également, des circonstances historiques de la guerre d'Algérie, au cours desquelles il fut conçu : désordre, confusion, comme il est marqué de diverses traces intertextuelles. « Roman-actif », il s'inscrit en témoin par « les carences »³ qu'il dégage de sa structure, de son langage. Le Clézio s'écarte de toute imitation, de toute reprise, revendique la négation, son personnage principal Adam Pollo concède : « (...) ne savait trop s'il sortait de l'armée ou de l'asile psychiatrique. » (Op.cit., p.56) Con/fusion entre deux espaces clos réducteurs de la liberté. Adam Pollo conteste (ne savait trop) les deux espaces parce qu'il les confond, en les réduisant à la même fonction qu'ils exercent sur l'homme, la fascination. Privilégiant la tentative de la liberté, le personnage adopte la stratégie de la fuite de l'enfermement de « l'armée » et de « l'asile psychiatrique » par l'adverbe « trop » qui marque le désintérêt de savoir d'où il sortait. L'espace du roman s'ouvre à la quête de liberté. Adam Pollo agit en homme libre, le langage se déploie en transgressant le dogme de la norme, l'écriture se libère de toute lien d'appartenance, c'est le roman de l'expérimentation. Le

³ Marc M ; Preuves 1963 pp92-92

procès-verbal, qualifié de « roman-puzzle » par l'écrivain lui-même, élargit le romanesque à d'autres formes d'expression comme le montre la suite du travail.

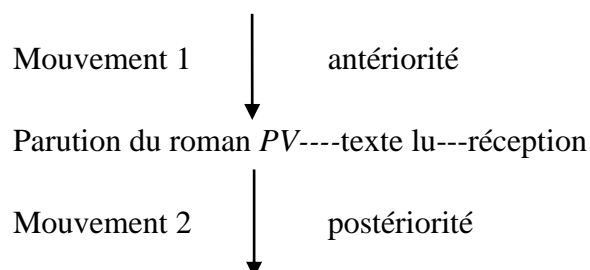
J.M.G Le Clézio (1970) résume le processus de la création romanesque ainsi : « Avant tout toute spéculation formelle, c'est l'aventure d'être vivant qu'on veut exprimer. » (p.905) Par cette déclaration, l'écrivain pose les deux « horizons référentiels » de son œuvre :

- **le premier horizon** insiste sur la liberté que doit s'accorder l'écrivain, par le dépassement de « la spéculation formelle » qui constitue l'écart pris par l'écrivain par rapport aux genres, à la classification des styles parce qu' « il (Adam Pollo) se mit à tracer des signes dans la poussière, d'involontaires dessins fins. ». (Ibid., p. 25). Fait de « signes dans la poussière » et « d'involontaires dessins fins », le roman re/met en cause l'héritage du roman traditionnel notamment l'ordre. « Signes dans la poussière » signes du précaire, du mouvant parce que la littérature est le re/jet, la contestation du paraître parfait, de la reconduction volontaire d'un archétype qui se veut modèle. « On se croit obligé de tout présenter sous une forme parfaite ». (Ibid., p. 300)

- **le deuxième horizon** soutient que le roman se représente comme l'expérimentation d'un modèle autre engendré par des lectures qui lui sont antérieures selon l'écrivain lui-même « Je m'excuse d'avoir accumulé ainsi quelques théories ; c'est une prétention un peu trop à la mode, de nos jours » (Ibid., p.13).

Une œuvre abondante et variée s'édifiera à partir de ce premier roman. Ainsi, ce roman fonctionne comme une passerelle entre ce qui le précède et ce qui le suit établissant, ainsi, une intertextualité externe à deux mouvements :

Lectures de l'auteur + Tradition littéraire liée au contexte socio-historique ---textes antérieurs



Processus chronologique et logique-----production d'autres romans

Ainsi, le texte leclézien se construit au moment de sa lecture : c'est la réception, c'est-à-dire la lecture à ce moment-là, qui est l'instance qui lui confère ou pas sa littérarité. La

réception du roman *Le procès-verbal* est plutôt conforme au degré d'acceptabilité. La preuve, son couronnement du prix Renaudot. Le paradoxe est que ce roman est littéraire parce qu'il transgresse le littéraire.

En effet, sur sa production, Le Clézio affirme : « (...) Le « procès-verbal » n'est pas tout à fait réussi ». (Ibid., p.11). Car :

Je considère que le roman a pour principale qualité d'être inclassable, c'est-à-dire d'être un genre polymorphe qui participe d'un certain métissage, d'un brassage d'idées, qui est le reflet en fin de compte de notre monde multipolaire.⁴

Le « processus production-réception » est en communication avec le moment socio-historique désigné dans la production par « monde multipolaire » et dans la réception par « le champ littéraire ». Travaillant ensemble des thèmes communs comme la guerre, la déshumanisation du monde, l'incommunicabilité, l'errance, *Le procès-verbal*, *LA GUERRE* et *Désert* se conforment à ce même processus de production/réception en s'inscrivant dans la représentation du monde contemporain. *Le Procès-verbal* est le roman qui pose ce projet de l'écrivain de faire de la guerre et les thèmes principaux qui s'y accrochent, le thème fondateur de son écriture.

Ce roman répercute sur *LA GUERRE* et *Désert* le schéma sur lequel il s'édifie. La guerre est le roman du thème central. Condensant toute l'expérience de l'écrivain sur son vécu, sur sa vision apocalyptique d'un monde démesuré, J.M.G. Le Clézio semble transformer une production romanesque en un héritage historique. Ce roman est le produit du passé de l'écrivain sur l'a-venir. Comme sa production, la réception du roman se résume à ce jugement de l'universitaire M. Murat :

Cette expérience (**LA GUERRE**) suppose une sorte d'*epochè* husserlienne, une suspension de nos connaissances, de nos usages et de nos raisons d'agir. Elle s'inscrit par là dans le courant phénoménologique qui domine le paysage intellectuel et artistique en France des années 30 aux années 60.⁵ (**C'est nous qui soulignons**)

⁴Thirtanjh Chando, « J.M.G. Le Clézio, « *La langue française est peut-être mon seul véritable pays* », *Le Magazine littéraire*, décembre 2001

⁵M. Murat, revue de fiction française contemporaine ; 2002

Voici le roman, une expérience. Paru en 1970, il désigne bien son époque par le thème le plus frappant la guerre, par l'écart qu'il amorce par rapport à la tradition des usages notamment celui de l'écriture romanesque, par le fait qu'il libère le roman de l'emploi imposé. LA GUERRE est un roman à part. L'écrivain, à son corps défendant, reprend dans Désert le schéma établi par Le procès-verbal et admet : « Il s'est trouvé que [Le procès-verbal] était le premier qui était publié, mais c'était une sorte de ... pas de parenthèse, mais je dirais une sorte de creux. Et puis j'ai changé ».⁶

Considéré comme un changement d'orientation d'un point de vue poétique, Désert n'en porte pas moins les traces établies dans le premier roman. Son couronnement du prix Paul Morand lui établit une certaine audience auprès du lecteur pourtant sa construction, à deux récits, relève d'une forme désuète. Notre lecture se démarque de la réception qui voit dans le roman, un roman de l'immensité, du beau, du désert. Pour nous, Désert épouse bien le contexte socio-historique par le paradoxe que laissent filtrer sa forme et son contenu. Nous nous pencherons plus tard sur sa forme. Pour son contenu, nous relevons la déclinaison de la langue à associer les contradictions désert/guerre, désert/mort, désert/ errance, désert/ misère. Ce roman traduit au mieux l'univers leclézien du paradoxe. Le décalage entre le titre suggérant un univers émerveillé et le texte mettant en scène une déshumanisante profonde met mal à l'aise le lecteur. Désert récupère du Procès-verbal sa forme et du roman LA GUERRE sa thématique du chaos.

Nous déduisons que le roman Le procès-verbal fonctionne comme un mode d'emploi de lecture/écriture de l'œuvre. Point de départ d'une écriture héritière d'une tradition et ambitieuse de la dépasser, il s'ouvre au paradoxe d'être l'espace du passé/présent qui explose l'unité du roman par l'apport de nombreux éléments extra-littéraires par lesquels l'écrivain tente de relier l'œuvre au monde, à l'Histoire, et cela n'est ne lui est possible qu'à travers l'extension du genre littéraire, à la destruction des frontières littéraire/non-littéraire, qui engendre l'hybridité du roman. Le procès-verbal porte les marques d' « une communication d'un ordre nouveau » (p.68) à travers laquelle, l'écrivain use d' « un désir gamin de choquer » (Ibid., p.38). Le héros leclézien entretient en permanence « une contre-rhétorique » de l'incertitude « il n'y avait rien (...) qui lui indiquât s'il sortait de l'asile ou de l'armée » (Ibid., p. 56).

⁶Propos recueillis par Madeleine Chapsal, "Un poème inédit", L'Express, 21.11.1963, p. 32.

2-3. Le roman « hybride »

L'espace textuel du roman accueille des énoncés de divers horizons, autonomes mais interdépendants dans un ensemble cohérent à l'image « d'un texte tabulaire ». Comme nous l'indique C. Bremond (1976) le récit fait appel à des éléments porteurs d'informations autres que celles qu'il véhicule et auxquels il assure une dépendance de fonctionnement :

Normalement, un récit intègre dans sa trame un certain nombre d'informations qui ne sont pas réductibles à des propositions narratives, qui n'énoncent pas des événements et qui n'en importent pas moins à l'intelligence globale du message : descriptions des personnages, épanchements poétiques, sentences didactiques, méditations philosophiques souvent, elles sont le texte véritable dont l'intrigue n'est à proprement parler, que le pré-texte. (p.322).

Dans Le procès-verbal, nous notons la pratique d'écriture dont parle C. Bremond qui permet au récit de faire côtoyer à l'intérieur du monde de la fiction, un « ensemble hétéroclite » qui relève l'intrigue au rôle d'encadrant :

A. Genres en usage dans le roman :

A1 -le conte : Il y avait une petite fois----- (p.15)

A2-le fait-divers : Un cyclone à la Jamaïque----- Ibid.,p.139)

Las de la vie -----p161),

Un maniaque arrêté à Carros – Enigme en Corse –(Ibid., pp.253-254)

A3-énoncé scientifique (p.194)- esquisses de poèmes (Ibid., pp.154-212-229)

A4-énoncé liturgique (Ibid., p.229)

A5-articles journal (Ibid., p.251)

A6 -Le roman policier----- (Ibid.,p.187) : Mme et M. Louise et Jean Mallempart.

La composition de la trame du roman intègre des contenus non narratifs qui semblent concurrencer le récit et le dévier de son rôle de maintenir le monde de la fiction dans une dynamique soutenue.

B. **Les langues** : français /Anglais (Ibid., pp.49-145-184), énoncé scientifique (Ibid., p.194) - esquisses de poèmes (Ibid., pp.19-154-212)

La jonction de divers textes assurent l'hybridité du roman. L'écriture traverse cet « ensemble hétéroclite » qui interpelle lecteur à la lecture « d'un texte tabulaire » pour dégager la construction instable du sens. Le roman produit sa propre logique. Ramené à une cohérence externe, il ne saurait répondre, et se rapproche plutôt de l'écriture automatique. L'écrivain avoue cette propension à la spontanéité, à la fulgurance, au dérèglement : « J'ai été pris au dépourvu, je ne savais pas où j'allais, la ligne directrice se faisait en dépit de moi. ».⁷

L'intrusion de A et B dans le récit démontre bien le point de vue de M. Bakhtine (1975) qui atteste : « Tout roman dans sa totalité, du point de vue du langage et de la conscience linguistique investis en lui, est *un hybride*. Mais (...) c'est un hybride intentionnel et conscient, littérairement organisé. » (p.45)

En effet, dans sa fonction de fixer une logique à la cohérence du texte déjà subvertie par l'incipit, l'alphabet, système fermé par excellence, est laissé béant à la lettre R⁸ (p255).

E. Haghebaert (1986) déduit : « Principe régulateur, l'ordre alphabétique initial, système clos dans sa totalité théorique, reste ici ouvert, en l'air, à l'arrêt, en l'erre de la lettre « R ». » (p.94)

De la lettre A (page15) comme point de départ de la linéarité du récit ,à la lettre R, le récit semble avancer avant d'être arrêté dans son élan de raconter une histoire et se laisse submerger par une suite d'événements qui engloutit le personnage Adam Pollo (à partir de R) dans l'infini. « Adam Pollo se transforma en mer ». (p.308) La lettre « R », comme redondance, retour, réplique, résonne/raisonne le retour du récit dans la circularité.

Le récit invente une logique de A à R et non de A à Z, c'est l'autre logique où circule, « erre », Adam Pollo, ce qui donne à lire A à R, R à A comme « rat » qui occupe le récit H. (p.113)

« R », c'est l'arrêt de l'ordre que « rat »e (rate) l'ordre alphabétique à l'abandon en « R ». « R » « rat », l'allitération comme allusion au ressac de la me « R », espace privilégié d'Adam Pollo.

⁷Propos recueillis par inédit", L'Express Madeleine Chapsal, "Un poème, 21.11.1963, p. 32

⁸H.Haghebaert parle de Béances de l'alphabet qu'elle décrit comme « troué ». Son analyse en R montre « l'effacement du personnage » par la mise en « l'erre » du récit.

Les ruptures s'initient dans ce jeu, le récit se reprend sans fin jusqu'à la fin dans un cheminement sinueux.

2-4. Un texte composite

Le procès-verbal est construit sur l'alternance de récits.

Récit 1 : Quinze chapitres portant les lettres alphabétiques de A à O (p15 à p209)

- Récit 1 en suspension

Récit 2 : - insertion d'un autre texte (Ibid., pp 210-212/2013-2017/2018-225)

- Récit 2 en suspension

- puis retour à la lettre P (Ibid., pp.226-251), reprise du Récit1/ de la lettre P (Ibid. 226)

Récit 1 en suspension

- **Récit 3** : intrusion d'une découpe de journal (Ibid., p.252-253-254)

- Retour à la lettre R (sans passer par lettre Q), reprise du récit 1 (Ibid., p.255-312)

Allant d'un récit à l'autre, le roman est construit sur l'hésitation d'Adam Pollo. Fruit de nombreuses lectures « je m'excuse d'avoir accumulé ainsi quelques théories ; c'est un peu trop à la mode de nos jours. (Ibid., p.13) Il constitue la synthèse esthétique de ces « théories » représentant une vision du roman que traduit une vision du monde, une vision non linéaire, saccadée, non achevée, prenant appui sur A pour s'achever en R, ainsi

A-----B----- C----- D ---- ----R-----

Faut-il lire la lettre R comme rien ? Comme si, après cette lettre, le roman ne raconte Rien sinon pourquoi l'abandon de « l'ordre alphabétique » à R. La ligne montre la suspension du récit et par conséquent, de son inachèvement.

Le roman exprime un itinéraire dans l'incomplétude, dans l'inachevé, il se construit sur l'ordre logique de l'alphabet pour l'abandonner dans la transgression et lui substituer un autre système que le regard du narrateur circonscrit :

Le monde, comme le pyjama d'Adam, était strié de droites, tangentes, vecteurs, polygones, rectangles ; trapèzes, de toutes sortes, et le réseau était parfait ; il n'y avait pas une parcelle de terre ou de mer qui ne fût divisée très exactement ; et qui ne pût être réduite à une projection, ou à un schéma. (Ibid., p.261)

Le regard fusionne « le monde » et Adam Pollo, métonymie de pyjama, dans « le réseau parfait » à partir d'une construction géométrique dérégulée par un ensemble « strié », de figures géométriques distinctes « de toutes sortes ». Elargi au roman, métonymie d'Adam Pollo, « le réseau...parfait » du roman s'élabore sur une structure antinomique où s'alignent en « stries » marques parallèles des composants épars. Le roman règle la contradiction de la jonction « de toutes sortes » avec « très exactement ». « L'ouvrage manque de structure et on a souvent l'impression que des morceaux écrits séparément ont été mis bout à bout. »⁹ décrit, ainsi, G. Delattre le roman. Avis partagé par l'écrivain :

De point de vue, je le sais, Le « Procès-verbal » n'est pas tout à fait réussi. (.....) Mais je ne désespère pas de parfaire plus tard un roman vraiment effectif : quelque chose dans le génie de Conan Doyle, qui s'adresserait non pas au goût vériste du public-- dans les grandes lignes de l'analyse psychologique et de l'illustration-mais à sa sentimentalité. (Le procès-verbal, p11).

Il nous reste à vérifier si la suite de la production du roman coup d'envoi se fera sur d'autres critères comme le prévoit l'écrivain. Ou comme, il l'admet « la ligne directrice se fait en dépit de moi » qui contredit le projet pour réécrire Le procès-verbal sous un autre roman. Nous soutenons que ce roman représente le roman générateur pour la production romanesque à venir. Il pose, pour l'œuvre à venir, les jalons de la lecture qui déterminent le processus de la construction du sens

3- LA GUERRE

3-1. Le résumé du roman

La Guerre est partout. Elle a commencé. Personne ne sait où ni comment. Pas d'armées. Pas d'armes. Pas de belligérants. Une jeune fille, Béatrice B, promène son regard désabusé sur le monde de l'enfer urbain. Elle est à recherche des mots, des signes, qui lui permettront de trouver son salut. Sa rencontre avec M.X est un tournant dans son errance. Elle s'engage dans

⁹ Geneviève Delattre French Review, 1964-1965, p. 131

des étroits fascinants où son regard fouille les espaces modernes et déshumanisés des temps modernes : les voitures, les autoroutes, les grands magasins s'expriment et disent une vision nouvelle de la guerre.

3-2. Le roman sans récit

Sans être l'imitation du roman Le procès-verbal, ce roman lui emprunte certains constituants comme l'architecture qui échappe à la linéarité.

Le roman s'engage dans un itinéraire dynamique que parcourt un texte amplifié par l'appel d'énoncés comme « motifs référentiels » par lesquels transitent obligatoirement la construction du sens

Voici la structuration de la superficie textuelle de LA GUERE ::

Récit 1 : 1^{ère} partie (page 7 à 87) où s'alignent dix chapitres ; les uns portant une épigraphe (chapitres 2-4-6-8-9) d'autres non (chapitres 1-3-5-7-10)

Récit 1 en l'air -----Passage à la poésie Récit2 : (Ibid., page 87)

Reprise du récit 1 : 2^e partie : constituée de trois chapitres de (passage de la page 88 à la page 119) portant chacun une épigraphe.

Récit1 en l'air-----apparition d'un **Récit 3** : (Ibid., p.120) avec « je »

Reprise du récit 1 : 3^e partie (passage de la page 121 à la page 157), constituée de trois chapitres portant chacun une épigraphe

Récit 1 en l'air -----apparition d'une lettre (p.158 à p.164) : mélange de prose-de poésie-de discours -d'enseigne lumineuse Récit 4

Reprise du récit 1 : 4^e partie : dix chapitres (passage de la page p.165 à la page 289) : chapitres (1-2-4-5-6-7) portant chacun une épigraphe ; chapitre (3-6-10) sans épigraphe

Le roman se construit sur/par les materia prima :

- a) la thématique tissée autour du personnage Béa B -----Progression thématique
- b) les thématiques énoncées par les épigraphes –Thématiques parallèles.
- c) les thématiques énoncées par les textes introduits dans l'espace du romanesque.

L'intrusion de « c » s'espace dans le tissu textuel pour le subvertir tout en le faisant progresser c'est l'esthétique du paradoxe, « c » appartient et/ou n'appartient pas au roman.

La lecture est une circularité dynamique entre a-b-et c. Le thème central du roman absorbe la construction a-b-c et s'énonce sur « le mouvant », fuit constamment, se reconstruit au gré des lectures qui pourraient s'établir dans tous les sens : b-c-a ou encore c-a-b, ouverture de multiples possibles de lectures générées par de multiples chemins d'accès proposés par les thématiques en jeu. La lecture linéaire est écartée comme est écarté le lecteur traditionnel comme est écarté le processus traditionnel de la construction du sens conçu sur l'ordre grammatical.

Par le va et vient incessant entre le contexte (Progression thématique) et le hors contexte (Formé de multiples modes d'expression dans le roman) la cohérence textuelle est fluctuante, dynamique, solidaire de la lecture et non de l'ordre qu'impose la contrainte de l'écriture graphique de la pagination.

3-3. Le récit sur rien : l'esthétique de l'effet.

Issue de l'innovation romaine, la lettre G construit le titre du roman LA GUERRE qui ne se structure ni par le temps ni par l'espace. Une guerre est déclarée brutalement dès l'incipit,

« La guerre a commencé. » (Ibid., p.7).

Le lecteur s'interroge de quelle guerre il s'agit.

La suite du roman n'apporte aucune réponse. Le lecteur lit un roman sur la guerre qui ne raconte pas la guerre. C'est la guerre sans être la guerre. Le récit sur rien où la narration n'avance pas. Le narrateur ne construit pas la progression dans un univers imaginable/imaginé structuré autour du temps et de l'espace. La guerre est moins « un état du monde » qu'une image transposée du réel. Le paradoxe esthétique est que l'absence de toute référence susceptible d'ancrer le roman, laisse apparaître la figure de l'écrivain. En effet ; Antonello Perli déclare à cet effet :

Le roman est à lui-même son propre monde, ce qui signifie que tout ce qu'il y a de réel, ce n'est que la personne qui « a écrit le livre », et que l'auteur est la seule marque de la réalité dans l'univers de la fiction (dès lors le texte, pointe inévitablement vers cette « figure ».¹⁰

L'effacement volontaire et conscient de tout critère de l'esthétique traditionnelle du personnage propose implicitement de la présence de l'écrivain, dirige sa conduite de lecteur sur l'écrivain qui apparaît non dans sa dimension ontologique seulement dans sa dimension Historique. LA GUERRE, c'est l'absence de tous les repères, esthétiques entre autres.

Ainsi, ce roman rejoint Le procès-verbal dans la structure mouvante, désarticulée, non linéaire mais également dans la tension qu'il exerce sur le lecteur comme le constate C. Chelebourg (2000) : « du point de vue de la littérature, l'imaginaire a pour fonction essentielle d'élaborer des images en vue de produire sur le lecteur un effet déterminé. » (p.19). Comme le premier roman de l'écrivain roman, LA GUERRE efface tous les renvois extratextuels par l'excès, le trop d'auteurs cités non seulement dans les épigraphes mais également dans le tissu textuel. Le lecteur se perd en conjectures. Il n'a pas un point d'appui à la quête que mène le narrateur. Le récit de rien ré/oriente le lecteur vers l'écrivain qui émerge comme unique référence susceptible de rattacher le lecteur au texte. En multipliant les appels aux auteurs, aux penseurs et écrivains cités par les épigraphes, le texte pratique un jeu de diversion qui fait bénéficier l'écrivain d'un intérêt qui ne semble pas solliciter. Des personnages à l'étoffe peu déterminable, au parcours atypique, effacés, tenus au silence par le narrateur, ne constituent pas le centre d'intérêt du lecteur qui saisit, dans cette absence absolue du personnage, l'écrivain dans sa fonction de témoin par le travail d'une mise en œuvre de l'Histoire par des moyens d'expression. A la fin de la lecture du roman, le lecteur retient le nom de l'écrivain en faisant table rase de personnages qui s'écartent trop de ce qu'il veut retenir. L'effet du roman diffère de celui conventionnellement désiré par tout produit artistique, c'est un effet de rejet paradoxalement élaboré par la lecture qui n'assure pas, généralement, ce rôle. L'attitude de rejet s'exprime également par le lectorat très réduit qu'inspire le roman. Très peu lu, très peu étudié, ce roman est pourtant le plus élaboré et demande à relire la pratique de l'écriture romanesque. Nous pouvons considérer l'effet de rejet comme une distanciation entre ce que retient la mémoire du lecteur et ce que lui offre

¹⁰ Antonello Perli, *Auctor in fabula*, un essai sur la poétique de Tabucchi, Giorgio Pozzi, 2010, p129

l'écrivain dans ce chantier formé par ce roman qui se pense autrement qu'un produit des Belles-Lettres.

3-4. Le désordre, c'est l'ordre

L'abolition du cadre spatio-temporel valorise l'esthétique du désordre. La voix de la machine, de l'objet inverse le procédé de la déshumanisation désormais « On était muets. On n'avait plus rien à dire. La machine pensait pour vous, c'est vrai, je vous jure, c'était elle qui avait toute la pensée ». (J.M.G.Le Clézio, op.cit., p.42). La machine, synecdoque de la guerre, conquiert la parole, la retirant de l'ordre de la communication. L'épuisement de la parole, de la pensée, engage le silence. L'Homme, débarrassé du poids historique de la dualité parole-langage, n'a plus besoin du récit. Désormais, l'orchestration de la pensée s'entrevoit à partir du silence. Le sens n'attend plus du récit sa manifestation. La parole conquise par la machine se voit subtiliser sa fonction communicative au profit du silence.

a)-**On était muets.** = absence de la parole = naissance d'un langage muet= le silence=
l'Homme accède aux sens par les sens.

b)-**On n'avait plus rien à dire.** = irréversibilité de l'assèchement de la parole, de la rhétorique, de l'ordre du discours.

L'association (a+b) montre l'interaction du personnage avec le sens à travers « muet » « plus rien à dire ». L'emploi de « On » et l'accord grammatical avec « muets » ne sont pas sans incidence signification de l'objectif du narrateur d'étendre la prévalence du non-dire sur le verbal au référent pluriel. Le narrateur, les personnages, les lecteurs que l'usage de « On » réconcilie avec le silence ne sollicitent plus le récit dans l'organisation de la parole puisque celle-ci n'est plus de mise. Libérée de l'ordre du discours, la parole s'exerce par le silence : c'est le langage-silence transgressant le dogmatisme de la grammaire pour explorer le sens du végétal « C'était un langage d'arbres et de plantes, plutôt, un frémissement caché dans les fibres, une vibration à la lumière du soleil ou un ruissellement des pluies, une avancée de racines ». (Ibid.,p.43) Les arbres-les plantes-les fibres-la lumière-le soleil -les pluies constituent les mots du langage-silence parce que dans le langage des mots « Il y avait des mots, mais ce n'étaient plus les mots de la poésie ». (Ibid., p.148) Il ne s'agit plus de mettre en ordre la parole mais de changer les normes perceptives :

Un jour, à midi, quelque part dans l'immense ville, la jeune fille Béa B. s'installe devant le carrefour et elle le **regarde** [...] Elle essaie de le **voir**, au-delà de la peur, avec **un regard** qui ne traverse pas, qui ne s'enfuit pas. Elle suit les tourbillons avec **ses yeux**, elle s'arrête sur les surfaces planes, elle énumère tous les signes, elle ne veut pas douter. Au fond d'elle, il y a une parole. (LA GUERRE, pp.62-63). (**C'est nous qui soulignons**)

Béa B. expérience la perception des sens : regarde-essaie de voir-la peur-regard-elle suit-ses yeux. Les sens vont dans tous les sens. L'usage métaphorique de l'œil convoque le sens absolu de la vision. Plus besoin d'ordre au langage du regard. La communication s'établit à travers les sens.

Les normes esthétiques du roman s'imposent au lecteur qui perçoit son monde déstructuré, désordonné. La constitution du sens traverse le désordre du monde. Le lecteur déchiffre le désarroi de l'Homme à la prise avec la machine qui lui subtilise la parole-pensée, avec les mots de la guerre « Des mots terribles et insensés qui jetteront en désordre leurs crocs (...) ». Ibid., p.234)

Les mots terribles-les mots insensés –désordre-les crocs construisent l'isotopie de la déshumanisation du langage. La proximité syntagmatique mots- crocs leur fait partager le sème « insensés » autour de la synecdoque mots/parole et croc/ violence. Les mots insensés-terribles-crocs écrivent le roman, dans le désordre de l'isotopie de la violence, décrivent le monde imaginé/imaginable du roman, la face visible du monde réel, car comme l'entend E. Eco (1985) :

aucun monde narratif ne [peut] être totalement autonome du monde réel parce qu'il ne [peut] pas délimiter un état de chose maximal et consistant en en stipulant *ex nihilo* l'entier ameublement d'individus et de propriétés ; un monde possible se superpose abondamment au monde réel de l'encyclopédie du lecteur. (p.171)

Le monde narratif du roman, c'est le monde possible « qui se superpose abondamment au monde réel de l'encyclopédie du lecteur ». La guerre, la machine, la déshumanisation, les mots insensés, les crocs, écrivent simultanément le monde narratif et le monde réel, les solidarisant à travers le désordre. La monstration du monde réel à travers le monde narratif esthétique le réel sans mimétisme. Y. Reuter (2005) retient cette fonction du roman à l'œuvre dans le roman, il déclare :

4- Désert

4-1. Le résumé du roman

Nour et les nomades du désert constituent l'Histoire d'une extermination, d'un génocide. Entre 1909 et 1912, Nour est le témoin privilégié, le regard sur la colonisation du Sahara occidental. Pêle-mêle, la fuite, l'errance, la faim, la misère, les exactions sont le décor de la déshumanisation rampante de la féerie du désert.

Lalla, l'autre protagoniste de l'autre récit, entame un long périple qui l'éloigne de son désert. A Marseille, elle élit domicile, confrontée à la misère urbaine, à la prostitution, à l'exclusion. A force de vouloir survivre, elle tombe dans la décrépitude du tourbillon infernal de la ville. Puis, lentement, elle se reprend du désert qui lui manque. L'errance et l'exil qui l'accompagnent la décident à revenir, à retourner dans l'immensité de son espace : le désert.

4-2. Le roman à deux histoires

Le roman épouse le désert, instable telle la dune en fuite, une évasion ; un rêve. « (Ils sont apparus, comme dans un rêve, au sommet de la dune, à demi cachés par la brume de sable que leurs pieds soulevaient ». (p.7) Le roman naît de cette apparition du néant.

Dans le roman, l'écriture chemine à travers le désert où l'absence de repères sert de repères. Le personnage Lalla est le personnage-jonction entre deux textes : le roman ne progresse pas par la narration d'une histoire mais par le lien qu'opèrent les personnages, Lalla, Nour et Al Azrag. Le lien parental de ces trois personnages se trouve un lien textuel. La lecture pour/suit le personnage dans un va-et-vient lancinant.

Le premier récit met en scène Nour comme personnage principal et le second Lalla. C'est un procédé que T. Todorov (1966) définit comme un texte « à raconter les deux histoires simultanément, en interrompant tantôt l'une tantôt l'autre, pour la reprendre à l'interruption suivante ». (p.140)

Dans son ouvrage *Le texte narratif*, J.M. Adam (1985) a étudié le cas de ces romans où deux récits sont en alternance. Il expose le cas du *Conte du Graal* : « L'exemple du roman de Chrétien de Troyes mérite d'être développé, car les aventures séparées mais entrelacées des deux héros comportent, en profondeur, un évident rapport (ce qui est souvent le cas de ce genre de récits alternés). » (p.71)

Les marques typographiques distinguent les deux histoires :

- la première histoire dont Nour est le personnage principal occupe un espace rétréci de la page puisqu'elle se caractérise par un retrait à droite.

- la deuxième histoire dont Lalla est le personnage principal occupe toute la page à l'instar de n'importe quel texte.

Le procédé en question n'est pas sans incidence sur la narration. J.M. Adam soutient qu'en dépit de cette construction, le roman *Désert* se développe dans « un rapport évident ». *Désert* est un cas d'étude assez particulier de la narration qui résiste à tous les théories sur les récits. Le roman s'ouvre sur une histoire puis se laisse envahir par d'autres histoires puis s'achève par la première histoire

Le lecteur saisit les personnages comme le lien à l'inverse du roman traditionnel dont l'incipit pose le cadre de développement de l'histoire.

J.M.G. Le Clézio expérimente ce mécanisme de la narration comme contestation du récit institutionnalisé. Nous verrons plus tard que le récit retient une forme d'idéologie et d'éthique que l'écrivain refuse. *Désert* semble révéler cette posture. En effet, le roman explose en plusieurs récits, bouscule le narrateur, le temps de narration, la distinction fiction-réel.

Nous verrons plus loin les caractéristiques de ce roman.

4-3. Texte ou textes ?

La construction typographique du roman laisse apparaître une succession chronologique des événements dans le temps de 1909 à 1912 qui laissent supposer « une cohérence logico-historique » du texte relevant de l'Histoire contemporaine. Les lieux représentés les dates citées attestent de faits historiques qui permettent l'inscription de l'Histoire dans la fiction. La structure du roman s'établit ainsi :

Saguiet El Hamra, hiver 1909-1910 (Page 7 à 72)

Le Bonheur (Page 73 à 256)

La vie chez les esclaves (Page 257 à 372)

Oued Tadla, 18 juin 1910 (Page 373 à 396)

Tiznit, 23 octobre 1910 (Page 397 à 425)

Agadir, 30 mars 1912 (Page 424 à 439)

La question est de comprendre le pourquoi, pour une fiction, de cette édification. Est-ce une contrainte de lecture ? Un itinéraire historique ? Une cohérence rhétorique ?

La notion de puzzle se vérifie encore une fois : le titre installe une thématique majeure commentée par six textes portant chacun une portée informationnelle qui semble se suffire en unité autonome. La structure est-elle un ensemble ? Ou des ensembles ? Se rapprochant du roman feuilleton sans l'assumer exactement, *Désert* s'inscrit dans la logique de l'écrivain de rendre la forme un espace de mise en question du dogmatisme littéraire qu'on pourrait résumer par au moins deux possibilités de reconstruction que le lecteur en déduirait

- a- le roman est divisé en deux textes en alternance portés par les titres *Le Bonheur* et *La vie chez les esclaves*, ayant chacun son personnage principal en l'occurrence Nour et Lalla, disposition que qualifie T. Todorov (1966) comme le fait de « raconter les deux histoires simultanément, en interrompant tantôt l'une tantôt l'autre, pour la reprendre à l'interruption suivante ». (p.140)
- b- le roman est perçu par les six divisions qu'il opère

4-4. Les récits en alternance

L'architecture du roman qui est une structure binaire où le récit 1 (avec retrait) débute et termine le texte (englobant un récit 2) qui se laisserait lire en deux pôles :

A-Récit 1 -Page 7 à 72 : **1^{er} texte**. -----**B---Récit2**-Page 73 à 221 : **2^e texte**

Récit1-Page 222 à 255 : **1^{er} texte** ----- **Récit2** Page 257 à 357 : **2^e texte**

Page 256 page vierge : ouverte à toutes les inscriptions, à tous les sens

Récit1 -Page 358 à 385 : **1^{er} texte**-----**Récit2**-Page 386 à 396 : **2^e texte**

Récit1--Page 397 à 407 : **1^{er} texte**-----**Récit2**-Page 408 à 423 : **2^e texte**

Récit1-Page 424 à 439 : **1^{er} texte**.

Pôle A : Lecture alternée : Texte 1-----Texte2 : la lecture linéaire est la somme des lectures alternées : la chronologie des événements narrés se construit en A-B-A où narration de A est rompue par narration de B ainsi de suite jusqu'à épuisement des thèmes répartis dans le texte et alimentant le paradoxe beauté du désert/ laideur des lieux, entre errance / fuite, entre guerre / lutte pour la survie.

Pôle B : Lecture linéaire : Textes1 suivis des Textes2 : la lecture linéaire est la somme de deux lectures linéaires suspendant le fonctionnement de la numérotation conventionnelle. Autre paradoxe, le texte est une possibilité lecture en deux temps ainsi :

A----B transgressant les conventions de l'ordre institutionnel caractérisé par une numérotation chiffrée lui substituant un ordre de lecture insolite :

lire A puis éviter B puis lire A puis éviter B dans une sorte de jeu.

Le roman s'apparente, lui-aussi, à une structure discontinue mais où les possibilités de re/construction n'établissent pas une construction définitive. Ouvert à la lecture par la liberté accordée au lecteur, il fait écho aux autres romans du corpus. Le narrateur est dépassé par le lecteur appelé à réécrire le texte pour extraire la trajectoire à suivre d'un édifice complexe et ambigu. Ce roman nourrit le paradoxe de laisser dans l'espace mouvant du désert l'inscription d'une typographie possible du double antonymique :

- **Un titre englobant** : Désert
- **Deux titres englobés** : « Le bonheur » --« La vie des esclaves »
- **Deux lieux** : l'Afrique (le royaume du bonheur en conflit avec les souffrances de l'espace) – Marseille (synecdoque du monde civilisé) lieu de contradiction entre l'espace rêvé comme rassurant et l'espace réel vécu comme exil.
- **Deux époques** : 1909 à 19912 (génocide et ethnocide des hommes bleus du désert par les Chrétiens –envahisseurs/colonisateurs) –temps présent, celui de la traversée de la mer, métaphore de l'exil vers le royaume vite désenchanté en la hargua.
- **Deux enfants** : un jeune garçon (Nour) et une jeune fille (Lalla)

« Il faut se donner la peine de rechercher les conditions historiques et esthétiques qui, dans l'histoire de la réception de l'œuvre et de son influence, ont préparé la compréhension (...) dont elle fait l'objet ». (Jauss, 1978 :211)

5- Le corpus : les difficultés d'un choix

J.P. Vialar (1963) note que le roman propose une conception nouvelle du roman parce qu'il s'écarte des critères esthétiques de la réception :

en 1963, lorsque fut publié *Le Procès-verbal*, le livre fit irruption dans le champ littéraire d'une façon toute singulière. L'étonnement suscité, s'il pouvait avoir pour fondement l'originalité de la fiction, n'en était pas moins lié à la qualité particulière du langage convoqué afin de servir le projet de l'œuvre. (p.18)

L'expression « fit irruptiond'une façon toute singulière » formulée par l'auteur de la citation mérite qu'on s'y attarde. L'expression connote le « mode paradoxal » par lequel l'écrivain s'introduit dans « le champ littéraire » insiste sur le fait que *Le procès-verbal* s'inscrit en faux contre les critères littéraires d'éligibilité du « champ littéraire » et porte les transgressions du genre jusqu'à provoquer « l'étonnement ». Comme elle laisse comprendre que l'écrivain aurait pris le risque ou la liberté du déni de l'esthétique du modèle romanesque en cours pour en proposer un autre dont l'« originalité de la fiction » et la « qualité particulière du langage » sont les deux critères esthétiques fondateurs de l'écriture de l'écrivain.

Paru en 1970, *LA GUERRE* « 10 000 ans d'histoire : 10 000 ans de guerre » lance le narrateur du roman (p.122) telle une sentence qui se laisse lire comme une amplification de la parabole du personnage Adam Pollo du roman *Le procès-verbal* qui dissertait : « La guerre, c'est tout ou rien. La guerre, elle est totale et permanente. Moi, Adam, j'y suis encore, finalement. Je ne veux pas en sortir. » (p.65) Le héros pose la thématique de la guerre et le roman *LA GUERRE* l'enfle dans une continuité lancinante. A l'image du dysfonctionnement de la guerre, la structure du roman n'opère pas ni par logique ni par linéarité et le langage convoqué hésite à étayer la vision d'un narrateur tombé dans l'insignifiance. Exposant sa lecture du roman, le professeur Michel Murat rejoint J.P. Vialar dans les difficultés ou les hésitations que le roman laisserait lire dans la fiction et le langage :

Mais cette cosmogonie peine à se soutenir. Elle manque de cohérence narrative; les images se suivent à la va-comme-je-te-pousse; elle ne hiérarchise pas ses motifs, et se laisse retomber dans une topique banale. Les phrases courtes se succèdent sur un

patron presque identique (sujet, verbe, complément de lieu ou de manière), juxtaposées, enchaînées par anaphore ou par une simple reprise déictique (*c'est..., il y a...*). (M. Murat, 2012)

L'auteur de la citation nous explique que le roman « manque de cohérence narrative » et que le langage « peine à soutenir » le thème par l'emploi de « phrases courtes (qui) se succèdent sous un patron presque identique ». Les deux « failles » que relèvent M. Murat dans le roman sont déjà portées par le premier roman de l'écrivain *Le procès-verbal* comme s'il procède par anticipation à leur désignation comme un mode d'emploi de l'œuvre.

Désert, paru en 1970, permet à l'écrivain de recevoir le grand prix de littérature Paul-Morand de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre. Le lecteur du roman est confronté à de nombreuses difficultés dont celle d'appréhender le texte dans sa globalité au regard de la structure du roman en deux textes divisés typographiquement mais reliés par la présence du personnage Lalla qui entame l'histoire dans le premier texte la continue dans le deuxième puis réintègre le premier texte. Le roman souffre d'un narrateur qui assure une fonction aléatoire entre le lecteur et les personnages comme l'atteste T. Larguech dans sa thèse sur le roman « c'est qu'aussi bien dans le premier que le deuxième texte le narrateur, en tant qu'instance médiatrice, oublie, multiplie les erreurs, et se contredit, ce qui fait que le lecteur décide de prendre ses distances par rapport à lui ». (Larguech, 2004 : 21). L'attitude problématique du narrateur présuppose que sa « fonction principale de servir de relais entre le lecteur et les personnages ». (Jouve, 1992 :17) n'est pas assurée de manière adéquate, que sa narration manque de cohérence et que son langage la soutient mal. Bien qu'enclin à la narration, *Désert* réitère les défauts des autres romans du corpus en multipliant les hésitations dans les « instructions textuelles » destinées au lecteur.

Par les innovations apportées à la fiction et au langage, J.M.G. Le Clézio rompt avec la tradition romanesque. La définition de Y Reuter (2001) selon laquelle « La fiction désigne l'univers mis en scène par le texte ; l'histoire, les personnages, l'espace-temps. Elle se construit progressivement au fil du texte et de sa lecture » (p.19) serait inopérante pour un roman comme *LA GUERRE*, couvrirait difficilement *Le procès-verbal* et partiellement *Désert*.

Le choix, que nous opérons dans l'œuvre de l'écrivain, a ceci d'intéressant, c'est qu'il illustre le mieux que J.M.G. Le Clézio module sa technique d'écriture à chaque roman. La variation se mesure au degré de respect des normes esthétiques notamment à la fiction.

Si *Désert*, sans adhérer entièrement à la fiction, ne s'en éloigne pas trop, les deux autres romans de notre corpus connaissent des degrés différents d'adhérence. Selon R. Walsh (2005) « La fictionnalité fonctionne comme un cadre communicationnel : elle repose sur un usage du langage, et son caractère distinct réside dans une structure rhétorique spécifique, reconnaissable comme telle, qui est appelée par cet usage ». (p.152) C'est, en conséquence, « cette structure rhétorique spécifique » qui fait sens et qu'on désigne sous le nom de récit, qui subit la modulation par des stratégies scripturales comme usage sui generis du langage. La fictionnalité, c'est la fabrication de sens, c'est le procédé par lequel la fiction est portée par un récit qui lui donne ou pas sens

Il n'y a point de fiction sans récit et de récit sans une mise en œuvre du langage. Les romans de notre corpus accordent un statut particulier et différent au récit à travers l'usage particulier et différent du langage. Ainsi, les romans de l'écrivain ne sont « ni différents ni semblables. » et c'est là, le paradoxe, tout en donnant l'impression d'être le même roman. Si les deux romans *Le procès-verbal* et *Désert* connaissent une assise reconnue, font l'objet de nombreux travaux, le roman *LA GUERRE* ne reste pas moins un roman motivant par sa forme et sa réception controversée, partagé entre ceux qui y voient un échec et ceux qui y voient la pleine réussite d'une pratique d'écriture en quête de renouveau.

5-1. L'œuvre d'un seul roman

La lecture de l'œuvre de l'écrivain laisse dégager la sensation étrange de lire, à chaque roman, « le même livre », d'y retrouver le même processus d'élaboration romanesque tissée autour des mêmes critères esthétiques qui se répercutent dans toute l'œuvre tenue sous l'aspect d'un roman continu. Nous posons l'hypothèse qu'au-delà des dissemblances que laisseraient dégager les romans, des constantes esthétiques les traversent notamment dans la construction du sens par des stratégies scripturales élaborées par l'usage d'un langage spécifique que J.M.G. Le Clézio voue à la création littéraire.

Maurice Blanchot (1955) rappelle que l'écrivain n'est pas le faiseur d'un produit fini : « L'écrivain ne sait jamais si l'œuvre est faite. Ce qu'il a terminé en un livre, il le recommence ou le détruit en un autre. » (p. 10) Le cas de J.M.G. Le Clézio s'inscrit dans cette pratique de la production romanesque. La suite du travail montrera qu'aucun roman n'est clos, ouvert à sa propre reconstruction comme le note I. Roussel (2011):

Bien qu'écrivant "toujours le même livre", il s'est plutôt engagé tel Valéry ou Benjamin comme passant, dans un éclatement particulièrement fertile. Ce sont ces éclats, cet étoilement thématisé dans l'œuvre dont chaque livre explore un possible, qui nous retiennent. » (pp.67-80).

Dans un entretien avec P. Lhoste, Le Clézio déclare adhérer à ce point de vue d'I. Roussel d'écrire « toujours le même roman » :

Je n'ai pas voulu écrire des romans différents, précise-t-il, mais continuer la même histoire, à la fois la mienne et celle des autres en plusieurs chapitres. Donc *Le Procès-verbal*, c'est le premier chapitre, à la fois la découverte de la littérature et une sorte de présentation de la façon dont j'envisage la vie. ¹¹

Le Clézio énonce le mécanisme du processus de la création romanesque dans l'ordre suivant :

a- continuer la même histoire --- - l'idée d'un roman continu : les critères esthétiques sont instrumentalisés dans l'ensemble de l'œuvre qui se maintient dans la forme et la langue établies par *Le procès-verbal* :

- la production romanesque se construit sur/à partir de ce roman.

b- la mienne --- révélation de l'écriture autobiographie d'où l'emploi de « je »

c- celle des autres –intrusion du référent historique== écrivain témoin

Le matériau romanesque = b+c-----absorbé par « a » qui est la fiction.

Dans *Le procès-verbal* fonctionnant tel l'incipit, l'écrivain condense, pour l'œuvre entière, la thématique majeure : «...la façon dont j'envisage la vie... » à partir de laquelle s'irradient les nombreux thèmes secondaires dans les romans par la suite. I. Roussel atteste de cette vision « Ce sont ces éclats, cet étoilement thématisé dans l'œuvre dont chaque livre explore un possible.» L'auteur de la citation laisse clairement entendre que l'œuvre de l'écrivain est vue comme un ensemble architectural, constitué, dont « chaque livre explore un possible » et où chaque roman joue le rôle d'un élément constituant.

¹¹ Cours d'entretiens avec Pierre Lhoste sur France Culture

Sous cet « horizon référentiel » «...façon dont j'envisage la vie.. », thématique majeure de l'œuvre à partir de laquelle s'enchaînent des romans explorateurs de thèmes sous-jacents, le projet littéraire de J.M.G. Le Clézio d'écrire « toujours le même roman » entreprend de mener les romans « ce sont ces éclats » à l'exploration intégrale de la thématique par des stratégies scripturales portant les critères esthétiques :

(a) + (b) + (c)

Il s'agit, donc, pour l'écrivain de mettre en place une fiction traversant l'ensemble des romans et de créer un langage apte à la porter, c'est le projet que l'écrivain fait faire au personnage Adam Pollo du roman *Le procès-verbal* :

Je veux vous amener à penser à un système énorme. A une pensée, en quelque sorte, universelle. A un état spirituel pur. Vous voyez, à quelque chose qui soit un comble du raisonnement, un comble de la métaphysique, un comble de la psychologie, de la philosophie, des mathématiques, et de tout, de tout, de tout. (p.297).

La citation porte le projet romanesque de l'écrivain «un système énorme» «hétéroclite» «hybride» où le mélange des genres (métaphysique-psychologie-philosophie-mathématiques - et de tout, de tout, de tout) s'érige en genre «une pensée universelle», «un état spirituel pur». Il s'agit d'une conception du roman, selon J.M.G. Le Clézio, un roman qui dénie les genres, qui transgresse leurs frontières, un roman qui «soit le comblement du raisonnement», qui sollicite le lecteur à la réflexion dans un double mouvement : ne rien accepter des genres et n'en rien refuser.

Dans le passage, « Je »/ « Vous » déstabilisent l'attente du lecteur qui s'interroge sur la particularité d'un roman qui se veut lieu de rencontre de tous les genres, diluant roman et essai. « Je » exige de « vous » un rôle actif « Je veux vous amener à penser », ce qui laisse entrevoir que le lecteur de romans est un lecteur passif, traditionnel. L'intention de l'écrivain est là dans la déstabilisation du lecteur par un roman hybride.

5-2. Le processus de la création romanesque

Ce lecteur est loin du projet d'E. Zola ou de H. Balzac dont l'intention est établie : dire quelque chose sur le monde. J.M.G. Le Clézio dés-orienté le lecteur /vous pour l'amener à « système énorme » où s'entremêlent toutes les connaissances du monde : le lecteur leclézien

n'attend pas un commentaire sur le monde, sa posture est celle d'un autre écrivain solidaire de l'écrivain dans la quête d'« un état spirituel pur ». Si le lecteur traditionnel attend, le lecteur leclézien entreprend. Mais, il faut se demander quelle écriture va transcrire ce projet. Adam Pollo répond : « Comme s'il fallait que j'écrive pour faire sortir toutes ces choses étranges du trouble où elles sont. » (Le procès-verbal, p. 127)

J.M.G. Le Clézio assimile l'écriture romanesque à une technique d'exploration parce qu'écrire se transforme en « faire sortir » qui n'est pas loin de la concomitance du puits, lieu du fond et du trouble, trouble dont souffre Adam Pollo. L'écrivain convertit l'écriture en un instrument, un outil apte à rendre visibles/lisibles « ces choses étranges », sollicite le lecteur à dissiper le « trouble où elles sont » pour en constituer un sens. La figure d'Adam Pollo consiste à montrer que le roman leclézien n'a pas fonction de dévoiler son sens, que le langage qui le constitue est un langage du « trouble » que rappelle le narrateur du roman LA GUERRE :

Comment dire cela ? Pour le dire absolument, il faudrait des explosions et des déchirures, il faudrait **des mots** venus du fond de l'espace à la vitesse de la lumière, **des mots** qui écraseraient tout sur leur passage, **des mots** pareils à des coulées de lave, **des mots** qui siffleraient dans l'air et creuseraient de grands cratères bouillonnants sur la surface de la terre. (p.11) (**C'est nous qui soulignons**)

Le passage se scinde en deux mouvements :

- **mouvement 1** : Comment dire cela ?-----recherche de la manière à dire/écrire – **présupposé 1** : l'écrivain n'est pas arrivé, à ce moment-là en 1970 date de la parution du roman, à la maîtrise de la technique d'écriture qui porterait son projet.
- **Mouvement 2** : élaboration d'un langage virtuel composé de « mots » qui ne viennent plus du langage de tous les jours, langage banal mais des « mots » cosmogoniques « venus du fond de l'espace à la vitesse de la lumière », « mots » action qui « siffleraient....creuseraient »
- **-Présupposé 2** : (que l'emploi du conditionnel accrédite) –l'écrivain serait à la recherche de ce langage.-
- **Présupposé 3** : les romans du corpus flottent entre plusieurs emplois du langage : de «l'abondance » au « dépouillement » en raison du présupposé 2.

Le narrateur de *Désert* assume les présupposés 1-2-3 de LA GUERRE, couvre de doute (**emploi de peut-être+ le conditionnel**) cette recherche du narrateur de ce roman d'un langage évanescent, fugace :

Peut-être qu'il parle avec le bruit léger du vent qui vient du fond de l'espace, ou bien avec le silence entre chaque souffle du vent. Peut-être qu'il parle avec **les mots** de la lumière, avec **les mots** qui explosent en gerbes étincelles sue les lames de pierres, **les mots** du sable, les mots des cailloux qui s'effritent en poudre dure et aussi **les mots** des scorpions et des serpents qui laissent leurs traces légères dans la poussière. Il parle avec tous ces **mots-là...** (*Désert*, p.96) (**C'est nous qui soulignons**)

Après les mots du roman LA GUERRE, et ceux du roman *Désert*, les mots se suivent mais ne se ressemblent pas « ils quittent l'ordre du langage, ils sont devenus vivants (...) Regardez comme ils courent ». (*L'inconnu sur la terre*, 1978 : 40) Le projet d'écriture mis en place dans le premier roman.

Le procès-verbal exécute dans les deux romans de notre corpus, une sorte d'intertextualité interne s'établit par la recherche du langage de mots « vivants » qui s'adaptent à la fonction qui est la leur : amener le lecteur « ... à penser à un système énorme. A une pensée, en quelque sorte, universelle. A un état spirituel pur ».

L'idée de l'irrégularité de « l'apport lexical » des romans entre « abondance » et « dépouillement », évoquée par Kasberg Sjoblom, perd de son intensité du fait que J.M.G. Le Clézio use de stratégies scripturales pour produire un sens dont la fluctuation s'allie à l'un des emplois de l'écriture à édifier le « système énorme » et, du coup, dans un paradoxe de cette écriture, plus l'écrivain dissimule le sens, plus le lexique est riche. L'apport lexical s'adapte à la lisibilité du roman. Le plus lisible des romans est *Désert*, et c'est cette lisibilité qui lui cause un lexique à sa mesure, lisibilité ne signifie point que le sens s'offre aisément au lecteur. Chez l'écrivain, le roman n'a pas fonction d'accorder un sens. Dire qu'un roman se couvre d'un lexique dépouillé, c'est évoquer le degré zéro de l'écriture, c'est rendre le sens accessible, deux paramètres qui ne sont point de la tendance du roman leclézien. A la différence d'un E. Zola dont l'architecture de l'œuvre des *Rougon-Macquart* anticipe la lisibilité du roman, affirmée par le titre comme *Nana* titre qui développera *Nana* roman, l'œuvre de J.M.G. Le Clézio prend la mesure d'«...un système énorme » où la juxtaposition de deux termes marqués du degré de la complexité nous instruit que le roman leclézien est un élément du

système complexe qui est l'œuvre, et c'est sa place dans le système qui lui accorde son lexique et par glissement son sens.

La lecture du roman leclézien révèle les infractions résumées par l'impossibilité du personnage Adam Pollo à la grammaire et au sens car « (...) il (Adam Pollo) en arrivait au point où on ne forme plus de phrases, où on ne cherche plus à se faire comprendre » (Le procès-verbal, p. 240) car pour « se faire comprendre » il faut, désormais, faire usage d'un langage autre tel que étalé dans ce passage de LA GUERRE:

Comment dire cela ? Pour le dire absolument, il faudrait des explosions et des déchirures, il faudrait des mots venus du fond de l'espace à la vitesse de la lumière, des mots qui écraseraient tout sur leur passage, des mots pareils à des coulées de lave, des mots qui siffleraient dans l'air et creuseraient de grands cratères sur la surface de la terre. (p.11)

Le roman s'écrit avec des « mots » d'action, qui agissent sur les choses, qui laissent des traces mais également « qui écraseraient tout sur leur passage » comme s'il s'agissait d'une véritable révolution, d'un changement radical conséquence de la contestation contre les mots inoffensifs, inopérants. La fonction de la littérature impossible est de puiser dans « les mots venus du fond de l'espace à la vitesse de la lumière ». « Les mots » doivent être pourvus d'une puissance à même de leur permettre de répondre à la question : « Comment dire cela ? » Comment dire ce qu'a à dire l'écrivain ? La réponse est dans la construction de l'œuvre avec ces « mots » dont la portée est de signifier ce quelque chose à dire et d'agir sur le destinataire de ce dit. La rupture introduite par le roman leclézien est là dans cette puissance des mots que J.M.G. Le Clézio dote de quelque chose d'impossible et d'inédit :

- **écraseraient**
- **siffleraient**
- **creuseraient**

Pris dans l'ordre : « écraseraient » va le sens d'un anéantissement, d'une mise à l'écart de la fonction signifiante du mot pour lui en substituer une autre ; « siffleraient », c'est bruire, la littérature doit faire du bruit ; « creuseraient », c'est transpercer, aller au-delà de tout ce qui entrave l'accès à l'autre. C'est avec ces « mots » que l'écrivain élabore le roman dans un mouvement incessant dans l'intention de dire ce qu'il a à dire comme l'atteste M. Blondin (2011) :

Nous avons couramment la certitude que l'écrivain construit son œuvre pour dire quelque chose ; pour généralement s'exprimer, surtout pour exprimer ce qui ne l'a encore jamais été. Et cette expression se confond avec ce qu'il y a à la fois d'interminable et d'inédit dans l'entreprise littéraire. (p.18)

A l'opposé du point de vue de J.Onimus qui voit dans l'écriture de l'écrivain un échec suscitant une réorientation, Blondin place l'écriture entre « l'interminable et l'inédit », « interminable » de ce qu'il y a à dire et « inédit » par la manière de le dire qui implique le renouvellement de la forme d'écriture par la fluctuation scripturale. C'est là, entre « l'interminable et l'inédit » qu'apparaît la littérature impossible en contestation contre la littérature, celle qui est la répétition du même. La déclaration de M. Blondin ramène le processus de la création littéraire à « la construction de l'œuvre pour dire quelque chose » pour « s'exprimer, exprimer ce qui ne l'a encore jamais dit » et c'est cette poursuite inlassable pour dévoiler le mystère du silence, du « pas encore dit » que se manifeste la post-modernité chez J.-M.G. Le Clézio car comme l'affirme J.P. Sartre : « La modernité commence avec le recherche d'une Littérature impossible. » (In Barthes, 1953 : 31) L'œuvre de l'écrivain est constamment dans la recherche de l'accès à « l'inédit » dans le mouvement constant de la forme d'écriture. Multiple, inclassable, contestataire, J.M.G. Le Clézio s'inscrit dans la post-modernité moderne par la diversification de la construction du roman qui n'est jamais la même, ni jamais différente. A cet effet, Molinié et Viala (1993) soutiennent :

La place qu'occupe aujourd'hui Le Clézio, par l'importance de la diffusion de son œuvre, les enjeux de sa lecture pour le public, la forme et la thématique de ses récits au statut littéraire variable, suffit à le désigner comme un exemple assez emblématique d'une certaine modernité. (p.5)

L'expression « ..au statut littéraire variable.. » caractérise bien l'œuvre de l'écrivain qui continue les infractions aux règles classiques inaugurées par Le procès-verbal dans un mouvement sans cesse renouvelé de l'expérience de dire qui maintient le roman dans l'instabilité, dans le doute, dans l'incertitude. L'écrivain fait dire à son personnage :

Je veux fuir dans le temps, dans l'espace. Je veux fuir au fond de ma conscience, fuir dans la pensée, dans les mots. Je veux tracer ma route, puis la détruire, ainsi, sans repos. Je veux rompre ce que j'ai créé, pour créer d'autres choses, pour les rompre encore. C'est ce mouvement qui le vrai mouvement de ma vie. (Le livre des fuites, 1969 :108)

La littérature, c'est « un lieu d'incertitude » (Dupont-Monod, 2000, p : 8) où rien n'est définitif, une fuite continue plutôt un mouvement créer-détruire-crée. « Le statut variable » dont parlent Viala et Molinié se vérifie dans ce travail permanent de la création romanesque dans le processus de la construction-destruction-reconstruction qu'énonce cette déclaration, processus jamais clos, sans cesse recommencé comme une infraction continue à l'écriture. Toute création est appelée non à une fin en soi mais à une autre re-(création) « je veux tracer ma route puis la détruire, ainsi, ainsi, sans repos ». La phrase évoque l'engagement de l'écrivain pour « le lieu d'incertitude » où il lui faut atteindre le roman, objet fuyant par des stratégies scripturales variant à chaque entreprise dans ce perpétuel recommencement du faire (tracer ma route) -refaire (...la détruire). La liberté de l'écrivain se situe dans cette infraction permanente du jamais fini et sans cesse renouvelé (sans repos) et c'est « (...)c'est ici précisément que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il « s'engage » pour reprendre le point de vue de J.P. Sartre.

J.M.G. Le Clézio revendique ce choix du chemin de l'expérimentation soutenue de « fuir dans les mots » et assume l'infraction «ma route» où l'emploi de l'adjectif possessif « ma » n'est pas anodin :

Je veux tracer ma route, puis la détruire, ainsi, sans repos : – énoncé performatif == en même que le dire (l'énonciation) l'action de ce dire s'accomplit ainsi (En même temps que je le dis, je le fais.) :

Je veux tracer ma route ----- **proposition 1**

puis la détruire, ainsi, sans repos ---**proposition 2**

L'adverbe « puis » introduit l'accomplissement de la proposition1. Ainsi ma route, (proposition1) c'est de détruire « ma route » (proposition 2), ainsi de suite, à chaque fois de « tracer ma route » suivra « la détruire ». Le verbe « je veux » se conjugue comme un éternel recommencement de l'expérience littéraire. « Je veux tracer ma route » et simultanément « je détruis ma route » et ainsi de suite, sans cesse, sans relâche, sans repos.

Ramenée à l'œuvre, ce mode d'emploi de l'écriture de l'écrivain adhère au point de vue de F.Collin (1971) qui soutient: « L'expérience littéraire, dans un incessant renouvellement, est celle de l' « une seule fois » et du « sans cesse ». » (p.30) qui s'oppose au constat d'échec conclut par J. Onimus. Dès la préface de son premier roman *Le procès-verbal*, l'écrivain pose le cycle tracer/détruire, en effet,

- Il valide l'énoncé performatif : L'écrivain a écrit le roman = (ma route) puis il détruit «cette route », «De ce point de vue, je le sais, le « procès-verbal» n'est pas tout à fait réussi » (p. 11) == concrétisation des propositions 1 et 2
- Il envisage de reprendre ce cycle « Enfin, je me permets de vous signaler que j'ai entrepris la rédaction d'un autre récit beaucoup plus étendu.. » (p. 13). == Reprise des propositions 1 et 2.

« Je vais continuer d'écrire en continuant de me demander quand vais-je atteindre ce moment où je n'aurai plus besoin de mots » (*Le livre des fuites*, 1969 : 172), dit l'écrivain. La citation développe la réflexion sur la création littéraire, l'acte d'écrire s'inscrit dans l'inachevé « je vais continuer d'écrire » et dans l'impossible « atteindre ce moment où je n'aurai plus de mots ». L'œuvre parachève inlassablement l'atteinte de ce « moment où je n'aurai plus besoin de mots. » d'une littérature impossible, de l'anéantissement des mots. Le roman construit l'espace où s'approfondit, à chaque fois, la réflexion de l'écrivain sur l'essence de sa création : ce que dit l'écrivain échappe au langage. Un travail soutenu d'une écriture conjuguant deux constituants l'un esthétique « je vais continuer d'écrire », l'autre philosophique « en continuant de me demander » où le « sans cesse » (continuer-continuant) édifie le roman et le doute (me demander) contraint à le détruire pour le reprendre pour le détruire. La littérature impossible est dans l'infraction, terme pris employé dans son étymologie de « action rompre, de violer » où rompre exprime la rupture avec une certaine tradition d'écrire, et violer s'exerce comme une viol/ence salvatrice sur le langage des mots. Parce que la littérature tend vers ce quelque chose que ne peuvent dire les mots, l'œuvre est donc dans ce « un incessant renouvellement » où chaque roman est l'expérience de l'«une seule fois » ou de « l'inédit » et l'ensemble de œuvre dans celle du « sans cesse » ou de « l'interminable ». La fluctuation scripturale accompagne cette vaine poursuite de l'objet littéraire, toujours fuyant. J.M.G. Le Clézio cherche à atteindre cet objet fugace, altérable et exerce, pour chaque roman, une stratégie scripturale, elle-même, vouée à la variabilité.

Le roman « polymorphe » ne s'habille pas d'une forme définitive, fixe, construit sur le provisoire et l'indéfini. Il naît de la destruction de celui qui le précède créant ainsi une

filiation scripturale du défi, de l'infraction, de la contestation, dans la multiplication des tentatives de l'écrivain de faire coïncider un objet fini (le roman) et un instrument infini (le langage). Le roman s'efforce d'échapper à l'univocité du sens porté par « une structuration mobile du texte ». (Barthes, 1985 : 330) Et « cette structuration mobile » l'installe dans les multiples du sens ou, selon l'expression d'E. Haghebaert, dans le « délire polysémique ». Écoutons l'écrivain exposer sa pratique d'écriture :

Écrire est un besoin, c'est à l'intérieur de vous-même, ça a besoin de sortir, et de sortir sous cette forme [...] Il faut avoir lu des auteurs, les avoir digérés, avoir éprouvé le besoin de faire mieux que eux. Un écrivain est sans doute quelqu'un d'imparfait, qui n'est pas terminé, et qui écrit justement en vue de cette terminaison ; qui recherche inlassablement cette perfection.¹²

5-3. Le paradoxe d'une écriture

Dans son ouvrage *Pour lire Le Clézio*, J. Onimus (1994) parle de cet essoufflement de l'écriture que Kasberg Sjoblom a tiré de l'analyse statistique de l'œuvre de l'écrivain :

Si Le Clézio a peu à peu abandonné ses recherches pour s'orienter des romans plus « classiques », c'est peut-être parce que l'expérience l'a assagi, mais c'est aussi parce que ce « langage total » butait sur une impasse. L'ambition était excessive. (pp.180-181)

Pour mieux saisir la portée poétique et esthétique de cette citation, il nous faut faire sa lecture ainsi :

a) La poétique de J.M.G. Le Clézio, se concentrant sur des « recherches sur le langage total », s'exerce sur un certain nombre de romans

b) Le point a)-se heurte à un échec : J. Onimus donne deux raisons :

1-« L'expérience » c'est-à-dire que l'écrivain s'est « assagi » confronté aux tentatives vaines de concrétiser a),

2- « L'ambition » de a) est inaccessible à l'écriture de l'écrivain.

c) L'écrivain abandonne peu à peu le point a)

¹² Le magazine littéraire du 28/10/2008

d) L'écrivain « s'oriente » vers la littérature plus « classique » exercée sur d'autres romans.

D'après J. Onimus, l'œuvre de l'écrivain subit un échec poétique puisqu'il n'amène pas le roman à la réalisation de cette « ambition ». Il entame, alors, un parcours plus apaisé, moins « ambitieux », moins « excessif ». Mais, l'auteur de la citation ne mentionne pas les romans qu'il qualifie de « plus classiques ». L'emploi de « plus » induit une incompréhension, en effet, à bien comprendre la citation, les premiers romans de l'écrivain sont « classiques » mais un peu moins que les seconds. Le point de vue de J. Onimus est très discutable. En effet, notre lecture s'écarte de cette affirmation et pose la proposition que l'écrivain maintient le critère (a) tout au long de son œuvre qui comporte des romans à esthétique variable mais ne sont pas différents.

Les critères (b) (c) (d) sont contredits par la tenue de l'œuvre depuis le premier roman. Il nous faut rappeler que J.M.G. Le Clézio ne se situe pas dans la lignée d'un Emile Zola qui conçoit un projet inscrit dans la chronologie du temps autour d'une thématique définitive. Adeptes de « Ecrire pour agir » (L'extase matérielle, 1967 :203), l'écrivain est loin d'avoir échoué à ce « langage total », toute l'œuvre tend à cette destination que le narrateur du roman Voyage à Rodrigues revendique :

Il invente aussi une langue, une véritable langue avec ses mots, ses règles de grammaire, son alphabet, sa symbolique, une langue pour rêver plus que pour parler, une langue pour s'adresser au monde étrange dans lequel il a choisi de vivre...C'est une langue pour parler au temps passé, pour s'adresser aux ombres, au monde à jamais disparu, du temps où la lumière brillait si fort sur la mer.. (pp.103-107)

« L'invention d'une langue », c'est ce qui expliquerait la mobilité de l'écriture entre les romans. La postulation de Kasberg Sjoblom et de J. Onimus sur « l'essoufflement » de l'écriture de l'écrivain est contredite par le travail sur la forme et sur la langue qu'offrent les romans de notre corpus et, si « l'apport lexical » varie dans Désert par rapport aux autres romans rien ne justifie qu'il soit « dépouillé ». Car comme l'affirme R. Barthes (1972) : « Dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix général d'un ton, d'un éthos, si l'on veut, et c'est ici précisément que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage. » (p.14)

J.M.G. Le Clézio « s'individualise » dès le roman *Le Procès-verbal* où « le ton » est donné par une écriture portée à la recherche de l'exploitation particulière du langage, par la thématique se préoccupant, dans un même élan, de l'être au monde, de la société urbaine, de l'altérité, et de l'éthos, de l'attitude de l'écrivain vis-à-vis du roman, de l'engagement moral, de la dénonciation des abus dont souffrent l'homme et l'humanité mais aussi des problèmes inhérents à la pratique de l'écriture et au roman, un projet à la mesure d'« un système énorme ». Interrogé sur sa pratique de l'écriture, J.M. G. Le Clézio déclare : « Il s'agit simplement d'une question de rythme. Quand vous commencez certains livres, vous avez un rythme qui vous guide vers ce qui va être un roman, c'est-à-dire une œuvre qui est plus musicale peut-être que dans le cas de la nouvelle. »¹³

Le processus de la création romanesque varie d'un roman à l'autre sans perdre une certaine unité arrachée à la standardisation par l'écart convertissant l'écriture en stratégies scripturales au service du sens dont ni la construction ni la réception n'immobilise. Et c'est même, dans cet espace entre «abondance » et « dépouillement » du vocabulaire que le mouvement de l'écriture de J.-M.G. Le Clézio se propose comme une expérience esthétique rebelle et subversive, rebelle parce qu'indépendante de toute « classification générique », maintenant un écart régulier par rapport aux critères immuables de la pratique littéraire, imposés comme des frontières et subversive parce qu'elle met mal à l'aise le regard porté au roman comme une réplique, comme copie fidèle à un ordre établi. L'écrivain subvertit l'écriture romanesque par une écriture en mouvement. Pour l'écrivain, « La grande hypocrisie de l'écriture est aussi cette grande joie de la distance établie, des gants que je mets pour toucher au monde, pour me toucher, c'est donc cette matière qui s'interpose, entre moi et moi, ce chemin détourné par lequel je m'adresse ». (J.M.G.Le Clézio, 1967 : 236)

Ainsi l'écrivain résume son écriture, celle de « la grande joie de la distance établie » dont la l'ambition plurielle est de l'ordre de la sensation « toucher le monde.....me toucher » et de l'expression « ce chemin détourné par lequel je m'adresse ». Le refus d'une écriture-matière qui « s'interpose, entre moi et moi » pour une écriture-manière apte à mieux porter le grand projet de l'écrivain.

¹³ Magazine littéraire, n°362, février 1998,p.34

Il y a tant de choses à dire, de choses
belles, et stupides, et longues.

Je voudrais écrire pendant mille ans. (Le livre des fuites,
1969 :172)

J.M.G. Le Clézio confesse la quête (**Je voudrais**) du mouvement de son écriture, inscrite dans l'intemporel, (**mille ans**) pour révéler le monde tel qu'il est, dans sa contradiction « belles-stupides ». L'écriture se destine à la nécessité de dire « tant de choses » et pour répondre au pluriel de dire, elle acquiert le pluriel de faire. C'est ce « pluriel » que nous désignons par l'expression de « les stratégies scripturales » car nous sommes convaincus que l'écriture de l'écrivain varie dans une expérimentation constante en dehors de tout cloisonnement théorique. La thématique structure la continuité des romans qui se dégage.

Pour J.M.G. Le Clézio, le roman explique le monde actuel, déclare à ce propos : « Mon message est qu'il faut continuer de lire des romans car c'est un bon moyen de comprendre le monde actuel.»¹⁴ L'emploi par l'écrivain du mot « message » traduit bien l'intérêt qu'il porte au lecteur. Il fixe l'objectif majeur de son œuvre « comprendre le monde actuel ». Le roman est défini comme un moyen, un intermédiaire mais également un lieu, un espace où se meut le monde actuel. Pour lui, l'écrivain a l'obligation de s'ancrer dans la contemporanéité. Il y a une sorte de dichotomie dans ce message entre le passé et l'actuel. L'interpellation d'un lecteur moderne, débarrassé de son Histoire se laisse signifier pour « un monde actuel », conséquence de circonstances historiques. L'écrivain fixe le lieu commun de ses romans : le monde actuel. L'objectif du roman est de récuser les pesanteurs du passé en littérature comme l'atteste Adam Pollo, dans ce cri de révolte : « On dirait que nous sommes nés sous la plume d'un écrivain des années trente, pleins de culture, pleins de cette saloperie de culture. Ça me colle dans le dos comme un manteau mouillé. Ça me colle partout.» (J.M.G.Le Clézio ;op.cit., p. 240)

¹⁴ Propos rapporté par Christine ROUSSEAU in Le Monde Afrique publié le 09 octobre 2008 à 19h26- Mise à jour le 06 aout 2009.

CHAPITRE III

De la nécessité d'analyser les stratégies
scripturales

Introduction

L'observation de l'élaboration des romans révélée dans le chapitre supra nous autorise à postuler que l'œuvre littéraire de l'écrivain repose essentiellement sur des stratégies scripturales. Le processus de la fabrication du sens semble se répercuter d'un roman à l'autre. La filiation esthétique qui traverse toute l'œuvre relève notamment de l'hybridation de la forme qui génère la poétique du variable et l'inclinaison du roman vers le poème. La désignation «le roman-puzzle» traduit bien cette poétique du variable qui met un terme à toute hégémonie : celle de la langue, celle du genre, celle du littéraire. Le texte ainsi conçu sur le variable se propose difficilement au décodage.

Nous forgeons l'expression « les stratégies scripturales » pour les besoins de notre étude. Elle s'est construite en deux mouvements. « Les stratégies » inscrivent le projet de l'écrivain de se démarquer de toute parenté littéraire. « Scripturales » met en jeu une forme nouvelle d'écriture dont l'éclatement rappelle que le roman leclézien ne se soumet qu'à ses propres règles internes à l'image d'un puzzle. « Les stratégies scripturales » marquent la démarche créatrice de l'écrivain dans l'élaboration d'une esthétique à l'écart du genre canonique. Notre perspective est que « les stratégies scripturales » constituent « un procédé d'écriture » qui fait effet sur le lecteur à travers la mise à mal du linguistique par l'adaptation de l'équation agrammaticalité / illisibilité à travers l'enjeu du rhétorique qui convoque le pastiche, l'usage romanesque de l'objet et le bavardage.

Notre proposition de tenter de substituer « la signifiance » au « sens » provient du constat de l'empreinte de ces stratégies sur l'écriture, le langage et l'arrangement matériel du texte. Le roman, c'est le signifiant ouvert sur le tout possible de la signifiance. « Les stratégies scripturales » explosent le sens dans l'instabilité typographique. Le sens passe de donne morpho-syntaxe à stratégie scripturale.

Dans ce chapitre nous tenterons de montrer que les stratégies scripturales font fi du sens au profit d'un effet. Le roman constitue l'effet de cet effet.

1- Les stratégies scripturales à l'épreuve du variable

Toute l'œuvre est portée par le variable. Écoutons l'écrivain derrière la voix de son personnage :

Est-ce que cela valait vraiment la peine d'écrire tout ça ? Je veux dire, où était la nécessité, l'urgence de ce livre ? (...) Un roman Un roman Je commence à haïr sérieusement les petites histoires besogneuses, ces trucs, ces redondances. Un roman ? Une aventure, quoi, Alors qu'il n'y en a pas Tout cet effort de coordination, toute cette machinerie-ce théâtre, tout cela pourquoi ? Pour mettre au jour un récit de plus. » (Le livre des fuites, 1969 :54)

L'échec de l'expérimentation de l'écriture dans les premiers romans évoqué par J. Onimus montre bien que J.M.G. Le Clézio est toujours dans l'entre-deux. En ce sens, que cet « abandon peu à peu de ses recherches » signale davantage aux lecteurs l'adoption d'autres voies de son expérimentation, un changement vers d'autres horizons. Abandonner n'est pas échouer, c'est une rupture et comme l'indique l'étymologie du mot « abandonner », c'est «laisser au pouvoir.. » d'autres romans de porter les recherches. L'infraction agit sur divers niveaux dont le premier c'est la recherche d'un autre roman qui ne sied pas à la répétition, à la redondance comme le soutient l'écrivain lui-même.

La citation de l'écrivain s'éloigne du postulat de J. Onimus et souscrit notre proposition que J.M.G. Le Clézio manie le roman dans diverses perspectives dont l'hybridité formelle accompagne l'hybridité esthétique dans un mouvement d'hybridité active pour faire du roman un réceptacle ouvert et une « construction variable ». Et, dans cette tendance vers le multiple se construit l'indistinction entre les genres abolissant la lecture du récit comme « une suite d'actions ». La citation explicite la position théorique de l'écrivain sur le roman :

- L'acte d'écrire n'est pas vain, sans influence, doit répondre à une urgence, à une actualité.
- Si cette condition n'est pas satisfaite, on est face à un livre (Il n'est pas sans intérêt esthétique d'observer le passage de livre à roman).
- L'écrivain convient à la nécessité d'aller à un autre roman qui conteste « les petites histoires besogneuses ».

- Le roman s'écarte « des trucs » qui, dans son sens familier, signifie « quelque chose dont on ne connaît pas le nom et dont il faut se méfier ».
- le roman n'est pas dans « les redondances » c'est-à-dire dans « l'abondance de répétitions, de développement, d'ornements ».
- Le roman n'est pas dans la linéarité, dans cet « effort de coordination ».

J.M.G. Le Clézio met fin au doute sur son rapprochement avec le roman qui ne déroule pas des règles surexploitées par le roman traditionnel.

M. Labbé (1993) perçoit cet enjeu romanesque :

ce qui est nommé roman sur la couverture du livre contient des récits de type traditionnel, mais également des lettres, des journaux intimes, des journaux de bord, des articles, des publicités, des poèmes, des contes, des légendes, des épopées [...] Le roman fait le tour de tout, l'écrit et le rassemble. (p.35)

Le texte se pulvérise en morceaux indépendants dans leur essence et, liés par les stratégies scripturales, ils convergent vers l'espace textuel pour s'influencer les uns aux autres à l'effet de constituer un ensemble hétérogène, hétéroclite, instable, variable.

Et, c'est à l'appui de ces infractions que l'écrivain se rallie au point de vue de C. Fuentes (1997) qui définit le roman comme « une interrogation critique sur le monde et sur lui-même...il est à la fois un art du questionnement et un questionnement sur l'art ». (p.34)

Le rejet de la narration revêt un impératif esthétique mais également moral où l'arrière-plan de l'essai apparaît. Rejeter la forme narrative c'est rejeter la société occidentale dans ce qu'elle représente de symbolique, la cohésion par des normes institutionnalisées exerçant un pouvoir d'obligation sur l'écriture. Le roman, c'est l'urgence de faire dire et de faire faire au roman un acte d'utilité sur la société et l'homme. « Les petites histoires besogneuses » sont bien la forme narrative, répétition outrageante/outrancière par une littérature accommodée au souci de la civilisation occidentale où les thèmes de la famille, du mariage, de l'amour construisent le roman tel un archétype sous lequel se soumettent les écrivains. La déclaration de l'écrivain est bien un cri de révolte. M. Labbe (1999) résume cette idée, dans son ouvrage, L'écart romanesque, où elle soutient cette idée et insiste : « Le mouvement n'est pas anodin, Il s'agit non seulement d'un renoncement à certaines conventions qui paraissaient suspectes et trop faciles. » (p.12)

Le mouvement dont parle M. Labbé est à double sens :

- Libérer l'écriture de toute servitude conventionnelle comme le suggère R. Barthes (1953) : « Dans ce même effort de dégagement du langage littéraire, voici une solution : créer une écriture blanche, libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage. » (p.54) L'écriture de l'écrivain se soustrait de cet « ordre marqué du langage » ; se libère de toute appartenance, de toute histoire comme l'assume l'écrivain : « Vous comprenez, pas de la poésie, ni des essais, ni des romans, seulement de l'écriture à l'état brut. » (Le livre des duites, page 143)

- Renoncer à la forme narrative c'est renoncer à la doxa. Pour l'auteur de la citation, la forme narrative a quelque chose de consensuelle, elle soutient que J.M.G. Le Clézio s'en écarte pour une conception libre du roman qui met fin au seul narrateur, à cette voix unique, « maître d'œuvre » par ce que, dit l'écrivain « J'ai simplement le sentiment qu'il me faut entendre d'autres voix. Toutes celles qu'on ne me laisse pas venir jusqu'à nous, celle des gens qu'on a trop longtemps dédaignés, dont on trouvait le nombre trop infime mais qui pourtant ont tellement à nous apporter ». (Propos cité par De Cortanze, 1999 : 161/162)

L'effet de ce mouvement est la recherche d'une écriture autre :

« Qu'écrire sur la feuille de papier, blanc, noire déjà de toutes les écritures possibles ? » (Le livre des fuites, 1969 :124).

L'écrivain s'inscrit dans la recherche de l'insolite qu'il concrétise par la poétique du variable portée par le seul souci d'écrire. Il assume sa liberté par la conception très libre du plan du roman :

J'avais fait le plan, je l'avais écrit en dessinant à la plume sur une feuille de papier :

Le bout du monde

Poème

Roman d'aventures

Mélange de chapitres romancés

De poèmes. Méditation libre

(Réflexions, notes, mots clés,
signaux, journal de bord)

Attention au carcan, système !

(Ibid., pp. 168-171)

L'erreur est de prendre l'expression « j'avais fait le plan » plan au sens d'architecture exacte, mathématique, d'organisation de l'acte d'écrire. Le plan, ainsi énoncé, anticipe la composition complexe de la superficie textuelle qui juxtapose des éléments divers et différents grâce à la technique du « mélange ». Le roman est la projection de ce plan, une sorte de construction en mouvement dynamique entre le collage et l'hybridité. C'est un plan anti-plan puisque la convocation de genres divers aboutit à la destruction de ce plan, au refus de ses règles (Attention au carcan, système). L'écrivain signale bien l'innovation dont il fait usage dans la conception du roman par la contestation : pas de « carcan », pas de « système », un appel à la fin des traditions séculaires.

Le texte, comme application du plan, absorbe la thématique plurielle, hétéroclite à l'image du roman *Le procès-verbal* où le narrateur pratique « une sorte de plaisir snob, née du rapprochement incongru de deux éléments réputés inconciliables ; 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 »

« ile-ventre »

(p. 277)

Le « rapprochement incongru de deux éléments réputés inconciliables » désigne bien le collage qui est :

l'enchâssement, dans un texte en prose ou en vers, et par le biais d'une transposition graphique, d'éléments empruntés à des discours non littéraires, préexistants, comme, également, des coupures de journaux, des slogans publicitaires, des affiches ou extraits d'affiches, des cartes de visite, des chansons populaires, etc..¹

¹ Marcel De Grève, article « collage » du Dictionnaire international des termes littéraires. La définition lexicale proposait : « Insertion de matériaux visuels ou auditifs préexistants dans un texte, en les transcrivant graphiquement ou en les photographiant : articles de journaux, publicités, etc.. »

« Le rapprochement incongru » revêt le caractère de remise en question de l'exclusivité du discours littéraire et s'ouvre au « discours non littéraire » par l'insertion de « éléments réputés inconciliables ».

J.M.G. Le Clézio emploie bien le terme « élément » qu'on pourrait définir comme toute chose qui participe à la construction du tout et, cet « élément » s'exprime comme « coupures de journaux slogans publicitaires, affiches ou extraits d'affiches, cartes de visite, chansons populaires, etc.... », formant « le discours non littéraire » qui s'allie « au discours littéraire » dans la construction du texte et s'identifie à l'exemple donné par le narrateur sur « l'association de mots baroques ». « Le rapprochement incongru » se manifeste par le refus de l'ordre que confirme l'écrivain : « Dès que j'ai commencé à organiser l'acte d'écrire, j'ai été déçu. » (Le livre des fuites, 1969 : 143) C'est en ces mots que J.M.G. Le Clézio caractérise son écriture. La quête d'un renouveau du langage et du roman recouvre une écriture réfractaire à toute organisation qui tend vers une lisibilité préexistante. Le plaisir de l'acte d'écrire est là dans le désordre. L'ordre est dans le même par contre le désordre c'est l'ordre d'un autre mouvement constant de l'écriture d'où le variable, comme présence, dans l'œuvre, de nombreux énoncés qu' :

S'ils ne sont pas, dans bien des cas, indiscernables, ils(**les énoncés**) sont indissociables : le roman est fait de leur contraste. Le texte littéraire ne constitue pas un tout homogène : il ne se loge pas dans un lieu unique, préparé à l'avance à le recevoir. Cependant **ces énoncés** séparables ne sont pas des énoncés séparés : ils sont dans l'œuvre non comme des énoncés véritables, mais comme **des objets romanesques** ; ils y sont le terme d'une désignation ; d'une monstration ; leur statut, malgré les apparences, n'est pas directement idéologique : le mode de leur présence est celui d'une présentation qui les creuse, exhibe en eux une disparité fondamentale. Ainsi, ils ne sont pas dans le texte comme des intrus, mais comme des *effets* ; ils n'ont de sens que par la métamorphose qui fait d'eux les éléments parmi d'autres du processus de production romanesque (Macherey, 1974 : 326)

La production romanesque évoquée par P. Macherey rejoint « le roman-jeu », « le roman-puzzle » de J.M.G. Le Clézio ouvrant l'espace textuel à la diversité et non à la linéarité. « La production romanesque » épouse les contours de « l'assemblage », technique « qui consiste à confronter différents éléments » faisant fi de l'homogénéité du texte car « les énoncés » se meuvent en « objets romanesques » dégageant un flou fonctionnel sur le mode de leur présence

Le lecteur est dans l'ambiguïté de ne pouvoir bien les distinguer dans ce variable entre création et mise en œuvre parce qu'en intervenant dans le texte, ces « objets romanesques », marqueurs de la subversion, se destinent, en général, à la contestation des règles traditionnelles du roman. Ces « objets romanesques », « Le rapprochement incongru de deux éléments réputés inconciliables », « des associations de mots baroques » « Ces énoncés séparables ne sont pas séparés » constituent la technique du collage. L'objectif est de faire effet, de faire voir, de faire entendre. J. Onimus (194) souligne l'oralité du récit leclézien : « On n'a plus l'impression de lire mais d'entendre quelqu'un qui vous parle. » (p.15) Ces propos réitèrent la proposition que le texte leclézien est un discours.

Conçu dans un café, Le procès-verbal retient les bribes de paroles dites çà et là qui ouvrent le texte à la parole. Les personnages racontent des histoires. Dans Désert, « le vieux Naman raconte les histoires ». (p.105) Par contre, dans Le procès-verbal, dès l'incipit, le lecteur se croirait entendre quelqu'un lui racontait une histoire « Il y avait une petite fois, pendant la canicule, un type qui était assis devant une fenêtre ouverte ». (p.15) Le monologue d'Adam rappelle sa propension à parler. « Je me suis trompé de jeu. J'ai voulu faire les choses à la légère. Voilà ce que je voulais faire : je voulais suivre cette fille, Michelle, à la trace. Comme pour le chien ». (Ibid., p.178) Adam Pollo répète, redit, reprend dans une litanie de choses à faire. Voyant que Aamma s'est arrêté de parler, Hawa lui intime de continuer : « Ensuite, qu'est-ce qui s'est passé, Aamma ? » (Désert, p.88)

Le ressassement est la marque de l'oral la plus manœuvrée par les personnages comme pour s'adresser directement au lecteur. Observons ce passage du roman LA GUERRE :

C'est du délire

Tout le monde délire. Ecoute, rien n'est gratuit. Je délire, je rêve, j'analyse, je comprends, tout ça se fait avec les autres.

Je suis très seule.

Non, tu n'es pas seule. Tu es avec moi, avec tous les autres.

Moi, j'ai peur. (p.251)

La répétition (délire-Je- rêve- analyse-comprends-les autres) est portée, par la variation qu'elle provoque, à perturber la linéarité du récit. Parler, c'est ne pas laisser parler. Il faut noter que la répétition n'est pas sans enrichir le langage littéraire mis en œuvre. G. Genette

(1999) soutient : « On peut, sans trop risquer l'absurde, poser en principe que toute répétition est déjà variation : variation si l'on veut, au degré zéro- un degré qui, on le sait, n'est jamais nul.» (p.101)

Dans Le procès-verbal, la répétition sert de prétexte à marquer l'angoisse du personnage qui le poursuit.

«[...] en criant des mots sans suite, comme « rat ! », « crime !crime ! » ; « salaud !rat blanc ! », « crie, crie, arrah ! », « écraser !.. », « je tue », « rat !rat !rat !rat ! » (p.121).

La répétition se révèle un des moyens d'expression pour dire l'obsession qu'éprouve le narrateur, figure allégorique de l'Homme :

« Moi, j'ai tout le temps **peur**.[...] J'ai **peur** qu'on entre [...] j'ai **peur** qu'on vienne par derrière [...] J'ai **peur** du miroir [...] J'ai **peur** des rats [...] J'ai **peur** des vêtements [...] J'ai **peur** du noir [...] J'ai si **peur** [...] J'ai **peur** [...] » (LA GUERRE, p.59).

Perturbant le récit, aliénant le discours, exprimer l'indicible, c'est la fonction de l'injection de ces « énoncés » dans l'espace scriptural. La portée dans l'arrangement matériel est double : desservir le récit pour servir la signifiante du texte qui devient « procès scripturale, jeu de différences, dépôt et transit de signifiante ». (Farcy, 1991 :98).

Les stratégies scripturales sont à l'œuvre dans ce puzzle où la co-présence de plusieurs énoncés dans un seul espace typographique, engendrent :

- a- la désarticulation de l'architecture du roman** ===== effacement de toute filiation à un genre.
- b- le récit subit des altérations manifestes**=====le récit passe de « forme narrative » à stratégie scripturale de la contestation.
- c- faire co-exister des énoncés différents**===== Appel au pastiche ===== discours abscons ===== dérision de l'acte d'écrire===== ironie.
- d- la conception en puzzle** =====nombreuses voix/voies =====la polyphonie.

Les points a-b-c et d, qui seront traités infra, inclinent le roman au poème comme nous tenterons de le montrer dans ce qui suit.

2- Vers le roman-poème

La constance de l'aliénation du récit se poursuit par de nombreux textes à la structure de poème injectés dans le tissu textuel. Le narrateur de LA GUERRE s'exerce à la poésie à travers le renouvellement du langage « C'était un langage d'arbres et de plantes, plutôt, un frémissement caché dans les fibres, une vibration à la lumière du soleil ou au ruissellement des pluies, une avancée de racines ». (p.43) Le poète doit pouvoir donner la parole aux éléments de la nature. « Ça, la vraie poésie » dit le narrateur sur la symbiose nature-langage. En effet, la construction binaire rappelle le rythme de la poésie :

langage/arbres

frémissement/fibres

vibration/soleil

ruissellement/pluies

avancée/racines.

Plagiant *Les Correspondances* de C. Baudelaire, le parallélisme syntaxique monde naturel/monde matériel, l'énoncé reste au seuil du poème comme pour affirmer que l'accès au sens est quelque chose d'insaisissable. Idée reprise par le blanc dans *Désert* qui symbolise la suprématie du non-dit sur le dit. Dans ce roman, Le lecteur assiste à un blanc typographique ouvert à l'interprétation plurielle, au sens pluriel. Dans *Le procès-verbal*, le glissement prose-poésie se fait subrepticement comme le note ce passage de l'allusion à C. Baudelaire « [...] plus rien n'est animal, plus rien n'est apparent ; il n'y a plus que, silence, fixité, éternité ; car tout est lenteur, lenteur, lenteur ». (p.87) La poétique du variable, c'est l'expérimentation d'une technique d'écriture ouverte, éclectique par laquelle les ruptures esthétiques s'insèrent dans le tissu textuel. J.M.G. Le Clézio a besoin de faire voir le monde. Et cette entreprise n'est possible qu'à travers le mélange quand le récit finit de représenter la doxa pour se laisser aller à la sensation, au plaisir de l'inattendu de la lecture.

Sous le degré zéro d'un énoncé banal affleure la dimension poétique. Observons :

Pour mieux comprendre, il inscrit sur un morceau de papier :

sèches

bière

chocolat

trucs à bouffer

papier

des journaux si

possible voir

un peu

(Le procès-verbal, p.27)

La disposition spatiale n'est pas un hasard. Le lecteur se demande l'effet esthétique d'une telle architecture pour un contenu pour le moins inhabituel, banal presque au seuil de l'insignifiance.

D'abord, la rupture typographique met en scène le lisible et le visible. C'est un appel au regard qui transgresse les frontières des genres qui font distinction entre ce qui doit être lu/ce qui doit être vu. La poétique du variable englobe les sens. Le lecteur lit/regarde, établit une discontinuité cohésive du texte à travers la rupture prose-poésie / lire-regarder. C'est donc par l'exercice des sens que le lecteur saisit la continuité voulue par le texte. Nous postulons que toute l'œuvre est conduite sous cette autorité : la continuité est dans l'écart. Et l'écart nourrit le variable. A l'image du monde, le monde du texte se suffit à sa propre règle. L'inscription (il inscrit) montre que l'énoncé prend place naturellement dans le tissu textuel. Ce n'est pas un intrus puisqu'il participe du réaménagement matériel du texte.

Sur le plan phonique, la légèreté du ton rappelle les poèmes de Verlaine qui font de l'impair une mesure. Jugeons cela :

1- sèches= deux syllabes / bière = deux syllabes/chocolat = trois syllabes

2- trucs à bouffer = trois syllabes / papier= deux syllabes / des journaux si = trois syllabes

3- possible voir = trois syllabes / un peu = deux syllabes

Une véritable combinaison métrique construit l'énoncé-poème. La combinaison dissyllabe / trissyllabe affirme le refrain souple et léger. L'éclatement des genres est le prétexte à l'inscription de cet énoncé dans la rubrique poésie. Le narrateur se fait poète. La circulation des genres admet le narrateur-poète. « La tentation de la poésie » libère le narrateur des règles qu'impose la norme littéraire. Notons que comme dans tout poème, l'énoncé laisse voir le personnage organisateur dans les verbes d'action vitale (bouffer-voir) .Comme si la vie et la poésie ne s'opposent pas mais plutôt évoluent dans la proximité. Nous prenons le risque de déduire que la poésie est à l'instar de l'alimentation (bière-chocolat- trucs) qui maintient la vie. D'ailleurs, c'est à cet fin/faim qu'Adam Pollo sort de son exil «Parfait, parfait---,tout ça est bien, mais il faut que j'aille à la ville, acheter des sèches, de la bière, du chocolat ; et des trucs à manger ». (Le procès-verbal, p.27) La dysfonction spatiale maison abandonnée/ville équivaut à la dysfonction textuelle prose/poésie. La ville constitue le pré-texte à l'écriture poétique qui jalonne tout le procès-verbal :

« -écrire des poèmes » (p.19)-

« ils élucubrent et écrivent des poèmes » (Ibid., p.154)

« ça pouvait être de la poésie » (Ibid., p.295)

« Il lui écrirait un poème » (Ibid., p.310).

La poétisation du texte s'étend aux pages 154-155 et 188-189 que, pour les commodités d'espace, nous ne pouvons reproduire entièrement. Le faire de l'énoncé-poème s'élargit aux autres romans du corpus. LA GUERRE et Désert refusent de se soumettre aux procédés d'écriture normés pour s'adonner la liberté de ton : la violence relatée s'esthétise dans la viol/ence du texte Précisons l'acception des vocables obtenus :

viol = transgression- aliénation-atteinte aux règles-subversion-introduction de l'intrus-
ence= le fait de faire quelque chose.

La narration des faits de la violence narrés dans les romans du corpus évoluent vers la viol/ence des faits traditionnels romanesques à travers le viol de la dominance du seul romanesque. La poétisation opère un remaniement de l'esthétique romanesque. Entre écrivain, poète, moraliste, J.M.G. Le Clézio produit un roman qui n'assume la suprématie à aucun genre tout en exploitant tous les genres.

3- Sens et stratégies scripturales

Dans son article, F. Hallyn² rappelle que P. Valéry a mis en évidence la distinction l'acte « ordinaire »³ et l'acte littéraire. Dans l'acte « ordinaire », le langage sert une fin et disparaît. Il faut comprendre que ce type de discours est destiné à « être compris » après sa « transformation en un sens ». Ainsi, le sens se substitue au discours « ordinaire » dès que celui-ci est compris. L'acte « ordinaire » est un acte éphémère parce qu'il produit un sens immédiat, irréversible et définitif. L'exemple fourni par P. Valéry, cité en bas de page, montre que l'acte de langage obéit à la stratégie que lui confère l'usager. Destiné à assumer une fonction quelconque (dessein-désir-commandement-opinion-), l'acte « ordinaire » ne produit qu'un seul et unique sens. Plutôt, il est ce sens qui met un terme à la « réactualisation ». L'acte « ordinaire » du langage constitue des stratégies scripturales à un seul sens. Il est tout à fait légitime que ce procédé de mise en discours du langage n'admet pas le sens pluriel destiné qu'il est à une fonction utilitaire. Par contre l'acte littéraire, parce qu'il admet le sens pluriel, non achevé, n'énonce pas un discours monosémique. Les stratégies scripturales s'attribuent un autre rôle, différent de celui de l'acte « ordinaire », en l'occurrence la « réactualisation » du sens.

Le variable (3-1) et le roman-poème (3-2) construisent un texte instable au discours instable qui le produit. Tous deux sont des stratégies scripturales qui attribuent au sens la faculté de se « réactualiser ». Chaque élément du variable émet un sens qu'il confronte aux autres sens des autres composants. Le résultat est que le sens se démultiplie non seulement par rapport aux autres sens mais également par rapport à l'ensemble. Le roman-poème se construit à travers des stratégies scripturales qui font circuler le sens entre les deux structures d'où leur variabilité. Le variable et le roman-poème sont l'antithèse du « sens courant ». L'acte « ordinaire » est un sens émis non « ré / actualisable ».

Les romans de notre corpus, de par la nature de leur arrangement matériel, énoncent un discours littéraire dont le sens/la signifiante est destinée à « une réactualisation indéfinie ». La

² Voir à ce sujet l'article intitulé *Pragmatique* de F. Hallyn paru dans l'ouvrage *Introduction aux études littéraires* (1995), Bruxelles, Duculot, p.68-69

³ « (...) le langage qui vient de me servir à exprimer mon dessein, mon désir, mon commandement, mon opinion, ce langage qui a rempli son office, s'évanouit à peine arrivé. Je l'ai émis pour qu'il périsse, pour qu'il se transforme radicalement en autre chose dans votre esprit ; et je connaîtrai que je *fus compris* à ce fait remarquable que mon discours n'existe plus : il est remplacé entièrement par son *sens*—c'est-à-dire par des images, des impulsions, des réactions ou des actes qui vous appartiennent...Il en résulte que la perfection de cette espèce de langage, dont l'unique destination est d'être compris, consiste évidemment dans la facilité avec laquelle il se transforme en tout autre chose » de P. Valéry, *Œuvres*, éd. J. Hystier, Paris, Gallimard, 1965 (Pléiade), t.I, pp1330-1331

littérarité serait dans cette faculté qu'aurait l'œuvre littéraire à « se réactualiser », faculté qui traverse le temps et se pose comme l'un des principes sinon le principe majeur de la littérature. Le roman leclézien s'inscrit dans cette stratégie de « la réactualisation indéfinie » parce qu'il outrepassa la communication au premier degré. Il est plutôt à la recherche d' « une communication d'un ordre nouveau qui faisait fi du relief, de la pesanteur, de la couleur, de la sensation tactile, de la distance, du temps ». (Le procès-verbal, p.68) Retenons « faire fi », expression symbolique à laquelle s'attache le roman leclézien. « Faire fi » de la classification contraignante, du genre asphyxiant, de la norme étouffante. C'est sur le mode du « faire fi » que le roman leclézien s'est vu introniser dans la littérature de l'entre-deux, de l'hésitation. Parce qu'il refuse que J.M.G. Le Clézio est reconnu comme l'écrivain d'une grande œuvre car comme l'entend Starobinski (1970) : « Les grandes œuvres ne déclarent leur relation au monde que sur le mode de refus. » (p. 21)

« Le mode de refus » s'élargit au sens. L'écriture du labyrinthe refuse le sens comme produit de la linéarité. Les stratégies scripturales émettent un sens mais hors des règles normatives. C'est un appel au lecteur. La forme qu'épouse le roman à travers les stratégies scripturales interpelle le lecteur à la constitution du sens. Dans son ouvrage *L'acte de lecture*, W. Iser (1985) soutient :

Le texte postule la coopération du lecteur comme condition d'actualisation. Nous pouvons dire cela d'une façon plus précise: un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif; générer un texte signifie **mettre en œuvre une stratégie** dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre. (pp..69-70). (**C'est nous qui soulignons**)

Selon, W. Iser, le texte n'est rien d'autre que « mettre en œuvre une stratégie ». Le singulier de « stratégie » s'explique par son renvoi au lecteur. En d'autres termes, le texte littéraire anticipe son lecteur qui se trouve « une stratégie » parmi les autres stratégies scripturales destinées à produire le sens. Le lecteur est « la condition d'actualisation » du sens. Le sens est donc non actualisé en l'absence du lecteur qui, toujours selon W. Iser « n'a aucune existence réelle. En effet, il incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu. Par conséquent, le lecteur implicite n'est pas ancré dans un quelconque substrat empirique, **il s'inscrit dans le texte lui-même** » (**Ibid.**) (**C'est nous qui soulignons**)

La construction linguistique du texte littéraire prévoit le lecteur. Nous pouvons déduire que celui-ci relève du sémiotique. Il est dans le texte. Il ne s'agit pas du lecteur historique qui accède au texte de fiction avec son expérience. Il est un signe linguistique qui collabore avec les autres signes dans la construction linguistique et sémantique du texte. « L'acte de lecture » est déterminé par le lecteur. Tout risque d'un sens non prévu est évité.

Nous pouvons résumer les deux citations de W. Iser ainsi :

Le texte de fiction = un mécanisme génératif qui prévoit le lecteur = un sort interprétatif= actualisation du sens.

Le point de vue de W. Iser a l'avantage de couper le sens des incursions extra-textuelles non prévues par le « mécanisme génératif ». « L'inscription du lecteur » dans le texte ne le démarque pas des autres constituants. Lire le texte, c'est décoder « le sort interprétatif » à partir du « mécanisme génératif » auquel est incorporé le texte. La construction complexe du texte de fiction rend le sens un instant d'interprétation qui évolue d'où « la réactualisation indéfinie » du sens. Nous allons tenter d'expliquer dans ce qui suit comment s'opère ce décodage.

4- Les stratégies scripturales : un procédé de «réactualisation» du sens

Nous adaptons le schéma emprunté à O. Ducrot ⁴ pour tenter de démontrer que les stratégies scripturales participent à la « réactualisation indéfinie » du sens.

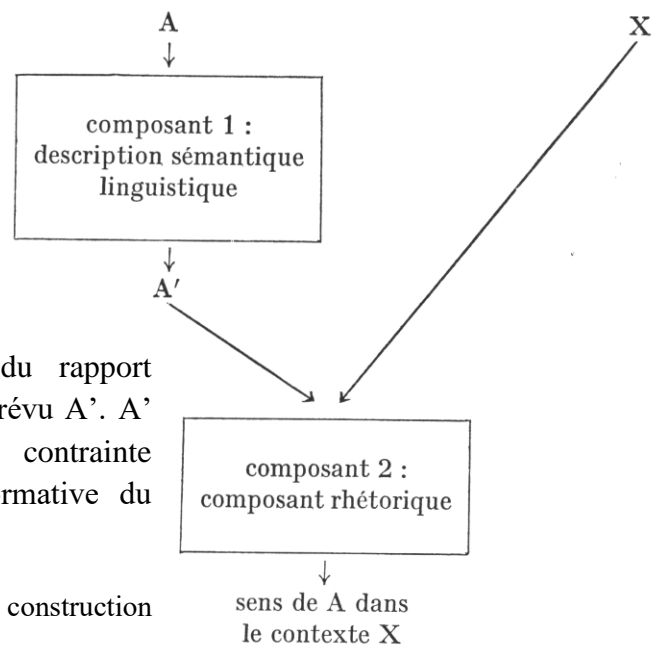
Description du schéma :

- 1-Construction sémantique linguistique. (Composant 1)

- A = un énoncé d'une langue L
- X = le contexte d'emploi de A
- A' = le sens prévu de A dans X.

Tout énoncé produit sur la base du rapport linguistique-sémantique émet un sens prévu A'. A' est la contrainte sémantique de la contrainte linguistique. C'est la construction normative du sens.

A' de la contrainte linguistique. C'est la construction normative du sens.



-2- Construction sémantique-rhétorique (Composant 2 réévalué)

La rhétorique rompt le rapport linguistique-sémantique pour faire intervenir d'autres paramètres dans l'émission du sens telle que la stratégie communicative, la visée du discours. Là interviennent les stratégies scripturales. Le sens s'affranchit des contraintes et s'inscrit dans « la réactualisation indéfinie » en étapes :

- A = un énoncé d'un locuteur L
- B= les paramètres intrinsèques à l'intention du locuteur L
- X= les stratégies scripturales qui portent A+B
- Y = incursion des procédés rhétoriques
- A' = le sens non prévu obtenu sur l'équation $A + B + X + Y =$ la signifiante.

L'énoncé du locuteur s'étale comme un discours de l'écart. Il faut noter la disparition de X comme contexte.

Nous instrumentaliserons cette perspective dans notre travail.

⁴ Ducrot Oswald. Présupposés et sous-entendus. In: *Langue française*, n°4, 1969. La sémantique, sous la direction de Alain Rey. P.32

Conclusion

La continuité de l'œuvre de J.M.G. Le Clézio s'exerce grâce au thème majeur de la guerre. La forme, le langage, l'ordre de l'œuvre en sont tributaires. « Au fond, tout se répétait ». (Le procès-verbal, p260) Entre la contrainte de faire un roman et la liberté de dire la vie, l'écriture de l'écrivain subit toutes les transgressions, tous les excès. Le bruit de la guerre « [...] avait anéanti la vérité, et les mots ». (LA GUERRE, p.202) Le roman reflète la contradiction fondamentale produite par la guerre : « Le monde est si beau, XX, si terrible. » (Ibid., 162) à laquelle ne peut échapper l'écrivain « On ne s'évade pas de la vie. Ce qui est doit être écrit tel quel. Ce que je dis, ce que je pense, ce que je suis est marqué dans l'armée des signes qui avancent ». (J.M.G. Le Clézio, 1967 : 85-91) Mais, comment « écrire tel quel », « ce qui est » lorsque « Le monde, comme le pyjama d'Adam, était strié de droites, tangentes, vecteurs, polygones, rectangles, trapèzes, de toutes sortes, et le réseau était parfait » (Le procès-verbal, p.261). Prendre la mesure de l'architecture du texte à l'aune des théories des sciences du langage, c'est s'égarer dans l'extrapolation stérile.

La matérialité de l'œuvre demeure un flou entre la contrainte de céder aux normes contraignantes et la liberté d'emprunt. Et c'est ce flou qui s'ordonne comme continuité de l'œuvre. L'hybridité du roman *Le procès-verbal*, le désordre-ordre de *LA GUERRE*, la discontinuité-continuité de *Désert* constituent le dénominateur commun par « l'aspect dérangeant de leur matérialité » (Haghebaert, 1989 : 219). « *Ecrire tel quel* » « le monde et la société humaine [...] dans toute leur complexe violence » n'est pas quelque chose à dire mais quelque chose à faire d'où l'usage de stratégies scripturales non pas pour dire un sens mais pour le faire puis le faire-faire. Et à cet effet, le corpus sied à l'entreprise de l'écrivain de faire de la signifiante l'enjeu de « la réactualisation indéfinie » du sens.

La deuxième partie étudie l'éclatement des genres littéraires comme principe de remise en cause du sens, de l'écriture et du roman.

DEUXIEME PARTIE

Sens et dimension générique dans l'œuvre de

J.M. Le Clézio

Introduction

Nous posons que les trois textes constituant de notre corpus sont des romans et, par ce fait, adhérons entièrement au point de vue de J. Searle (1982) par lequel il énonce : «le seul fait d'identifier un texte comme roman [...] suppose déjà que l'on se prononce sur les intentions de l'auteur.» (p.109) Pour continuer notre réflexion, il nous faut interroger J.M.G. Le Clézio sur « ses intentions » inscrites dans « le roman » qui se dessinent dans les propos de son personnage J.H. Hogan qui déclare : « Tout et rien. Je prenais des feuilles de papier, les plus grandes possible, 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.» (Le livre des fuites, 1969 : 143) La résistance du roman de l'écrivain au point de vue de J. Searle laisse apparaître les écarts de l'écrivain dans son entreprise littéraire. La vision du roman est dans l'indétermination entre « tout » et « rien » tel un éclatement des frontières de la géométrie de l'espace textuel porté « au hasard » « sans y prendre garde » tout renonçant à l'ordre du genre « Mais, ça n'avait aucun genre littéraire » comme si l'écrivain dénonçait le rapport écriture-roman-genre littéraire. Loin de « créer un simulacre de la réalité » (P. L. Rey ,1997 : 164), l'écriture s'élabore comme un jeu scriptural qui perturbe l'appel à « se prononcer sur les intentions » de l'écrivain car « La poésie, les romans, les nouvelles sont de singulières antiquités qui ne trompent plus personne, ou presque. Des poèmes, des récits, pourquoi faire? L'écriture, il ne reste que l'écriture ». (Le Clézio, 1965 : 8)

La deuxième partie s'attelle à montrer que l'œuvre littéraire de J.M.G. Le Clézio est « inclassable », qu'elle se construit, roman après roman, en marge des genres littéraires. Les stratégies scripturales mettent à résistance les règles classificatoires inhérentes au classement des textes. Dans l'ordre, nous ferons un appel aux théories du genre.

Puis nous nous appuyons sur le récit, chez l'écrivain, pour montrer que sa construction est une stratégie scripturale qui met en défaut non seulement les conditions linguistiques et sémantiques de son élaboration, le genre mais également l'arrière-plan idéologique : la doxa. La déstabilisation du récit accompagne la subversion des genres. La dénonciation des règles canoniques du récit est une manière de mettre à mal le sens. De déstabilisé, le récit se veut déstabilisant de l'ordre linéaire de la grammaticalité du sens, symbole de l'écriture conventionnelle.

Enfin, nous ferons appel à des modes d'écritures qui participent de cet élan de mis à mal du genre littéraire à savoir le pastiche, l'objet comme usage romanesque et le bavardage.

CHAPITRE 1

Sur les genres littéraires

Les genres littéraires

« Si les genres littéraires constituent donc un facteur qui, d'une part discipline l'écrivain, d'autre part sécurise le lecteur, leur système n'est pas pour autant donné une fois pour toutes, il se développe constamment. »¹

¹ Michal Mrozowicki, « *Le (Nouveau) Roman et la différenciation littéraire* », in *Problématique des genres, problèmes du roman, études réunies par Jean Bessière et Gilles Philippe*, Paris éd. Honoré Champion, 1999, p. 225.

Introduction

Dans son étude sur l'œuvre de l'écrivain, Marina Salles (2006) constate : « tous les premiers livres manifestent une propension à faire dériver le récit par l'inclusion de poèmes, de « récits seconds», de textes, de lettres, ou de journaux personnels, de signes iconographiques.» (p.234) Ainsi, le projet « à faire dériver le récit » de J.M.G. Le Clézio rend illusoire toute accoutance de sa technique d'écriture avec d'autres expériences du genre romanesque, projet transcrit par la technique de « L'écriture, il ne reste que l'écriture » dans « Dans le désir de refaire spirituellement la Création » comme le soutient Adam Pollo. (Le procès-verbal, 1963 : 287)

Il s'agit d'inventer un récit qui dérive, qui s'érige contre « des antiquités qui ne trompent plus personne ». L'écrivain se méfie du récit en usage, qui participe d'un consensus conventionnel et appelle à la transgression. Exit, le roman, le récit. « Je veux écrire pour une vie nouvelle » (Le livre des fuites, 1969 :333) clame le personnage du roman. Dans sa thèse sur Désert, T. Larguech² nomme cette dérive de « l'évitement du récit ».

Dans Le procès-verbal, l'élaboration le récit reste l'œuvre du lecteur appelé à « remplir le vide qu'il y avait jusqu'alors entre les lignes ». (p.12) Alors que le narrateur de LA GUERRE annonce l'inutilité du récit dans sa forme actuelle : « Pas besoin d'inventer des aventures. Pas besoin de raconter des histoires. » (p. 269) Une dénonciation du récit comme ressassement du même. L'écrivain convoque un récit qui bouscule le lecteur : « J'aimerais que mon récit fût pris dans le sens d'une fiction totale, dont le seul intérêt serait une certaine répercussion (même éphémère) dans l'esprit de celui qui le lit. » (Le procès-verbal, p.12).

Voici posé le schéma du roman : une fiction totale destinée « à ébranler le rempart d'indifférence du public » (Idem) nourri aux canons de la fiction du roman traditionnel. Il nous faut insister sur l'emploi du mot « récit » par l'écrivain.

Serait-ce une contradiction avec son point de vue énoncé un peu plus haut où il le dénonçait comme une forme « des antiquités »?

Quel crédit accordé à « récit » quand l'écrivain manipule le discours narratif à des fins de contestation du genre littéraire à travers la déstabilisation du récit même ?

²T. Larguech (2004) : *L'effet esthétique dans Désert de J.-M.G.Le Clézio. Une approche de la narration*. « Thèse de doctorat en sciences du langage », université Lyon 2, Lyon, France.

Peut-on évoquer le récit quand le récit dé-(joue) le récit?

Pour pouvoir répondre, nous prenons appui sur le genre littéraire pour étudier les positions théoriques contradictoires que cette question révèle. Nous ferons appel aux travaux de Jean-Michel Adam, de Dominique Maingueneau pour mesurer l'écart que s'autorise le roman leclézien par rapport aux théories expliquant « la typologie des textes ». Dans la troisième partie, nous continuerons, avec la polyphonie, l'illustration de la difficulté d'inclure le roman leclézien dans le seul genre littéraire.

1-Le genre littéraire entre ambiguïté et nécessité

Le flottement résume le flou de la notion de genre qui est instrumentalisée à des fins, quelques fois, diamétralement opposées.

Destiné au public, donc à la consommation, le produit littéraire, comme toute production artistique, se dote de marques qui lui permettent d'emprunter ce circuit. La revendication de la liberté des écrivains se relativise à la quête de re-(connaissance). Les prix littéraires réservent un label prestigieux à l'œuvre littéraire et accréditent la notoriété de l'écrivain. Leur présence dans l'édition rappelle que l'œuvre littéraire est une publication arrangée comme « objet de communication » pour la vente au lecteur, ce destinataire privilégié. L'écrivain et le lecteur s'échangent à travers cet « objet de communication », « attraction subjective » qu'expliquerait, entre autres paramètres, le partage de la vision d'une écriture. L'idée d'un lecteur-écrivain est soutenue par G. Bachelard (1983) qui affirme:

Tout lecteur, un peu passionné de lecture, nourrit et refoule, par la lecture, un désir d'être écrivain (...) en cette admiration qui dépasse la passivité des attitudes contemplatives, il semble que la joie de lire soit le reflet de la joie d'écrire comme si le lecteur était le fantôme de l'écrivain. (pp. 9-10)

Il s'agit déjà de la catégorisation du public. L'écrivain crée son lectorat. Les données de l'attraction vers tel ou tel auteur s'inscrivent dans la capacité de l'œuvre littéraire à produire l'effet recherché par le lecteur. Subrepticement, des critères esthétiques se rattachent à la production littéraire dont la récurrence entraîne un besoin d'organisation, c'est la naissance du genre qui est « défini par son contenu et « l'effet de lecture » (C. Achour et S. Rezzoug,

1990 : 130). Ainsi, le genre s'établit sur deux distinctions³ : formelles à partir de l'énoncé et énonciatives à partir « du mode d'intervention de l'auteur dans son œuvre ».

Mais, comme tenu, des rapports analogiques entre les formes, il s'avère arbitraire de cloisonner le roman dans la prose alors qu'il « peut intégrer des passages poétiques » ou être « poétique dans sa totalité ». Pour J.Y. Tadié (1978), la différence formelle prose-poésie tient difficilement, car dit-il : « Tout roman est, si peu que ce soit, poème ; tout poème est, à quelque degré, récit. » (p.6) Comme encore, un texte n'est jamais isolé, les problèmes de l'intertextualité ajoutent à la confusion. Aucune œuvre ne surgit du néant, le danger serait entre deux extrêmes : croire à son unicité ou lui privilégier le genre. Pour schématiser notre propos, nous postulons qu'à l'image de l'impossibilité du roman totalement romanesque, il n'existerait point de genre totalement affranchi. L'élection d'une production littéraire au rang de « chef-d'œuvre » ne dépend pas de son rapport au genre. Rappelons à ce propos, la définition qu'en donne Jauss (1970) selon qui « Le « chef-d'œuvre » n'est pas ce qui reproduit servilement les constituants du genre, mais ce qui en exploite les virtualités ». (p. 91) La citation reflète le caractère instable du genre. S'il y a genre, c'est pour qu'il soit dépassé, élargi. Ainsi, l'œuvre littéraire « modifie l'ensemble des possibles ». (Todorov, 1970 : 10) Jauss nous laisse comprendre que le genre s'élabore en dehors de l'œuvre sans se fixer des frontières stables. Todorov (1970), quant à lui, soutient l'idée que, c'est par l'écart qu'une œuvre littéraire accède à la re-(connaissance) du lectorat. Il déclare, à ce sujet : « L'œuvre littéraire n'est retenue par l'histoire que dans la mesure où elle apporte quelque chose de neuf par rapport à l'idée qu'on se faisait d'une activité littéraire. » (p.10) La citation nous conduit à conclure que l'œuvre littéraire est un pré-(texte) pour dépasser le genre. Le théoricien nous dit bien que « l'activité littéraire » en un autre mot le genre est continuellement en mouvement puisque l'œuvre littéraire transgresse les frontières qu'elle s'est tracées et constate : « (...) nous assistons sans cesse à la naissance de genres nouveaux à partir des anciens qui se désagrègent. Ainsi de la ruine du poème épique et descriptif du dix-huitième, a surgi au début du dix-neuvième le genre nouveau du poème lyrique ou romantique (byronien).» (Tomachevski cité par Todorov, 1965 : 304)

³ Voir à ce sujet l'étude de C.Achour et S.Rezzoug (1990) in *Convergences critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, O.P.U, P.130

Objet de controverse, le genre existe dans une sorte de jeu et d'en-(jeu). Le jeu est que le genre embrasse trop de choses pour pouvoir bénéficier de l'objectivité d'une science. L'en-(jeu) est que la littérature aurait recours au genre pour organiser et classer les œuvres qui en auraient besoin pour amener, à chaque fois, « quelque chose de neuf ».

1-1-Qu'est-ce qu'un genre ?

Trois genres à savoir la poésie, le roman et le théâtre sont retenus par la tradition historique. Mais cette distinction terminologique ne reflète pas, dans la pratique, la communication entre ces diverses activités discursives. Plus encore « Une activité discursive peut être appréhendée sur divers niveaux, ce qui veut dire que son identité est toujours relative ».⁴ L'appréciation relative de la citation renseigne sur l'instabilité de la catégorisation des œuvres littéraires. « Une activité discursive » tel que le roman ne se réduit pas au romanesque, s'ouvre aux autres activités. Ainsi, le genre est constamment en mouvement depuis la diégès et la mimèsis de Platon.

Le genre relèverait, à ses origines, de la transgression des règles en usage dans la Cité qui valut aux poètes leur expulsion. Argument plutôt moral de Platon traduit par Socrate en des considérations formelles tels que le contenu des œuvres et la forme d'énonciation.⁵

Le *Dictionnaire du littéraire*⁶ répertorie deux définitions distinctes au mot genre selon les usages théorique ou empirique :

⁴ *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, 2001, Nouvelle édition augmentée, préface de François Nourrissier, article « Genres littéraires », par Jean-Marie Schaeffer, p. 355.

⁵ Laurent Jenny trace l'historique de la notion de genre qu'il assimile au non respect des normes en usage dans la Cité de Platon, il rappelle qu' :« Au livre III de *La République* (vers 380-370 av. J.-C.), Platon justifie par la bouche de Socrate les raisons de chasser les poètes de la Cité, en se fondant sur des considérations de divers types. Les unes portent sur **le contenu** des œuvres. Les poètes sont souvent coupables de représenter les défauts des dieux (par exemple leur rire) et ceux des héros (par exemple leurs plaintes). Il leur arrive aussi de donner le mauvais exemple en représentant la vertu malheureuse et le vice triomphant. Mais d'autres considérations portent sur **la forme d'énonciation** (*lexis*) des différents genres. Tout poème (il faut comprendre *poème* au sens très large qu'on donnerait aujourd'hui à *œuvre*) est une **narration** (*diégèse*) qui porte sur des événements présents, passés ou à venir. In *les genres littéraires Méthodes et problèmes*(2003), Genève, Editions Ambroise Barras.

⁶ *Le Dictionnaire du littéraire*, article « Genres littéraires », par Yasmina Foehr-Janssens, Denis Saint-Jacques, p. 258.

« Le mot « genre » désigne une classe d'objets qui partagent une série de caractères communs. Dans le domaine culturel, le terme recouvre deux sortes d'emplois souvent mêlés :

1) un usage théorique qui, pour les textes comme pour les autres langages, définit des règles, des formes, contenu et buts visés [...] ;

2) un emploi empirique qui, au fil de l'histoire, a opéré et opère des regroupements d'œuvres en ensembles plus ou moins stables, en mettant en avant l'un ou l'autre critère [...]. L'étude des genres constitue la poétique.

De cette définition, il est possible de noter que la notion de genre est englobante. Et, c'est par la description de ces usages qu'elle s'attribue sa dénomination soit théorique soit empirique. *Le Dictionnaire littéraire* hésite à dissiper l'ambiguïté. Remarquons que «le genre » passe de «mot » à « terme » qui « couvre deux sortes d'emplois souvent mêlés ». « Le genre » mêlerait donc « un usage théorique » et « un emploi empirique » :

- 1- L'usage théorique élabore des « contraintes d'écriture » qui servent moins de « modèles » que de normes esthétiques qui imposeraient « les règles » d'écriture, les formes de la production littéraire, son contenu et le but qui lui est assigné. Tout est prévu, programmé par le genre littéraire, c'est « en fonction du système générique existant » (Todorov, 1978 : 51) qui leur constitue « un modèle » que les auteurs écrivent.⁷ Il faut se demander si ce sont les œuvres qui se regroupent en genre ou bien si le genre établit les critères qui permettent leur inclusion. C'est un dilemme auquel se heurtent les études sur le genre.
- 2- L'emploi empirique est toujours en mouvement puisqu'il « a opéré et opère ». Il connaît une instabilité durable. Il n'est pas achevé. Les « regroupements d'œuvres » s'organisent en « ensembles plus ou moins stables ». Ce qui revient à dire qu'ils sont fluctuants notamment en raison de la tendance qu'ils ont de mettre en avant tantôt un critère tantôt un autre. La définition ne dit pas que le genre empirique retient une dominante dans les œuvres observées qui lui attribue son classement.

⁷ Voir à ce sujet la réflexion de C. Achour et de S. Rezzoug (1990) in *Convergences critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, O.P.U, P.129

Le flottement dans la définition du genre est perçu à travers « l'instabilité terminologique »⁸ que relève J.-M. Caluwé dans de nombreuses dénominations de théoriciens que nous citons en bas de page. Les genres littéraires se sont constitués historiquement sur l'observation de la récurrence de formes discursives. Car selon J.Y. Tadié (1978), il existe des « formes communes, à plusieurs œuvres, à plusieurs auteurs, à plusieurs époques ». (p.5) L'usage du langage est ainsi au centre de la question du genre. Pour simplifier, nous dirons que le genre littéraire est un discours constant à certaines « modalités d'emploi du langage » que se partagent certaines œuvres et que Todorov (1978) comme « une classe de textes ». (p.47) La théorisation du genre tente de re-(trouver) des « universaux » que, seule, l'observation établit, et, à partir desquels, elle procède à la classification générique.

Mais, la pratique rencontre des difficultés, il est toujours difficile d'instaurer des frontières à une « nébuleuse ». Partir de l'œuvre vers le genre ou élaborer des paramètres constitutifs du genre et y inclure l'œuvre, mène toujours à l'impasse du même problème : la codification des propriétés de l'œuvre littéraire recèle une part d'arbitraire. Car le genre s'appuie « tantôt ce sont des critères « formels », « discursifs » ou « modaux », tantôt des critères « thématiques », « idéologiques ou « fonctionnels » (Caluwé, 1987 :153).

Il faut retenir que, d'après Laurent Jenny, c'est le principe mimétique d'Aristote servira de base à l'élaboration des genres par la reprise d'un ou de plusieurs « critères classificatoires qu'Aristote met en place : moyens, objets et modes ». (Op.cit)

Les difficultés qui recouvrent la notion de genre nous imposent la précaution que formule Dominique Combe (1992) :

dans le riche éventail des théories (rhétoriques, esthétiques, linguistiques, poéticiennes, phénoménologiques des genres [...]), comment choisir des critères d'analyse ? Le commentateur, sommé de se prononcer [...] est désorienté par la complexité infinie de son objet, redoublée par la diversité des méthodes possibles [...]. Aussi faut-il tenter de dégager quelques principes simples-une « morale provisoire » dictée par des impératifs pratiques, à défaut de pouvoir cerner une « vérité » des genres, ainsi que le montrent les innombrables discussions menées depuis Aristote sur ce sujet. (p.152).

⁸ L' auteur note que « (...) le « genre » entre en concurrence avec toute une panoplie d'autres termes : « catégorie fondamentale » (Wellek et Warren, 1971 : 320), « type » (Genette ; 1979 : 71), « mode poétique » (Genette, 1979 :68), « forme esthétique » (Genette, 1979 :7), « forme naturelle » (Todorov,1978 :150), « subtradition » (Zumthor, 1972 : 161), « attitude fondamentale de mise en forme » (Vietor , 1977 : 491), « archi-genre » (Genette,1979 : 69) in *Introduction aux études littéraires méthodes de textes*(1987), Bruxelles, Duculot ,p.152.

Par nécessité de démonstration, nous adhérons à la proposition théorique de Zumthor (1972) qui définit le genre telle « une certaine configuration de possibles littéraires, fonctionnant comme une règle à l'égard d'un certain nombre d'œuvres ». (p.161) Et, c'est à travers la comparaison de la citation avec le récit de J.M. Le Clézio que nous tenterons de mettre la lumière sur l'hybridité générique de l'œuvre littéraire de l'écrivain.

1-2- Le genre : un problème de sens

Notre contribution à la tentative de cerner la notion de genre s'appuie sur le sens. L'étude du genre se croise à celle du sens. En effet, des critères linguistiques et/ou discursifs font fonction de critères classificatoires d'un texte à un genre. L'exemple le plus probant nous vient des bibliothèques qui réservent des espaces/frontières aux genres. Le roman, la poésie, le théâtre sont rendus visibles par leur regroupement séparé. Ces trois genres s'attribuent la catégorisation générique par le biais du sens qu'ils laissent émerger. Par leur forme mais également par leur contenu, ils se font re-(connaître). Comme si toute prose relèverait du romanesque, toute versification de la poésie et toute absence de narrateur conjugué aux répliques du théâtre. Les maisons d'édition anticipent le malentendu en attribuant à la première de couverture le rôle de médiateur entre le produit esthétique et le lecteur. C'est dans cet espace que se règle le conflit possible de la classification des genres. L'exemple le plus disant est que l'inscription « roman » suffit à conférer, sous cette étiquette, son apparentement au travail de l'écriture. L'imbroglio y trouve son compte. En effet, cette inscription s'espace dans un lieu stratégique du paratexte ⁹ et intervient allusivement à plusieurs niveaux :

- Obstruction de la lecture : l'étiquette « roman » exerce une visibilité qui construit un horizon assujettissant à un pacte de lecture destiné à la réception.
- La visibilité déclenche la lisibilité car « roman » fait lire un roman.
- Inscription d'emblée d'une filiation à un genre, catégorisation d'une écriture avant son interrogation par l'acte de lecture qui est « indissociablement lié à l'acte d'écriture » (Achour et Rezzoug, 1990 : 77)
- Ecllosion d'un sens spécifique à la littérature.

⁹ Rappelons que Gérard Genette définit le péri-texte comme la partie du paratexte incluse dans le livre, par opposition à l'épi-texte, qui relève d'un dehors de l'ouvrage. Gérard Genette, Seuil, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1987, p. 11

- Attribution incontestable du label « littéraire » à un texte/discours qui se trouve convertit en produit commercialisable.

Il n'est pas, sans stratégie inavouée, d'accorder la marque « roman » à une production qui relèverait de l'esthétique, sans la faire accompagner de la volonté délibérée de lui accorder un sens, un sens voulu, celui de l'institution comme nous le rappelle Todorov (1978) : « dans la société , on institutionnalise la récurrence de certaines propriétés discursives.» (p.48) L'association sens-genre ne serait que « la codification de ces propriétés » La question du sens est au centre de la problématique du genre. Il nous paraît difficile d'organiser la littérature sans l'intention de la faire signifier. « L'arbitraire » qui couvre la littérature ne pourrait éluder celui de sa signification. Au-delà des intentions difficiles à transcrire de l'écrivain, l'institution anticipe toujours à l'appriivoisement du sens. Le genre est l'un des ses atouts. La maison d'édition entre en jeu dans cette stratégie : recouvrir l'œuvre littéraire d'un genre, c'est rendre l'écrivain fidèle à une technique d'écriture et rassurer le lecteur sur son choix. Comme nous le rappelle J.-C. Barat (1978) : « en tant que structure contractuelle de communication sociale, [le genre] assure une bonne régulation des échanges. » (p.11)

2-Les tentatives de classement

« La typologie des textes est un domaine qui m'a toujours paru extrêmement délicat et je m'y suis peu risqué » admet M. Charolles (cit.ap.Adam, 1992 :6) Les propos de M. Charolles invitent à la prudence. Lorsqu'il s'agit du texte littéraire, « la délicatesse » de sa typologie vient du texte lui-même. Car « le roman contemporain serait un roman qui déconstruit ses propres données formelles et thématiques par une sorte d'anticonstructivisme.» (Bessière, 1994 : 6) Le constat de J. Bessière montre que « le roman contemporain » représente un obstacle à sa propre classification. L'absence de critères stables et reconnus la rend, d'ailleurs, illusoire. « Le roman contemporain » est un anti-roman puisqu'il s'active à se débarrasser de toutes traces susceptibles de permettre de fixer son appartenance. La difficulté de la théorisation du discours littéraire en général, inscrite dans l'esprit de la citation, serait « l'hétérogénéité compositionnelle » de ce discours. Au niveau « des données formelles », le roman contemporain procède à l'aliénation des formes traditionnelles du roman. Le pluriel de « formes » n'est sans intention significative. Le roman s'exprime non seulement à travers la forme contraignante du récit mais également à travers d'autres formes que G. Genette (1969) relève :

L'objet historique, c'est –à-dire à la fois durable et variable, ce n'est pas l'œuvre : ce sont ces éléments transcendants aux œuvres et constitutifs du jeu littéraire que l'on appelle pour aller vite les formes : par exemple, les codes rhétoriques, les techniques narratives, les structures poétiques, etc. (pp.17-18)

L'implicite de la citation de J. Bessière est que le « roman contemporain » dé-(construit) les formes que G. Genette recense. Ainsi, « les codes rhétoriques » connaissent un maniement différent et un usage inhabituel, « les formes narratives » se renouvèlent, « les formes poétiques » manifestent la dé-(construction). Il s'agit de stratégies scripturales que « le roman contemporain » élabore pour subvertir le « système générique existant », ce modèle de la mimésis.

Comment peut-on classer une production qui elle-même s'exclut de toute alignement à un type ? J. Bessière nous dit bien que « le roman contemporain » ne se laisse prendre au jeu de la typologisation d'une part, et, d'autre part, nous dé-(montre) que le genre littéraire est précaire. Le « roman contemporain » l'atteste.

2-1- Jean-Michel Adam : du typeà « la séquence »

Le linguiste français admet l'échec de sa première proposition de « la typologie des textes », échec qu'il explique par l'impraticabilité théorique de classer les textes sous des rubriques distinctives en raison de leur complexité. J-M. Adam (1987) renonce à cette proposition et lui substitue une autre qui rendrait mieux compte de « l'hétérogénéité des textes ». Il résume ce tournant théorique en soutenant :

Pour une typologie de type (e), il existe de grands types de textes. Je citerai, sans justifier ici la limitation de l'énumération : le récit, la description, l'argumentation, l'exposition (avec ses sous-types explicatif et compte rendu d'expérience), l'injonction-instruction, la conversation, le "poème" (ou type autotélique-poétique). A ce niveau de généralité — que j'ai adopté dans mes travaux antérieurs —, nous avons affaire à une typologie trop globale qui ne tient pas assez compte de l'hétérogénéité des textes eux-mêmes. » (p.55).

Il n'est pas difficile de relever l'à peu près dans la citation. Les expressions « grands types de textes », « sans justifier », « généralité », « trop globale », traduisent le flottement et l'hésitation du linguiste dans ce qu'il avance. Avancer la caractérisation de « grands types de

textes » présuppose qu'il existerait de « petits types de textes ». Le passage de « Je » affirmatif à « nous » généralisant nous laisse perplexe. Ce qui renforce l'impression de non-réussite, de défaillance d'une proposition théorique et méthodologique censée mettre de l'ordre dans un objet instable : le texte. Le linguiste retient comme raison à l'insuccès de ses « travaux antérieurs » le fait de n'avoir pas pu/su tenir compte d'un paramètre marquant de la nature des textes : leur hétérogénéité. J.-M. Adam concède ne pas avoir tenu « assez » cette évidence. La typologie énumérée dans la citation se voit abandonnée. Une autre posture théorique se fait réclamer dont l'objectif est de « théoriser cette hétérogénéité » selon les propos du linguiste français qui introduit la notion de « séquence ». J.-M. Adam (1991) admet que le texte résiste à toute typologie et conclut : « Les textes sont des structures tellement diverses et complexes qu'il est impossible d'en établir une typologie sauf par commodités pédagogiques illusoire. En revanche, on peut repérer des segments de plus petite taille, généralement composés de plusieurs phrases : les séquences. » (p.9)

Le repérage de la « typologie des textes » passe du TEXTE à LA SEQUENCE. Le texte est alors redéfini ainsi « Un TEXTE est, avant tout, une suite composée de n séquences (où n est compris entre 1 séquence et un nombre n de séquences) » [...] .Compris comme une *structure séquentielle* ; T (exte) se réécrit ainsi :

T. *structure séquentielle* ----->n séq (elliptiques
complètes) » (J.-M.Adam, 1987 : 57)

J.-M. Adam retient « les principaux types de séquentialité » suivants :

- la séquentialité narrative
- la séquentialité injonctive-instructionnelle
- la séquentialité descriptive
- la séquentialité argumentative
- la séquentialité explicative-expositive.

« La séquence » est à la fois une « unité constituée » qui possède une structure et des constituants qu'il est possible de décrire et une « unité constituante » qui s'insère à d'autres séquences à travers « un mode d'enchaînement séquentiel » pour constituer le texte. (Ibid., pp.58-59)

Adoptant une position « strictement linguistique », J.-M. Adam (1990) distingue Texte, « objet abstrait » qui est « l'objet d'étude de la linguistique textuelle », et Discours, « objet concret », mettant en avant « la dimension discursive des faits de langue qui ne relèvent pas du domaine strict de la linguistique » (p.23) distinction qu'il formule ainsi :

Discours = Texte + Contexte/conditions de production et de réception-interprétation

Texte = Discours - Contextes/conditions de production. (Ibid.)

Ainsi, J.-M.Adam (2005) trouve dans la définition des genres de Bakhtine (1984) des « types relativement stables d'énoncés » (p.265) la trouée vers « la séquence prototypique » par laquelle il « assimile énoncé et séquence ». Il arrive au constat suivant :

les « types relativement stables d'énoncés » et les régularités compositionnelles dont parle Bakhtine sont à la base, en fait, des régularités séquentielles. Les séquences élémentaires semblent se réduire à quelques types élémentaires d'articulation des propositions. Dans l'état actuel de la réflexion, il me paraît nécessaire de retenir les séquences prototypiques suivantes : narrative, descriptive, argumentative, explicative et dialogale. (p.32)

Désormais, « les séquences » de J.-M. Adam rejoignent « les types relativement stables d'énoncés » de Bakhtine. Et, du coup, « les genres » relèveraient non de « la linguistique textuelle » mais de « l'analyse du discours » à l'intérieur duquel ils s'insèrent comme « sous-domaine ».

Le nouvel éclairage sur « la typologie séquentielle » n'est pas sans rappeler « l'hétérogénéité textuelle » qui couvre l'œuvre de J.M.G. Le Clézio à travers l'hybridité, la construction en puzzle, et le variable. Décrire un roman, c'est aller à ses composants de nature distincte, à ses « séquences ». Tout texte, y compris le roman, est une architecture qui comporte divers pans dont l'un est « la dominante séquentielle ». La typologie vise essentiellement « la séquence » comme le suggère J.-M. Adam qui déclare : « Une typologie « textuelle » n'a, dès lors, de pertinence que si elle porte sur des cas de structures séquentielles homogènes. » (Ibid., p.57) La proposition est illustrée par la description de la fable « Le loup et l'agneau » de Jean de La Fontaine. Le texte comporte une séquence dominante : la séquence narrative autour de laquelle gravitent d'autres séquences argumentative, morale, conversationnelle. (Ibid.)

En d'autres termes, un texte est rarement composé d'une seule séquence d'où son hétérogénéité. Ce constat nous autorise à proposer « la signifiante ». Car, l'hétérogénéité

textuelle délègue à chaque séquence la propriété d'émettre un sens. Le travail de la signifiante est de produire une chaîne significative dynamique de laquelle émerge un sens à attribuer. S'agissant d'un produit esthétique, le roman, la constellation des séquences produit indéfiniment un sens. D'où, la nette distinction entre le littéraire et le non littéraire.

Pour revenir à la typologie textuelle, et vu notre corpus, nous prenons acte de l'avertissement de J.-M. Adam qui rappelle que : « Confrontée à des corpus plus naturellement hétérogènes, la linguistique textuelle doit abandonner toute visée typologique englobante et prendre appui sur les notions d'*insertion de séquences* et de *dominante séquentielle*. » (Ibid.)

2-2-Dominique Maingueneau : le genre....un « critère situationnel » du discours

Chez D. Maingueneau, il nous est possible de noter le même flottement, déjà noté chez J.-M. Adam, dans l'entreprise de distinguer les genres de discours. En effet, l'itinéraire emprunté par ce linguiste nous rappelle fortement celui de J.-M. Adam. D. Maingueneau (2007) se sert de « critères situationnels » pour distinguer ce qu'il nomme « les genres de discours » vus comme étant « des dispositifs de communication socio-historiquement définis, et qui sont habituellement pensés à l'aide des métaphores du « contrat », du « rituel » ou du « jeu ». » (p.31) Selon, le linguiste, les genres accompagnent l'évolution des sociétés. « Les genres de discours » relèvent, ainsi, à la fois du linguistique et du social. Trois genres sont retenus par le linguiste : les auctoriaux (ex. l'essai, la dissertation), les routiniers (ex. un magazine, un débat télévisé) et les conversationnels qui sont difficilement divisibles en genres. Mais vite, il constate les difficultés d'une telle répartition¹⁰ qu'il abandonne au profit d'une distinction entre deux régimes de genericité à savoir « un régime institué (englobe les genres auctoriaux et routiniers) » et « un régime conversationnel ». Les genres « auctoriaux » entrent dans les préoccupations des littéraires. Ils se font distinguer grâce au discours périphérique qui les manifeste par certaines indications « essai », « dissertation » para-textuelles.

Là encore, il y a insatisfaction qui oblige D. Maingueneau à introduire « quatre modes de genericité ». Son objectif est d'élargir à l'analyse du discours les productions les plus « auctoriales »

¹⁰ L'auteur constate que la différence qui sépare les genres conversationnels d'une part, et les deux autres genres, auctoriaux et routiniers, d'autre part, ne peut s'évaluer au même plan, car « la possibilité pour les auteurs des genres « auctoriaux » de catégoriser leurs pratiques verbales comme « médiation », « manifeste », « confession »... intervient en réalité à l'intérieur des genres qui sont, en dernière instance, routiniers » (Maingueneau, 2014 : 117)

dont fait partie la littérature. Par ce faire, il institue « l'approche énonciative » par laquelle il « propose d'analyser les genres de discours en termes de scène d'énonciation » (Ibid., p. 27). Le genre se retrouve dans la parole qui est mise en scène. Pour clarifier cette proposition de « scène d'énonciation », il la détaille en

- **la scène englobante** : c'est-à-dire le type de discours (administratif, politique,..)
- **la scène générique** : ou les normes caractéristiques d'un genre déterminé
- **la scénographie** : ou la manière à partir de laquelle le lecteur reçoit le texte.

Il explicite la relation entre ces trois composantes à travers l'identification de l'énonciation du texte à une scène :

Dès son émergence, l'énonciation du texte suppose une certaine scène, laquelle, en fait, se valide progressivement à travers cette énonciation même. La scénographie apparaît ainsi à la fois comme ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours ; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément *la* scénographie requise pour promouvoir tel produit ou défendre telle doctrine. (Ibid., pp. 29-35)

A partir de « la scène d'énonciation », D. Maingueneau divise les genres en quatre modes de généricité instituée où chaque mode se constitue sur la nature du texte. Pour aller rapidement, nous résumons ainsi chaque mode par un exemple illustratif :

- **mode de généricité (1) : genre des sujets qui ne varient pas exemple l'acte notarié.**
- **mode de généricité (2) : journal télévisé, fait divers, guides de voyage, etc.**
- **mode de généricité (3) : publicités, chanson, émissions de variétés à la télévision**
- **mode de généricité (4) : les genres proprement « auctoriaux » qui incluent le texte littéraire.¹¹**

En dépit de cette distinction formelle des modes, D. Maingueneau admet la difficulté des genres à cause de la communication qu'ils entretiennent entre eux, il déclare à cet effet : « On notera que ces quatre modes de généricité instituée ne se laissent pas enfermer dans les

¹¹ Voir à ce sujet l'article de Dominique Maingueneau (2007) : Intitulé *Genres de discours et modes de généricité* in *Le français d'aujourd'hui*, Malakoff, Armand Colin.

frontières des types de discours. Le type de discours littéraire, par exemple, abrite des genres qui relèvent de modes distincts. » (Ibid.)

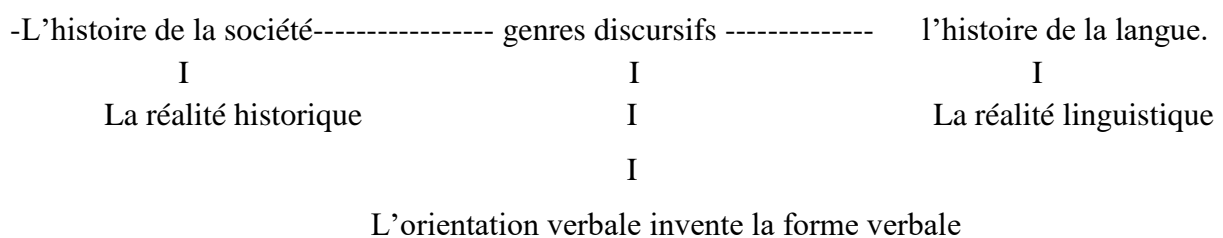
Nous retenons de la citation l'hybridité générique du texte littéraire qui « abrite des genres qui relèvent de modes distincts ». Le texte littéraire est vu comme un « type de discours ». Imprégnée du courant « pragmatique » et de Bakhtine, la conception du linguiste fait du genre littéraire « un énoncé d'une société ». C'est un genre de discours à l'image de tous les discours que produit la société. Le genre littéraire n'est pas un genre à part « il se situe précisément à l'articulation des contraintes linguistiques et des contraintes situationnelles ». (Ibid.) Comme toute « activité verbale » que prend en charge l'analyse du discours.

Nous déduisons que le linguiste D. Maingueneau entreprend deux objectifs qui se rejoignent : d'abord « les activités discursives » appartiennent à différents « modes de généricité » qui se subdivisent en genres, ensuite, c'est à l'analyse du discours de prendre en charge cette question du genre.

2-3- Le genre et le contexte socio-historique.

D'un point de vue différent de ceux de D. Maingueneau, et de J.-M. Adam, T. Todorov (1978) nous dit : « Les genres mettent en évidence les traits constitutifs de la société à laquelle ils appartiennent. » (p. 125). La création littéraire ne saurait esquiver l'apport du contexte socio-historique de la société de laquelle elle tire sa substance. Le texte littéraire fait connaître la société qui le fait connaître. Selon Bakhtine (1984), le genre reflète une vision du monde¹² « Les énonciations et leurs types c'est-à-dire les genres discursifs sont les courroies de transmission permettant de passer de l'histoire de la société à l'histoire de la langue ». (p.271)

Pour le théoricien russe, « les genres discursifs » sont des « types » de l'énonciation, c'est-à-dire des énoncés ou discours. Schématisons son point de vue :



¹² Voir à ce sujet le passage « Genres et sociétés » in C. Achour et S. Rezzoug ((1990) in *Convergences critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, O.P.U, P.138

Les genres discursifs sont le résultat d'un usage particulier du langage à un moment de l'histoire. En effet, le langage se destine à de nombreux différents emplois qui sont relativement stables. Parler, c'est mettre en action un de ces emplois. Nous pourrions définir l'emploi comme une forme discursive telle que la demande, l'ordre. Chaque énoncé s'invente une forme en fonction de l'emploi qu'on fait des possibilités d'emploi du langage. Ainsi, pour résumer Bakhtine, il faut noter que le genre est une forme d'organisation du discours inscrit dans la société. Précisons que les sociétés organisent différemment leurs discours en privilégiant certains. Parce que la réalité historique construit les actes de paroles selon son idéologie qui représente l'orientation ou l'intention verbale. Cette dernière s'habille d'une forme verbale spécifique à cette dernière. La réalité linguistique assimile la forme verbale qui est issue de la réalité historique. Là est l'origine des genres selon la conception de Bakhtine (1984) qui la résume ainsi : « Tout énoncé particulier est assurément individuel, mais chaque sphère d'usage du langage élabore *ses types relativement stables d'énoncés* [énonciations], et c'est ce que nous appelons *les genres discursifs* [du langage]. » (p.265) Il faut replacer la citation dans son axe historique. En effet, « les types relativement stables d'énoncés » sont déterminés à partir de l'usage du langage à un moment de l'histoire de la société dans laquelle il s'inscrit.

Le roman n'y échappe pas. « Le roman dans son tout est un énoncé au même titre que la réplique du dialogue quotidien ou la lettre personnelle (ce sont des phénomènes de même nature », ce qui différencie le roman, c'est d'être un énoncé second (complexe) » (Ibid., p. 267). C'est par sa nature d'être un tout, que le roman trace son appartenance au genre littéraire. Il est un genre discursif complexe parce qu'il absorbe les autres genres discursifs tels que la réplique, la lettre personnelle bien que « chaque genre possède ses méthodes, ses moyens de voir et de comprendre la réalité et ces méthodes le caractérisent exclusivement ». (Bakhtine cité par Todorov, 1981 : 127) Mais dans ce cas précis du genre littéraire, le roman dilue les autres genres discursifs dans son énoncé. Si la lettre personnelle n'appartient pas au genre littéraire, qu'elle possède « ses méthodes, ses moyens, de voir et de comprendre la réalité », elle se transmue dans ce genre quand elle s'injecte dans le roman. L'hétérogénéité des genres du discours en jeu dans le roman génère l'hybridité générique.

2-4-La théorie de la réception

Dans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception*, Hans Robert Jauss (1978) soutient que toute œuvre entretient un double rapport avec les œuvres à « d'un enchaînement ininterrompu d'œuvres » et affirme :

(..) le rapport entre l'œuvre et le lecteur offre un double aspect, esthétique et historique. Déjà l'accueil fait à l'œuvre par ses premiers lecteurs implique un jugement de valeur esthétique porté par référence à d'autres œuvres lues antérieurement. (p.45).

Nous soulignons ce double aspect : esthétique en référence à des marques classificatoires, historiques du fait de l'appartenance à un moment de l'Histoire. « Le jugement de valeur esthétique » est la conséquence logique d'une récurrence d'indices repérés à travers les différentes lectures. En ce sens, la lecture de Zola permet de se faire un mode d'emploi de ses romans. Le lecteur opte pour un roman sur l'Histoire qu'il tient des romans qui l'ont précédé. D'où la notion de « chaîne de réception » (Ibid., p. 46) qui offre au lecteur une expérience qui lui permet d'appréhender le texte littéraire. Ainsi, pour reprendre l'écrivain E. Zola, le lecteur ne peine pas à maîtriser la lecture du roman *l'Assommoir* ou *Germinal*, la lecture des romans précédents l'ont déjà mis dans la situation de lecture. L'œuvre littéraire s'invente son public par la matière qu'elle met en fiction, par les stratégies scripturales qu'elle déploie par les idées, qu'elle véhicule, en effet :

L'œuvre d'un grand romancier est toujours portée par deux ou trois idées philosophiques. Soit par exemple le Moi et la Liberté chez Stendhal, chez Balzac le mystère de l'histoire comme apparition d'un sens dans le hasard des événements, chez Proust l'enveloppement du passé dans le présent et la présence du temps perdu. La fonction du romancier n'est pas de thématiser ces idées, elle est de les faire exister devant nous à la manière des choses. Ce n'est pas le rôle de Stendhal de discourir sur la subjectivité, il lui suffit de la rendre présente ». (Merleau-Ponty, 1996 : 34)

Pour M. Merleau-Ponty, l'œuvre se reconnaît facilement. A la rencontre de certains critères, le lecteur désigne l'écrivain. « La fonction du romancier » est donc de perpétuer une manière pour s'attacher un public. La citation met bien l'accent sur ce que doit faire le

romancier. Rendre concrètes des idées, vivantes « devant nous ». Le public, rendu par un nous inclusif, ne détermine pas le profil exact du lecteur.

Qui est désigné par nous ?

La doxa et ses normes littéraires, l'institution littéraire et « ses obligations esthético-morales », les lecteurs consommateurs d'un fait littéraire canonisé. Le point de vue porté par la citation réduit la dimension esthétique à un travail mécanique, un savoir-faire constamment reconduit. Telle est l'écriture de Stendhal. Telle est l'écriture de Balzac. Nulle place à la créativité, à la création littéraire, à la liberté de faire faire à la langue un autre usage que celui qui lui est assignée par l'horizon d'attente que lui dresse ce « nous », dressé comme un rempart face à tout écart.

Hans Robert Jauss annonce la fin de l'attente du public de romans susceptibles de répondre aux conditions de lecture posées /imposées par le roman balzacien. Ainsi, d'après lui : « En 1857 le public, Balzac étant mort, n'attendait plus rien de grand du roman. » (Ibid. p. 57) La citation mérite qu'on s'y arrête pour une meilleure compréhension de l'importance du public, pour nous du lecteur, dans la réception du roman. H.R. Jauss semble prononcer une sentence motivée par le couple cause/effet que l'on peut expliciter en l'observant tel un syllogisme ainsi :

1-cause : Balzac est mort

2-effet : « ce qu'il y a de grand dans le roman » est mort

3-sentence : le public, le lecteur, n'attendait plus rien « de grand » du roman

La négation construite sur l'irréversible signifie que le public cesse son intérêt pour le roman qui suit 1875 ou du moins cesse d'attendre « le grand » du roman. La morale qu'il faut tirer de cette citation est qu'au cas où le roman survivrait à Balzac il n'aurait rien de « grand ». L'imparfait de « n'attendait plus » installe l'arrêt de l'attente du public dans l'atemporel.

H.R. Jauss intègre les conditions d'attente du public de « grand du roman » dans l'écriture de Balzac. Il nous faut rappeler, donc, ce que le roman de cet écrivain aurait « de grand ». Père incontesté « du réalisme visionnaire », Balzac a traversé les genres du roman philosophique au roman fantastique avec le projet de reconnaître « les espèces sociales ». Nous pourrions donc déduire en quoi consiste ce « grand du roman » dont parle H.R. Jauss :

l'art de manipuler le roman pour lui faire porter un contenu philosophique, en enjambant les genres. Et ce serait l'absence de ce contenu qui entraînerait le désintérêt du public. Le constat de H.R. Jauss est soutenu par C. Baudelaire qui déclarait : « (...) car depuis la disparition de Balzac (...) toute curiosité, relativement au roman, s'était apaisée et endormie.»¹³ Balzac représenterait le seul canon dominant de l'écriture littéraire puisqu'après lui, la curiosité du public s'estompe. La citation de Baudelaire relayée par celle de H.R. Jauss augure la fin d'un public nourri à l'esthétique de ce qui est « grand » dans le roman.

Nous ne serions pas très loin de conclure que tout roman paru après 1857 est dépourvu de ce qui « grand du roman » et, par conséquent, ne susciterait pas l'attente du public.

3- L'éclatement des genres

Le questionnement sur la littérature perpétue la tradition de l'opposition entre l'esthétique marxiste qui la rapporte à la réalité sociale et le formalisme qui l'en détache. A l'approche du reflet, minimisant sinon excluant le rôle de l'écrivain manipulant le langage s'oppose la coupure avec le contexte dans lequel s'élabore la littérature et à partir duquel elle puise le matériau de la langue. La question du sens est éludée de ce débat. La raison est que le genre en littérature prime au détriment de la créativité. De nombreux exemples, à travers l'histoire de la littérature, illustrent le cliché pesant du rattachement difficile du produit artistique qu'est le roman à un regroupement hétéroclite qu'est le genre, contre lequel des écrivains se sont élevés, comme le rappelle J.S. Koumba (2017) :

La séparation des genres telle que prônée par l'esthétique classique devient, avec l'avènement du Romantisme, un frein à la création littéraire. Ainsi, Victor Hugo refusait la séparation définitive des genres. Chez lui, la pensée devait pour voir se déployer dans un élan de liberté, loin d'une classification rigide.
(p.36)

J.M.G. Le Clézio introduit « un roman hybride » en 1963 avec Le roman Le procès-verbal. La posture imprévue de ce roman l'éloigne de toute appartenance. Pour l'écrivain « l'écriture, ce sont les pensées, les obsessions, les images qui vous viennent au cerveau au moment où vous écrivez ».¹⁴ Pour l'écrire, c'est transcrire l'instant, la fulgurance, l'urgent. L'écriture relève du pouvoir de savoir fixer par les mots l'ineffable, l'impossible à dire. Le

¹³ C.Baudelaire : Madame Bovary par Gustave Flaubert in L'Artiste, 18 octobre 1957.

¹⁴ Conversation avec Lhote

roman n'est pas un exercice qui se destine à un genre. L'attitude de J.M.G Le Clézio sur la liberté d'écrire rejoint l'idée de M. Blanchot (1959) sur le genre qui déclare à ce sujet :

Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre.
(p.243)

« Un livre n'appartient plus à un genre », M. Blanchot prononce la mort du genre. Celui-ci a trop régi sur la littérature. Le changement apporté par le théoricien relève d'une rupture herméneutique. Désormais, le roman ne s'adapte plus à une demande institutionnelle ou critique. Il n'est plus cet objet que la critique interprète et l'institution classe. Un air de libre créativité dénonçant les conditions d'élaboration imprègne le roman sous la conduite de M. Blanchot. « (...) il (le roman) refuse de se ranger ». « Loin des genres », le roman crée ses propres règles par lesquelles il se soustrait à toute tentative d'en faire un assujetti et met fin au « (le) pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme ». Libéré des carcans historiques, le roman s'engage dans la voie de la littérature, car « tout livre relève de la seule littérature ». K. Amellel postule que

L'invention des genres et des courants, jusqu'au Nouveau Roman et à la plus récente « auto-fiction » est une spécialité française, sans doute liée à la puissance de la fonction critique elle-même devenue un genre -dans l'analyse académique. Depuis lors, la quête effrénée de nouveaux genres, de nouveaux courants, et la propension systématique du microcosme littéraire à assigner un auteur à un genre, comme à un territoire, se perpétue sous d'autres formes, avec toujours la même question : comment classer un auteur ?¹⁵

Le roman ne cesse d'alimenter le débat sur son de/venir. A la question : qu'est-ce qu'un roman? De nombreuses réponses apportent de nombreuses conceptions et points de vue différents. Sans aller au détour d'un rappel de l'Histoire du roman, nous nous assignons interroger l'œuvre de J.M.G. Le Clézio à travers le bouleversement historique subi par l'acte de lecture. L'apparition des sciences du langage accompagne les théories de la réception dans

¹⁵ AMELLEL Karim, *L'héritage littéraire de la Marche pour l'égalité*, paru dans AFRICULTURE, la revue des cultures africaines, Edition Janvier 2014.

l'invention d'instruments de lecture. La première répercussion du renouvellement de l'acte de lire porte sur la signification dont s'investit une œuvre. La fonction d'une œuvre de signifier va également évoluer non vers une « lecture définitive » c'est-à-dire un sens fini ou déterminé par des contraintes reconnues mais vers des : « (...) des possibilités de différentes lisibilités ». (C. Achour et S. Rezzoug, 2009 : 77) La production littéraire est lue par le moyen d'indices temporels qui explicitent la difficulté d'ancrer le sens dans un cadre immuable. Le sens devient le produit de la lecture que redimensionne le lecteur. L'équation lecteur/lecture/sens exclut la dépendance du sens au genre littéraire.

Le roman leclézien s'insère dans cette équation et se libère du genre. Evoluant entre « un impératif esthétique » reconnu, institutionnalisé et « un impératif socio-historique » portant le double objectif de dire le monde tel qu'il est et de contribuer à lui façonner un autre possible : l'œuvre leclézienne conjugue un passé douloureux et un présent porteur d'espoir. La littérature, c'est l'urgence historique d'adapter le roman à la réalité de la société, par l'exercice d'équilibre entre la langue à repenser et l'écriture par le renouvellement permanent de l'acte d'écrire à travers les soubresauts de la société. Le personnage leclézien assume :

Tous les vingt ans, il y aurait l'année de l'extermination.
Peintures, films, musées, cathédrales, maisons, temples,
casernes, archives, bibles, vêtements, prisons, hôpitaux, avions,
usines, récoltes, tout finirait en bouillie, en cendres, en liquides
boueux. (Le livre des fuites 1969 : 115)

La mise en pratique de cette prophétie s'exerce par et dans la première œuvre de l'écrivain. A l'image de la mode qui naît sur les cendres de la précédente, Le procès-verbal, le premier roman va s'introduire dans la littérature avec des manifestations formelles qui rendent difficiles sa catégorisation. Ses apparentés divers, son hybridité font de lui un roman « inclassable », un roman de « l'anti-existence ». « Écrit par bribes » où se mêlent la guerre d'Algérie, Camus, Meursault, le soleil, mais aussi une postmodernité qui commence à s'installer, il perturbe l'attente du lecteur. J.M.G. Le Clézio, jeune écrivain alors, se démarque des règles qui pesaient sur l'écriture romanesque. Sa vision de l'écriture et du roman vont à l'inverse de certaines habitudes de l'époque. « De ce point de vue, le « Procès-verbal » n'est pas tout à fait réussi ». (Le procès-verbal, 1963 : 11) Il est intéressant d'interroger le procès-verbal sur quel aspect « il n'est pas tout à fait réussi ». Ce constat négatif sur le roman est une référence aux contraintes esthétiques de tout genre. En effet, pour être explicite, l'écrivain juge son roman sur les canons du genre et anticipe les jugements que peut provoquer un tel

écart par rapport au genre. L'œuvre qui suit ce roman sera plus ou moins jugée sur la question du genre.

Ce premier roman de J.M.G. Le Clézio, paru en 1963, s'introduit dans la littérature par des innovations esthétiques et poétiques. Dans la préface auctoriale, l'écrivain met en place les stratégies scripturales qui génèrent son écriture :

C'est ce qu'on pourrait appeler à la rigueur le Roman-jeu, ou le Roman-Puzzle. Bien entendu, tout ceci n'aurait pas l'air sérieux, s'il n'y avait d'autres avantages, dont le moindre n'est de soulager le style, de rendre un peu plus de vivacité au dialogue, d'éviter descriptions poussiéreuses et psychologie rancie. (p.12).

L'écrivain mobilise les choix esthétiques qui caractérisent son écriture : un style soulagé des contraintes de la norme, donc possibilité de transgresser, un espace plus étendu au dialogue donc valorisation des possibilités de la langue, bannissement de la description, donc aucun travestissement du réel, exclusion du personnage à la destinée établie. Porté par ces choix, ce roman est celui qui inaugure la rupture avec la convention littéraire. Rupture marquée par la distanciation de l'écriture leclézienne des critères normatifs qui enferment tant le roman que l'écrivain dans un genre c'est-à-dire dans un code contraignant. Cette rupture prend son essence d'un mouvement socio-historique érigé en espace de confrontation entre divers tendances de mise en cause des normes littéraires. En effet, les séquelles de l'après-guerre initient une inclinaison remarquable vers le choix de la liberté dans de nombreux domaines, la création littéraire n'en sera pas exemptée. Dès les années 1950, de nombreux écrivains éprouvent la nécessité vitale de libérer le roman du carcan traditionnel, d'expérimenter d'autres formes et d'utiliser un autre code esthétique. Les romans *Les Gommages* et *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet, *L'Emploi du temps* de Michel Butor, marquent la volonté d'insuffler une nouvelle étape à la littérature française. L'apparition de ces romans engendre « Le Nouveau Roman », courant qui ne laissera pas indifférent J.M.G. Le Clézio, un écrivain à la recherche d'une autre vision du et sur le roman. D'autres auteurs adhéreront à cette nouvelle expression du « Nouveau Roman » tels Jean Ricardou, Nathalie Sarraute.

Pouvons-nous, dès lors, affirmer que la création littéraire des années 50-60 est largement conditionnée par le contexte socio-culturel de cette période ?

L'équivalence entre le genre littéraire, en tant que système de codes, et le produit littéraire, explose au regard d'un système historique tendant à la transgression, à la liberté d'être, d'écrire, de refaire le monde.

A la contrainte du genre, certains écrivains dont J.M.G. Le Clézio, expérimentent la réflexion sur le langage, comme arme rhétorique, sur le roman, comme instrument de communication, sur l'exclusion du genre du champ littéraire, pour faire du roman, le roman de transformation de la vision du monde par la transformation du langage. Car « Les hommes vivent dans un monde où ce sont les mots et non les actes qui ont du pouvoir, où la compétence ultime, c'est la maîtrise du langage ». (Barbery, 2006 : 74)

A Gérard de Cortanze¹⁶ qui l'interrogeait sur les genres en littérature, l'écrivain eut cette réponse :

« Michaux avait brisé les brisés les genres littéraires. La nouvelle, la poésie, le roman. Ces notions ont un sens pour vous ? Pour vous, auteur ? »

Il n'est pas, répondit Le Clézio, d'une importance extrême de définir ce que c'est un roman ni ce que c'est une nouvelle. Il s'agit simplement d'une question de rythme. Quand vous commencez certains livres, vous avez un rythme qui vous guide vers ce qui va être un roman, c'est-à-dire une œuvre qui est plus musicale peut-être que dans le cas de la nouvelle. Pour d'autres, vous vous rendez compte que cela s'apparente davantage au fait-divers. Il pourrait presque s'agir d'une rubrique de journal, mais vous ne pouvez pas dire vraiment ce qui vous a conduit. Peut-être une certaine manière, votre disposition du moment...je ne sais pas....

Cette citation qui date de 1998 vient après la réflexion de J. Onimus qui date de 1994. J.M.G. Le Clézio recadre toutes les hypothèses formulées à l'encontre de son écriture. Utilisant le concept de « rythme » d'écriture éloignant un peu plus celle-ci d'appartenance à un genre pour l'approcher des fluctuations scripturales, jouant plus sur le constant renouvellement des formes que sur l'immobilisme stylistique. On peut comprendre que l'écrivain accorde au bricolage une part importante dans la création littéraire. Le roman, la nouvelle, le fait-divers, la rubrique de journal dépendent du « rythme » que prend l'écriture. Il n'est pas donc évident de caractériser l'écriture de tel style. La prédominance du roman sur la

¹⁶ Magazine littéraire, n°362, février 1998, p.34

nouvelle n'est pas, selon l'écrivain, nature de genre mais de 'musique'. C'est ainsi que si l'écriture porte une musicalité on s'oriente vers un roman. La variabilité du « rythme » de l'écriture s'oppose au point de vue de J. Onimus sur l'échec de l'écriture de l'écrivain. Les romans de l'écrivain varient ainsi selon « le rythme » dans une constante poétique portée par une constante thématique.

Pour J.M.G. Le Clézio « Il n'est pas d'une importance extrême de définir ce que c'est un roman ni ce que c'est une nouvelle » nous amène à une littérature, autre que celle jugée par J. Onimus sur l'opposition échec/réussite, qui s'inscrit dans l'évolution. « Le rythme », c'est le choix de l'écrivain et, c'est là, qu' « il s'engage », qu'« il se singularise ».

3-1-La fluctuation scripturale

Le roman leclézien représente un monde qui communique sa propre lecture et détermine les conditions de la construction du sens par le lecteur qui, de son monde doit savoir accéder au monde du roman. Car selon, P. Ricœur (1986) « Ce qui est en effet à interpréter dans un texte, c'est une *proposition de monde*, d'un monde tel que je puisse l'habiter pour y projeter un de mes possibles les plus propres. C'est ce que j'appelle le monde du texte, le monde propre à ce texte unique». (p.154)

Or, le monde a changé contraignant le roman à l'évolution. Et, « À la faveur de l'analogie traditionnelle entre le monde et le livre, la littérature a subi les conséquences de ce réagencement du réel, désormais hanté par une indétermination fondamentale ». ¹⁷ Les conditions historiques provoquent un tel « réagencement du réel » que les conditions esthétiques vont en subir les conséquences. La lisibilité se mettra en cause et se verra contrainte à épouser le nouveau « réel du monde ».

La lisibilité du texte leclézien va se heurter à l'usage particulièrement inattendu que fait J.M.G. Le Clézio du langage et à la structure innovante du roman, la fabrication du sens se trouve bouleversée, en dehors des canons traditionnels. Le texte ¹⁸ leclézien progresse dans l'espace établi par ces deux paramètres : un style singulier et une structure en marge de toute entité normée.

¹⁷ Sébastien Wit, "Littérature et postmodernité" dans *Collectif LIPOthétique* [en ligne], 23/05/2017. Url : <https://lgcdoc.hypotheses.org/activites/publications-en-ligne/journees-detudes/litterature-et-postmodernite> (consulté le 13/01/2021).

¹⁸ Nous employons le mot pour roman.

Un emploi assez particulier du langage déployé dans un espace scriptural, un espace carrefour de rencontre de divers textes à l'intérieur d'un texte. Dans son ouvrage sur l'écrivain, R.M. Atéba (2008) souligne la complexité du roman leclézien au regard d'un langage convoqué à rendre compte de cette situation de l'enchevêtrement des textes qui édifient, en dépit de leur(s) différence (s), un seul texte, il voit que

Dès le prime abord de l'œuvre colossale de Jean-Marie Gustave Le Clézio, on est subjugué par la diversité des orientations de sa géographie littéraire, où s'enchevêtrent des textes d'inspiration européenne, amérindienne, africaine-notamment du Maghreb, de l'Afrique subsaharienne, et de l'île Maurice-proche-orientale et océanique (...) Quel écrivain est-on lorsqu'on écrit l'aventure de l'homme de toutes les cultures selon plusieurs grilles ? Dire de Le Clézio aujourd'hui qu'il est un écrivain français ne relève pas simplement d'une classification rudimentaire où s'agitent un instinct d'appartenance et un chauvinisme un peu voilés. (p. 40)

Atéba R.M met la lumière sur l'œuvre de J.M.G. Le Clézio d'après lui « inclassable selon une approche rigoureuse du champ et du paysage littéraire » (Ibid., p. 34), et se caractérise par « la diversité des orientations de sa géographie littéraire » dans laquelle évoluent des textes d'origines diverses. La première leçon à tirer ce point de vue est que l'œuvre est une vision du monde qui se déploie en marge des conventions littéraires des genres, proposition que nous analysons plus tard. Il est possible de s'interroger sur la forme du roman que donne « cet enchevêtrement des textes », sur le sens qui se dégage de cette multiplicité des voix/voies.

Nous pouvons déduire que le langage convoqué, qui rend compte de cette pluralité, se démarque de l'usage conventionnel. Ainsi fonctionne l'écriture romanesque, J.M.G. Le Clézio saisit le langage à travers sa vision du monde et la réinvestit dans le roman par des techniques d'écritures particulières qui construisent un sens à l'image de cette vision du monde qui est un ensemble, un pluriel, de représentations, d'expériences que l'écrivain fictionnalise. Ainsi, le sens du roman se constitue, au pluriel, par le travail esthétique de cet ensemble. En un sens, le sens du roman est pluriel parce qu'il est le produit d'un pluriel. En déduction de cette constatation, nous posons l'hypothèse de l'illisible comme constitutif de l'écriture de J.M.G. Le Clézio. Précisons que l'illisible constitue les écarts par rapport à la norme, écarts observés dans l'œuvre comme, par exemple, le récit dont l'appellation et la forme sont en conflit. L'intrusion dans l'espace textuel de nombreux intrus qui perturbent la

lisibilité, le narrateur et le personnage qui, en chœur, contredisent la structure traditionnelle qui les désignait. Nous avançons la proposition que cet illisible est préparé par la vision du monde de l'écrivain.

Le point de vue de R.M. Atéba sur le roman leclézien rejoint la définition générique qu'en donne R.M. Albérès (1962) qui soutient : « La séduction et l'ambiguïté de l'art romanesque tiennent au fait qu'un roman offre à la fois l'attrait brutal d'une « histoire », et l'immense registre des résonances psychologiques, sociales, ontologiques, esthétiques, (...) » (p.8). La définition ne laisse aucun doute sur la constellation d'éléments divers qui structurent le roman. « La diversité des orientations de sa géographie littéraire » de J.M.G. Le Clézio est formulée dans « l'immense résonance... ». Le roman tente de conjuguer la fiction, comme fait imaginé, au réseau de constituants relevant de domaines humains et sociaux, comme fait vécu. Le couple « séduction »/ « ambiguïté » montre bien que le roman est dans « le mouvant », met le lecteur devant une sorte de paradoxe, d'ambivalence, de flou qui l'interroge, qui le bouscule.

L'écrivain use d'un arsenal de moyens scripturaux pour exercer l'intention de mettre le sens dans cet espace antinomique déstabilisant le lecteur dans sa posture traditionnelle d'accès à la lisibilité. Il nous faut vérifier si le roman leclézien entre dans ce schéma en confrontant les points de vue des deux auteurs déjà cités. R. Holzberg (1981) soutient qu'

Il est difficile pour l'écrivain en quête de réalité et de sensations de se limiter à un seul système. Comme d'autres contemporains pour qui il s'agit de saisir le monde présent avec précision, Le Clézio rêve de pouvoir faire vivre les choses dans ses romans. Si l'on trouve les procédés du Nouveau Roman, Le Clézio, lui, place la réalité à décrire en dehors du roman et permet un dialogue direct entre le lecteur et l'auteur. (p. 28)

R. Holzberg rejoint R.M. Atéba et R.M. Albérès, l'écriture de J.M.G. Le Clézio épouse la complexité du monde. L'écrivain n'évacue pas le réel, le roman est perméable à ce réel, mais précise l'écrivain : « Je suis très peu soucieux de réalisme (j'ai de plus en plus l'impression que la réalité n'existe pas) ». (Le procès-verbal, 1963 : 12) L'écrivain veut « faire vivre » le réel, le monde du présent, le vécu dans la fiction. Le réel, chez J.M.G. Le Clézio, est la quintessence de l'Historique et du biographique, loin de la réalité mais « au-delà de la réalité

sociale ». ¹⁹ C'est ainsi que le roman leclézien s'érige loin des canons traditionnels. L'appel au lecteur s'effectue à partir de la réalité du monde, or ce monde est complexe, l'écriture qui le traduit ne peut être que complexe et le langage qui le dit ne peut être qu'un langage chargé d'un contenu déstabilisant la relation écrivain-texte-lecteur. « Écrivain de la rupture, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, l'explorateur d'une humanité au-delà et en dessous de la civilisation régnante ». ²⁰, c'est en ces termes que l'Académie suédoise fait de Le Clézio le récipiendaire du prix Nobel de littérature en 2008. L'œuvre de l'écrivain est inscrite dans les préoccupations du réel. La fiction entretient un rapport avec le réel, avec le contexte socio-historique. Le roman produit un sens saisi non seulement par la manipulation de la langue (écrivain de la rupture) mais aussi par les sens (l'extase sensuelle)

A moins d'étudier des œuvres anonymes, la figure de l'écrivain n'est pas totalement absente dans son œuvre comme le soutient G. De Cortanze (1999) qui, qualifiant l'œuvre de l'écrivain, déclare : « Quelle est la place de la biographie dans l'œuvre de J.M. G. Le Clézio ? Elle n'est que cela, cette œuvre : de la biographie. » (p.144). La rencontre de l'œuvre de l'écrivain avec les conditions historiques et littéraires attestent ce point de vue. Saisir une œuvre littéraire, c'est saisir également son auteur et les conditions socio-historiques de sa production. Toutefois, ce travail se retient de toute tentative de faire de la biographie de l'écrivain l'unique prisme à travers lequel il fait lecture de l'œuvre.

J.M.G. Le Clézio, écrivain « hétéroclite » ²¹, est l'auteur d'une œuvre aussi monumentale que diversifiée. Sans trop nous attarder sur la vie de l'écrivain, il ne nous semble pas sans intérêt de réserver un éclairage à la raison de l'écrivain lui-même de renvoyer, sans cesse, le lecteur à sa présence dans ses romans. « En vérité, j'ai le sentiment de n'avoir jamais rien écrit d'autre, depuis « le Procès-verbal », que des autobiographies. Mes livres mettent toujours en scène des moments de mon histoire ». ²² La déclaration de l'écrivain rend compte de la continuité de son œuvre. Il s'agit d'interroger les romans sur les critères esthétiques qu'ils mettent en commun, sur leur mode d'emploi dans la construction de l'esthétique, sur leur impact dans la constitution du sens. La part du biographique va s'exercer sur/à partir de « mon histoire » et entre en interaction avec la fiction dans la création romanesque vue, chez l'écrivain, comme un processus d'absorption de l'Histoire par la fiction

¹⁹ J.P.Dufour thèse de doctorat en littérature générale et comparée intitulée : « Les romans de J.-M. Le Clézio : rôle de l'écrivain contemporain dans la fondation d'une littérature mondiale considérée comme pratique littéraire » soutenue le 26/01/2018 à l'université de Paris Sorbonne Nouvelle

²⁰ Déclaration de l'Académie du prix Nobel ; le 09/10/2008

²¹ Le qualificatif est emprunté à T.Bendjelloun

²² Gêrôme GARCIN, le Nouvel observateur, le 9/10/2008

généralisant un roman à la lisière des genres entre ni totalement autobiographique ni totalement fictionnel, car comme le soutient à juste titre J.P.Dufour (2019) : « La réalité est plutôt le produit de l'expérience faite du texte par le lecteur. » (p. 20)

Interrogé sur sa conception du roman, l'écrivain le renvoie à sa vision du monde comme « reflet de notre monde multipolaire ». Rejetant l'idée du roman rattaché à un seul genre, l'écrivain revendique un roman pluriel, hybride conjuguant « l'impératif esthétique » et « l'impératif historique » porté par un nouveau langage qui transcende toutes les contingences, disant le monde au monde. Résumant cette pratique d'une littérature à proximité du monde présent, il assume la révolte du roman contre toutes les pesanteurs sclérosantes des règles, il soutient :

Je considère que le roman a pour principale qualité d'être inclassable, c'est-à-dire d'être un genre polymorphe qui participe d'un certain métissage, d'un brassage d'idées, qui est le reflet en fin de compte de notre monde multipolaire.²³

La citation de l'écrivain résume les critères esthétiques qui s'inspirent d'un élan de révolte contre l'obstination de la critique littéraire à ramener le roman à un genre et, aussi, d'une posture d'écart par rapport à l'esthétique marxiste qui rapporte à la littérature à la réalité sociale et du formalisme qui l'en détache. Entre l'une et l'autre, le roman leclézien s'appuie sur « le monde multipolaire ». Dans l'ordre de leur mise en œuvre, les critères installent les innovations prévues pour l'itinéraire à emprunter par l'écriture :

A- Polymorphe, le roman n'est soumis à aucun genre. Il se présente sous une forme indépendante, rebelle à toute marque classificatoire.

B- Le roman ne privilégie aucune ligne éditoriale particulière puisqu'il participe du « métissage et du brassage d'idées », de l'interculturel, du coup il rejoint la littérature-monde.

A et B représentent les paramètres fondamentaux de la création romanesque de l'écrivain qui illustrent une conception de l'écriture de l'énigme. En effet, A et B s'excluent, contradictoires, le roman tend vers deux extrêmes : n'appartenir à aucun genre/appartenir à un genre. A et B travaillent le texte leclézien par l'ouverture d'un espace privilégiant l'écriture du « monde multipolaire » d'où, son hybridité générique.

²³ Thirtanjh Chando, « J.M.G. Le Clézio, « *La langue française est peut-être mon seul véritable pays* », *Le Magazine littéraire*, décembre 2001

CHAPITRE 2

Le récit et le sens

Introduction

Notre réflexion sur « le sens et les stratégies scripturales » trouve sa pleine justification dans ce point de vue de J.-M. Adam (1985) « A l'oral comme à l'écrit, l'interprétant cherche avant tout à comprendre ce qui lui est dit, et les divers plans d'organisation des énoncés envisagés le guident dans cette opération. Il n'y a certainement aucune raison qui permette de privilégier le seul niveau syntaxique ». (p.115)

Il s'agit de comprendre de la citation que :

- le sens (comprendre ce qui est dit) est la visée essentielle de tout énoncé
- l'interprétant (le lecteur à l'écrit) privilégie la compréhension (le sens) sur tout autre constituant de l'énoncé
- l'énoncé (à l'oral et à l'écrit) est constitué de « divers plans d'organisation »
- l'interprétant (le lecteur) accède à la compréhension (le sens) par ces « divers plans d'organisation »
- le sens de l'énoncé n'est pas réductible au « seul niveau syntaxique »

Le sens est la motivation première du lecteur en face de tout énoncé et ce sens se trouve anticipé dans « les divers plans d'organisation des énoncés envisagés ». Dans sa quête du sens, le lecteur n'aurait qu'à les suivre scrupuleusement. J.M. Adam semble ramener le sens comme l'effet d'une opération guidée par l'organisation de l'énoncé. Ainsi donc, nous pourrions déduire que l'énoncé recèle le sens par sa construction et l'acte de lecture pour le constituer est déjà formulé par cette organisation. Le sens serait donc la contrainte de l'incidence de l'organisation, de l'ordre. La proposition du linguiste de guider, c'est-à-dire de contraindre l'interprétant à un itinéraire imposé par « les divers plans d'organisation des énoncés envisagés » se démarque de la position d'Oswald Ducrot (1980) sur la compréhension du sens, qui soutient que (les) « stratégies imposées par le locuteur au destinataire pour l'interprétation de son discours » (p.11) sont loin de constituer le seul instrument dans la manifestation effective du sens. Il ajoute : «...ce qui est important pour la compréhension d'un texte, ce sont non seulement les indications qu'il(le locuteur) apporte au destinataire, mais tout autant les manœuvres auxquels il le contraint, les cheminements qu'il lui fait suivre. » (Ibid.) Pour O. Ducrot, la compréhension d'un texte exige qu'en plus « des indications », qu'on pourrait assimiler aux « divers plans d'organisation des énoncés envisagés » de J.M. Adam, le locuteur soumet le destinataire à des « manœuvres » c'est-à-dire à un ensemble de possibilités d'interprétation du sens du texte défini comme une situation de possibles changements, de variations qui rendent tout sens difficile à prévoir si nous retenons de J.-M. Adam que le sens est quelque chose qu'on pourrait prévoir à travers « les

divers plans d'organisations des énoncés ». La compréhension d'un texte exige, également, un cheminement que le locuteur trace à tel un parcours et non telle une déduction possible d'une organisation quelconque. J.-M. Adam n'exclut pas « le niveau syntaxique » dans la construction du sens mais il lui ôte la primauté. Or, le niveau syntaxique possède la fonction pivotale dans la composition du sens autour duquel s'organisent les autres constituants comme le soutient F. Saez (2001), dans sa thèse de doctorat : « Notre conception du mot syntaxe comprend donc non seulement l'idée que la syntaxe est le lieu par excellence de l'union des unités, mais qu'elle est aussi – par conséquent – le lieu de l'union de différents domaines (notamment sémantique et pragmatique. » (p.11)

J.-M. Adam trace ainsi l'autre modèle de la construction du sens et, si « le niveau syntaxique » qui s'attribue la part importante de la mise en œuvre du sens, est nuancé dans sa fonction de guider le lecteur dans son opération de le constituer, il faut s'interroger sur la manière par laquelle s'énonce le sens à travers la composante du récit dans le roman leclézien qui, apparenté à de nombreuses sources, se distingue comme le rappellent Molinié et Viala (1993), qui caractérisent l'œuvre romanesque de J.M.G. Le Clézio comme « une représentation de la littérature qui ne coule pas dans l'un des modèles actuellement dominant dans le champ littéraire ». (p. 295)

Pour P.Macherey (1974), l'œuvre littéraire ne relève pas de la réplique d'une œuvre, il postule que « La spécificité de l'œuvre, c'est aussi son autonomie : elle est à elle-même sa propre règle, dans la mesure où elle se donne ses limites en les construisant » (p.66), amenant la compréhension du texte à la compréhension de « sa propre règle » et non à des règles préétablies. « Les divers plans d'organisation des énoncés » qu'évoquent J.-M. Adam, qui semblent être définis, s'exercent comme une technique d'exploitation des énoncés dans la compréhension des textes. Ainsi se dégagent trois variantes dans l'approche du sens :

- **Pour J.-M. Adam**-----« les plans d'organisation des énoncés envisagés »---le rôle de la syntaxe est nuancé.
- **Pour F. Saez** -----La syntaxe : union des unités grammaticales semblables + union des unités différentes (sémantique-pragmatique).
- **Pour P. Macherey**-----Le texte génère « sa propre règle ».

Pour ne pas avoir à confronter notre corpus à diverses conceptions théoriques, nous avons choisi le modèle de J.-M. Adam, car l'idée de le convoquer pour examiner le sens et les stratégies scripturales dans notre corpus, n'est pas, donc, sans logique avec notre travail. Le sens se

déploie dans une structure et adhère à ses nuances. Il s'agit de montrer que le récit du texte de J.M.G. Le Clézio, perturbé dans sa structure, résiste au point de vue du théoricien parce que ce récit ne se conforme point à « (...) ces plans d'organisation des énoncés envisagés », et, tel qu'il est dé/construit ne « guide » pas le lecteur dans « cette opération de comprendre ce qui lui est dit ».

1-Les en-(jeux) du récit.

Le lecteur est en droit de s'interroger sur la destination d'un tel récit qui contredit l'opération de guider vers le sens. Par sa forme du roman, le récit de l'écrivain est un indice prononcé de la contemporanéité comme le soutient J.S. Koumba (2017) qui, évoquant l'œuvre de l'écrivain et de E. Glissant, conclut que

Le roman contemporain apparaît comme le lieu d'un double questionnement ; le premier est lié à sa forme ; tandis que le second renvoie à une longue interrogation sur un monde marqué par de grands bouleversements d'ordre anthropologique, politique, culturel ou sociologique. (p.2)

Le point de vue montre bien que la forme du roman contemporain est marqué d'une double incidence : il est le produit et le reflet des circonstances historiques « monde marqué par de grands bouleversements ». « Le bouleversement du monde » imprègne le bouleversement du roman atteignant sa forme se traduisant par la constante transgression des règles notamment celles de la construction du récit qui va déstabiliser le sens.

C'est une constante de l'écrivain de porter infraction au récit par la confusion sur les rôles des personnages de son récit : on ne sait pas si le narrateur est le penseur, ni si derrière le narrateur se cache le penseur ou l'écrivain, ni où s'arrête le récit et commence la morale, comme l'illustre ce passage du roman LA GUERRE :

Je voudrais parler des yeux, aussi. La jeune fille avait imaginé la lumière du monde, elle avait rêvé de paysages flambant au soleil, de nuits profondes, de beauté. Alors sur son visage elle avait dessiné deux sortes de fleurs, deux grottes bleues qui s'étaient mises à briller par où la lumière entrait en vibrant. Autour de ces grottes étincelantes, elle avait tracé les pétales des cils noirs, chargés de goudron ; qui battaient légèrement pour ouvrir et fermer les trous des pupilles. Objets vivants dans le visage, c'étaient d'eux qu'était sortie la conscience. C'étaient eux qui avaient rendu tout à coup le monde immense. (p.17)

Cet extrait glisse de la narration d'un fait « la jeune fille avait imaginé.....avait rêvé... ..avait dessiné...avait tracé..» vers la prise de conscience de l'importance que possède le regard sur le monde. La dernière phrase est l'aboutissement d'un long mouvement de la narration. Le « je », que le lecteur trouve du mal à assimiler à un personnage du texte, est ambigu sur au moins trois plans :

- « Je » n'assure pas la continuité du thème posé « les yeux » : il le pose mais il ne l'épuise pas. Sans transition « Je » pose un autre thème-personnage « La jeune fille » qu'il développe comme substrat de son « non dit » à savoir la morale : le regard, c'est la conscience.

Le « je » n'est pas crédible : la vraisemblance du récit sur « La jeune fille » est détruite par la liste de mots « grottes-goudron-trous » qui bousculent les règles de la lecture traditionnelle qu'elle semble inaugurer.

Le « Je » entame une circonvolution narrative pour dire que la conscience de l'homme est fruit de son regard. Et, si « la jeune fille » « avait rendu tout à coup le monde immense », c'est parce qu'elle a conscience de son regard, qu'elle avait sollicité le sens de ses yeux à travers des mots significatifs puisés dans le lexique laudatif (jeune-avait imaginé-avait rêvé-soleil-beauté-fleurs...)

De même, dans Le procès-verbal, le lecteur est perturbé, il ne distingue pas le narrateur du penseur ni la narration de la réflexion :

Ces insignes de la vie canine qu'on retrouvait au fur et à mesure, à condition de bien regarder, sur les dessins des trottoirs, marquaient apocryptiquement les allées et venues du labyrinthe de la ville. Ils servaient tous à reconstituer une notion d'espace et de temps qui n'aurait rien d'humain, et à ramener chaque soir, sain et saufs, sûrs d'être soi, des centaines de chiens dans leurs tanières habituelles. (p.100)

C'est dans ce clair-obscur du texte, qui absorbe le roman et l'essai, que se révèle la littérature impossible ouvrant l'espace de la fascination du sens car la difficulté de le cerner émerge de la construction scripturale inattendue, étrange, imprévue comme le marque le glissement de la narration sur les chiens (en tant qu'animaux) à la réflexion sur l'oppression de l'homme (chiens en tant qu'allégorie) par la ville jugée (d'où la morale) comme espace de la perte d'identité (sûrs d'être soi) . Autour du thème de « le chien » l'écrivain construit un appel au

lecteur, à sa vigilance (à condition de bien regarder) sur les dangers de la mécanisation de l'espace citadin édifié sur des réflexes pavloviens (qui n'aurait rien d'humain) où la notion espace-temps, sur laquelle repose la vie, est détournée vers une fonction instinctive, perdant tout attribut humain, celle de (ramener, chaque soir, sain et saufs, sûrs d'être soi, des centaines de chiens dans leurs tanières habituelles). Le passage surgit après la narration sur les chiens dans la ville qui précède dans l'intention délibérée d'éviter le récit comme trace linéaire d'une histoire et lui substituer subrepticement l'essai confondant narrateur/penseur dans la subversion de l'acte de lecture qui bascule du «labyrinthe de la ville» au labyrinthe de la lecture.

C'est le procès de la lecture que dresse J.M.G. Le Clézio à travers le pré-texte des chiens assimilant leur itinéraire mécanique à la contrainte de la lecture traditionnelle qui dresse des « dessins », qui marquent « apocryptiquement » le chemin menant à « leurs tanières habituelles », au sens habituel. La question légitime que se poserait le lecteur est de savoir quel sens tiré de ce passage, métonymie du roman sinon de l'œuvre entière.

L'essai concurrence le récit, et le penseur le narrateur comme stratégie scripturale et comme effet esthétique car J.M.G. Le Clézio cherche non pas mettre en scène une histoire pour l'histoire mais bien pour une puissance de communication destinée à dire l'impossible par les infractions à l'usage normal du langage et aux règles courantes de l'écriture. Comme illustration de cette proposition, voici comme s'achève une narration au premier degré dans Le procès-verbal :

Quand l'autobus arriva, il se leva doucement, reprit son paquet de journaux et de cartons, et monta sans même regarder Adam. En le suivant des yeux, Adam le vit, à travers les vitres, qui fouillait lentement dans les poches de son par-dessus trop grand, pour payer le contrôleur. Il penchait sa tête maigre vers le sol, et de la main gauche, il retenait ses lunettes, à cause des cahots, qui les faisaient glisser, millimètre par millimètre le long de son nez.

Adam n'eut pas le courage d'attendre le cinquième autobus. Les hommes étaient éternels, et Dieu était la mort. Les hommes étaient éternels, et Dieu était la mort. Les hommes étaient éternels, et Dieu était la mort. Les hommes étaient éternels, et Dieu était la mort. (pp.169-170)

Le lecteur décèle les infractions suivantes :

- L'énoncé aligne le banal de l'attente de l'arrivée de l'autobus (le romanesque) et le sacré sur l'existence de Dieu. (Réflexion sur le consacré).

- Adam n'a pas de statut fixe : il passe au gré de l'écrivain de narrateur à personnage à penseur.
- Le deuxième paragraphe a / n'a pas de lien avec celui qui précède.
- La répétition de la phrase porte une contre-vérité comme si le narrateur veut effacer une vérité partagée.
- L'infraction profane le religieux par l'inversement de ses dogmes : Dieu était le mort/ Les hommes étaient éternels.
- A quoi sert donc le récit puisque la fin de l'énoncé s'écarte brutalement ?

Quel sens faut-il en tirer ? Comme constitué d'une situation paradoxale, le sens rejoint l'énigme. Le lecteur se demande quel crédit doit-il accorder à la parole du narrateur, s'il doit ou non valider l'assertion du narrateur sur « Dieu était la mort » comme il réfléchit à la portée de ce brusque écart par lequel le narrateur passe d'un sujet banal à un sujet théologique sans transition compréhensible. La création hybride du roman leclézien se vérifie dans ce type de construction où le sens se négocie au pluriel, qui traverse toute l'œuvre. Les autres romans de notre corpus s'appuient sur ce même procédé. Voici un passage similaire tiré de LA GUERRE :

Dans la salle très grande, plus haute qu'une grotte, il n'y a pas de chauve-souris. Tout est clair, il n'y a absolument aucun mystère. La guerre est tout proche, mais il n'y a plus de peur. La jeune fille est là, assise au centre de la salle, sans parler, sans penser. *Et il n'y a rien d'autre que ce qu'elle voit* (p.179)

Écrite telle quelle dans le roman, la dernière phrase correspond au procédé de l'exemple tiré du roman Le procès-verbal. Le lecteur s'interroge comment la lire, pourquoi l'écriture en italique, et comment en construire le sens

Le roman Désert repose sur la contiguïté roman/désert, laissant fluide et insaisissable le cogito de l'écrivain.

Mais le guide ne semblait s'apercevoir de rien. Immobile, le dos appuyé contre le mur du tombeau, il ne sentait le passage du jour, ni la faim et la soif. Il était plein d'une autre force, d'un autre temps, qui l'avait rendu étranger à l'ordre des hommes. **Peut-être** qu'il n'attendait plus rien, qu'il ne savait plus rien, et qu'il était devenu semblable au désert, silence, immobilité, absence. (p.32)

L'adverbe « **Peut-être** » marque le doute, l'hésitation d'un narrateur omniscient. Le lecteur se demande pourquoi la compétence du narrateur glisse de la maîtrise affirmée au début de la description à un flottement incompréhensible.

Nous analyserons d'une façon plus détaillée le flottement de la vision du narrateur par la suite. Le flottement/ fluctuation qui parcourt l'œuvre se traduit en infractions au récit.

Nous confrontons le corpus aux théories du récit, en particulier celle de J.-M. Adam pour saisir sa structure assez particulière qui participe aux stratégies scripturales dans la construction du sens. La perturbation de la structure du récit entraîne la perturbation du sens du texte.

Quel rôle joue le récit dans la construction du sens ?

Bernard Alluin (1980) fait savoir qu' : « étudier un début de roman, c'est encore rechercher comment, dès le départ, le sens du roman se constitue ». (p.58) Les romans de notre corpus contredisent ce postulat comme nous allons l'explicitier dans la suite du travail. Nous exposerons, dans l'ordre, les en-(jeux) du récit, puis nous tenterons décerner le personnage enfin nous révélerons les intrus pour montrer, par cet ensemble de stratégies scripturales, que le narrateur n'organise pas le récit selon les termes d'Y. Reuter et que l'incipit et la clausule n'instituent pas une visée argumentative proposée par J.-M. Adam.

J.M.G. Le Clézio, à l'image de Balzac, montre que le récit révèle des « faits » sur le contexte socio-historique. Mais le monde que dit le récit de l'écrivain « (...) vient de commencer. Ça se voit à cause des tous les cataclysmes. La catastrophe était permanente, il suffisait de savoir ouvrir ses yeux et dresser ses oreilles». (LA GUERRE, p.286) Ce monde déstabilisé par « les cataclysmes », « la catastrophe » s'introduit dans la fiction pour la déstabiliser. Chez J.M.G. Le Clézio le récit n'est plus un ordonnancement mais l'écho du monde extérieur qui n'est l'effet de notre regard. Le récit se destine non pas dire, à ordonner, mais plutôt à indiquer, à témoigner. Sa fonction, il l'assume par sa forme qui relève de l'éthique d'un écrivain et l'idéologie d'un citoyen. Nous adhérons entièrement au point de vue de M. Labbé (1999) qui voit dans le récit de l'écrivain une forme de révolte :

mais aussi d'une remise en question de la pensée de la civilisation occidentale, car la fonction narrative, comme le fait remarquer Jean-François Lyotard, a le pouvoir non seulement de légitimer ce qu'elle raconte mais de légitimer du même coup les institutions en place au moment où elle dit. Le refus de raconter des normes est aussi refus de participer à un certain consensus social. (p.12)

Ce que le récit de J.M.G.Le Clézio nous laisse lire :

- remise en question de la pensée de la civilisation occidentale dont le récit constitue le représentant le plus universel.

- le récit traduit une forme de pouvoir que manipule la doxa.
- L'écrivain refuse le récit dans sa forme institutionnalisée parce qu'il refuse « un certain consensus social ».
- Nous sommes autorisés à déduire que le récit de l'écrivain est une forme de contestation contre le récit normé et de là contre la doxa qui l'adopte et de là contre l'esthétique que lui délègue la société.
- L'écrivain produit donc un récit en marge de ce récit.
- Le récit de J.M.G. Le Clézio s'exclut du genre, de tout genre puisqu'il n'assume ni la fonction ni l'objectif du « pouvoir ».
- Le récit, chez l'écrivain, contredit le récit traditionnel. Nous verrons pourquoi et comment dans ce qui suit.

1-1. Le récit : un mal ...entendu

Notre propos n'est pas l'inventaire des types qui se greffent sur le récit mais de rendre compte que le récit de fiction abandonne peu à peu ses attributs théorisés par les tenants de l'esthétique de la narration. Genette (1972) nous avertit : « Nous employons couramment le mot (français) *récit* sans nous soucier de son ambiguïté, parfois sans la percevoir, et certaines difficultés de la narration tiennent peut-être à cette confusion ». (p.71) La citation de G. Genette explique que « la confusion » dans l'approche de la narration trouve sa cause dans « l'ambiguïté » de l'usage du mot *récit*. Il admet deux incohérences concomitantes : l'acception du mot « récit » est marquée de l'a-peu- près et l'approche de la narration en subit l'effet.

« Forme parfaite » de l'organisation des événements, le récit constitue le cadre privilégié de la narration. L'Histoire, la science, la littérature puisent dans ses nombreuses variétés pour faire porter leur discours. Manipulé à des fins diverses, le récit y répond par « sa malléabilité ». La dextérité du conteur, l'adresse du narrateur, l'objectivité du savant, les manœuvres de l'orateur trouvent dans le récit un accompagnement qui sied à leurs intentions. L'emploi du récit semble ne pas avoir de limites. Objet de plaisir et de savoir, le récit se trouve aussi au cœur du malentendu : la vision du monde qu'il nous inspire répond à sa logique implacable de la linéarité, de l'ordre. Le monde, c'est le récit, cela a une fin vers laquelle tend un début après le passage ordonné de nombreux événements. Un ordonnancement froid : le récit, c'est l'ordre temporel soumis à l'ordre narratif. A l'image de la vie de l'homme se lit le récit. Par sa technique de renverser le déséquilibre, l'absence, la perte et lui substituer la compensation, le récit fait œuvre d'intelligibilité. Toute entrave à la logique posée à son début, le récit saura y remédier. « Le récit est cette intelligibilité par laquelle le chaos s'ordonne » (Icart, 2001 : 28) nous explique L. Icart. Le récit est vu comme un discours universel comme nous l'apprend Y. Reuter (2011) qui

énonce : « le postulat que, au-delà de leur diversité apparente, les récits présentent des formes de base et des principes de composition communs. » (p.7) Il y a, donc, des récits d'après Y Reuter mais ce pluriel n'implique rien : les récits partagent tous des « formes de base » et des « principes de composition ». Si tous les récits mettent en commun ces deux constantes, pourquoi ce pluriel « récits » d'autant plus que pour l'auteur de la citation, leur diversité n'est qu' « apparente ». Dans son ouvrage *Le texte narratif*, Jean-Michel Adam (1985) expose un récit parfait aux fonctions bien déterminées :

Le récit le plus simple et le plus quotidien repose sur un fondement argumentatif. Il est difficile de parler d'un pouvoir DU récit en général, qui serait un pouvoir abstrait, hors situation. Le pouvoir DES récits vient d'une mise en mots-mise en texte de la langue par un énonciateur-narrateur déterminé, dans une situation donnée. La rhétorique pratique du discours narratif est liée une situation dialogique (que le récepteur-destinataire soit actuel ou virtuel, présent ou absent) et à un processus de compréhension actif impliquant une forme de réponse. (p.8)

Nous retenons de la citation que le récit résulte de l'organisation d'un ensemble d'artifices textuels, destinés chacun d'eux à une fonction pragmatique particulière, dans l'intention communicative de dire quelque chose pour attribuer et/ou modifier le comportement social « d'une situation donnée ». Pour mieux rendre lisible le point de vue de J.-M. Adam, nous détaillons les artifices textuels dans l'ordre de leur apparition dans l'énoncé :

- a) Tout récit repose sur une stratégie argumentative.
- b) Tout récit constitue un pouvoir.
- c) Le pouvoir du récit est porté par une stratégie scripturale (mise en mots-mise en texte)
- d) Le narrateur manipule le langage à l'effet de pourvoir le récit d'un pouvoir dans une situation donnée.
- e) L'objectif du récit est de faire réagir le destinataire (le lecteur).
- f) Le récit est donc dans une situation dialogique où le narrateur entretient un échange avec le lecteur dans « un processus de compréhension actif ».

Voici la construction du récit proposé par J.-M. Adam :

Récit = La rhétorique pratique = (a) + (b) + (c) + (d) + (e) + (f)

Il s'agit, donc, d'une opération arithmétique, le discours narratif rejoint tout discours à finalité pragmatique : faire adhérer quelqu'un à une idée par la narration d'un fait imaginé, c'est donc une manipulation du langage à des fins idéologiques. Par « un processus de compréhension actif », J.-M. Adam attribue au sens la finalité du récit : « un énonciateur-narrateur » est dans l'attente de « la forme de réponse » induite par « un processus de compréhension actif ». La finalité en (f) est la condition sine qua non de la réalisation de l'objectif du récit par « la forme de réponse ». Le récit est assimilé à une communication et n'échappe, donc pas, à ses règles.

Dans sa thèse sur le récit, Lyonel Icart (2001) adopte le point de vue de J.-M. Adam :

Et finalement, le récit a toujours une visée. Il a une fonction pragmatique. Sa finalité dernière est de convaincre dans le but de modifier le comportement du récepteur dans le monde et, par le fait même, de légitimer le savoir qu'il véhicule en l'exposant comme modèle. (p.2)

Le récit use donc d'une rhétorique pratique par l'usage du langage construit autour d'un objectif double : raconter une histoire c'est-à-dire un fait événementiel organisé de telle sorte qu'il permette « l'inscription des savoirs et des valeurs dans le corps du texte ». (Reuter, 2011 :8)

L'organisation du récit relève de la fonction du narrateur que rappelle Y. Reuter :

Dans tous les récits, le narrateur, par le fait même qu'il raconte assure deux fonctions de base : la fonction narrative (il raconte et évoque un monde) et la fonction de régie ou de contrôle (il organise le récit dans lequel il insère et alterne narration, descriptions et paroles des personnages. (Ibid., p. 43)

Nous résumons des deux points de vue que le récit dispense, par forme et par son contenu, un savoir et un savoir-être au lecteur. C'est donc un outil didactique.

R. Barthes (1970) signale que le récit répond à un ordre « horizontal » :

Comprendre un récit, ce n'est pas seulement comprendre le dévidement de l'histoire, c'est aussi y reconnaître des étages, projeter les enchainements horizontaux du « fil », narratif sur un axe implicitement vertical ; lire (écouter) un récit, ce n'est pas seulement passer d'un ordre à l'autre, c'est aussi passer d'un niveau à l'autre. (p.5).

A bien comprendre la citation, le récit porte une organisation finie, prévue et le lecteur peut l'anticiper. F. Revaz (1997), quant à elle, refuse l'appellation « récit » à toute autre forme que celle qui présente un début et une fin à l'action et fait savoir que « composer un récit, c'est donc

noyer et dénouer une intrigue. En l'absence de Nœud et de Dénouement aux bornes de l'action, on ne peut plus parler de forme narrative, même si la succession des actions présente une unité » (p.177) Observons : intrigue-dénouement bornes. Le point de vue de F. Revaz contredit ce qui précède puisque seuls trois composants font le récit. M. Riffaterre (1979) introduit la dimension sémantique jusque là laissée en marque des préoccupations esthétiques, il précise : « Le récit n'est pas simplement une séquence de fonctions reliées entre elles : il est aussi l'expansion textuelle d'un sens, variation mélodique, ou exercice musical sur une donnée sémantique (...) Le récit fournit l'espace nécessaire au déroulement de la série. » (pp.161-162). Le point de vue de Greimas (1970) pose l'isotopie comme condition de réalisation du récit par un « ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit ». (p.188)

Si les romans du Nouveau Roman, contemporains de notre corpus, décident d'exclure le récit pour la raison qu'il dégage « un effet du réel », libérant ainsi le langage à sa propre aventure. « Le roman n'est plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture » nous dira J. Ricardou. (1967 : 1966)

Le panorama dressé montre que l'imprécision du mot *récit* est due à sa polysémie et à ses divers usages, ce qui fait interroger R. Barthes (1966) : « Une telle universalité doit-elle faire conclure à son insignifiance ? » (p.7)

Dans son article Introduction à l'analyse des récits, R. Barthes (Ibid.) ramène le récit à « la performance » de Chomsky. Le producteur du récit puise dans les virtualités du langage pour confectionner un récit d'où les innombrables possibilités de le faire. Il s'agit moins d'une structure à rééditer que la manifestation d'un art de l'éloquence. Le récit appartient à la parole et comme elle, il nous est impossible de le fixer. Libre comme la parole, il est destinataire de toutes les transformations que la parole entreprend dans sa fonction de dire quelque chose de plusieurs manières possibles. Les romans de notre corpus sont des récits. Ils sont l'objet du malentendu. Les travaux de recherche effectués montrent à quel point la sentence de R. Barthes n'a jamais été aussi vraie qu'avec les romans de J.M.G. Le Clézio « le récit se moque de la bonne et de la mauvaise littérature (...) le récit est là comme la vie ». (Ibid.) Si tel est le cas, les critiques nombreuses sur la manière de J.M.G. Le Clézio de composer le récit sont dénuées d'objectivité tant qu'une structure universelle, valable pour tous les récits soit accessible. Dire que « le récit manque de structure » serait dressé des limites à « la performance » de l'écrivain.

Adam Pollo, le héros du roman *Le procès-verbal*, relie le récit à toute parole dite, aux possibilités qu'elle possède pour « conter » et nous révèle : « La parole est pourtant facile, et rien n'est plus

agréable qu'une fable ainsi contée à bout portant. » (p.243) Il fait de la narration un plaisir de dire et non un schéma à subir. Tout comme Lalla de Désert pour qui le récit, c'est « entendre une histoire » lui permet d'entrer en communion avec elle-même. Le récit est alors l'espace privilégié de la jouissance que ressent Lalla et que nous rapporte le narrateur :

Elle est heureuse parce que c'est tout à fait le moment d'entendre une histoire, comme cela, sur la plage, en regardant le feu qui fait clapoter la poix dans la marmite, la mer très bleue, en sentant le vent tiède qui bouscule la fumée, avec les mouches et les guêpes qui vrombissent, et pas très loin, le bruit des vagues de la mer qui viennent jusqu'à la vieille barque renversée sur le sable. (Désert, 1980 :145).

« entendre des histoires » rend Lalla « heureuse ». Le récit met en communication l'être, le personnage Lalla et la nature. Etendus au roman, les passages cités sont la métonymie du récit leclézien. Source d'apaisement et de méditation, ce récit inscrit le lecteur dans la quête ontologique marquant sa portée philosophique. Si le personnage associe le récit à son plaisir, il associe aussi le langage qui le supporte et la manière qui le confectionne. Il faut, par conséquent, s'interroger sur le malentendu entretenu autour du récit chez J.M.G. Le Clézio notamment (l'exposé de T. Larguech 2014) qui signale que

Le lecteur note que le premier texte obéit à la forme narrative, ou constitue un *récit*, mais des difficultés d'interprétation surgissent; en effet, la proposition narrative (**Pn**) *actions* se trouve située bien avant les **Pn** *situation initiale* et *nœud*, ce qui va à l'encontre de l'ordre habituel tel que suggéré par F. Revaz (1997); le problème aussi c'est que le lecteur n'interprète la **Pn** *actions* -posée dès le premier chapitre- comme une **Pn** *actions* qu'après que le texte aura posé les **Pn** *situation initiale* et *nœud*-ces deux dernières **Pn** sont exposées bien loin au deuxième chapitre. (p.23)

Le passage emprunté d'une thèse de Doctorat laisse un flottement dans l'appellation du texte entre « forme narrative » ou « récit ». Sur lequel des deux emplois continue l'analyse de l'auteur sur « forme narrative » ou sur « récit » ? L'entorse, dont parle l'auteur de la citation, à « l'ordre habituel » est relevée à propos du point de vue de F. Revaz comme si la référence à une théorie fait exclure un texte de l'ordre de la narration. E. Haghebaert (1989) refuse au roman *Le procès-verbal* le statut de récit et déclare : « Ainsi le texte, pris au mouvement de son faire, dit-il plus qu'il ne raconte. » (p.59) Or, pour rappel, l'écrivain nous dit que « Le « Procès-verbal » raconte l'histoire d'un homme.. » (p.12) et installe son texte dans le récit. Pour M. Salles (2006), le

roman LA GUERRE répond à la forme canonique du récit mais se trouve désorganisé par des éléments intrus qui tendent à « introduire l'irrationnel, le hasard, briser la logique du récit ou infuser la réalité dans la fiction de manière à estomper les barrières qui ordinairement les séparent ». (pp.211-255)

Ramené le récit leclézien à une interprétation théorique qui ne prend pas en charge sa spécificité, c'est l'introduire dans un malentendu ou dans la subjectivité. « Où donc chercher la structure du récit ? » s'interroge R Barthes (1966 :2) avant de répondre : « Dans les récits sans doute ». (Ibid.) Nous adoptons cette proposition que le récit possède sa propre réponse à la demande de l'analyse. Rien d' « innocent » dans le récit. Son dysfonctionnement apparent s'explique par les conditions de sa production. J.M.G. Le Clézio s'oppose à la canonisation de la pratique littéraire et comme corollaire de cette posture esthétique sur le récit prend en défaut les efforts à le soumettre à une classification rudimentaire. J.M.G. Le Clézio répond à la postmodernité par la méfiance d'adapter un récit tel qu'attendu par le lecteur traditionnel. « Si l'on prend le cas des genres narratifs, la fiction postmoderne correspond surtout à une traduction de la crise fiduciaire du récit historique ». ¹

Nous exposons notre propre regard sur le récit de J.M.G. Le Clézio.

1-2. A la recherche d'une forme narrative

Les personnages romanesques de l'œuvre tendent à inventer des récits. De là découle le « roman-puzzle » qui s'inscrit dans le bouleversement du monde de l'après-guerre. J.M.G. Le Clézio innove par un roman qui épouse « le labyrinthe » dans lequel se retrouvent l'Homme et le monde de ces circonstances historiques. La violence du monde (dé)-génère la violence du roman. Et, un roman de la violence. Toute l'œuvre repose sur le thème majeur de la guerre. L'écriture romanesque s'imprègne de cette violence comme en témoigne l'écrivain :

Puis, mon écriture est devenue plus défensive, comme une voie **de fuite de la société occidentale**, violente et artificielle où tout le monde rencontre la mort, l'envahissement, l'asservissement des objets et l'agression de la vie. Je cherche à retranscrire le monde, à faire en sorte que la pensée humaine corresponde avec le texte. A mon avis, c'est la tâche de l'auteur : retranscrire les expériences et déchiffrer ce que cela dit des comportements humains.²

¹Sébastien Wit, "Littérature et postmodernité" dans *Collectif LIPOthétique* [en ligne], 23/05/2017. Url: <https://lgcdoc.hypotheses.org/activites/publications-en-ligne/journees-detudes/litterature-et-postmodernite> (consulté le 11/01/2021).

² Revue littéraire ENVIEDECRIRE le 02/11/2018

Le récit « correspond » à « la société occidentale violente », loin du récit associé à l'ordre et à la logique. « La violence » détruit la linéarité, le cheminement apaisant du récit traditionnel où un début prévoit une fin. L'écrivain fait signe au récit de porter et de manifester la violence. C'est ce mouvement double qu'il faut comprendre de la déstabilisation du récit qui, confronté aux théories, répond mal, fuit, contredit. L'écrivain dénonce « la violence » de la société occidentale par la violence du récit, il lui refuse les assises traditionnelles que lui accorde J.-M. Adam. Le récit est la mise en scène de sa propre violence de manifester une logique à un monde déstabilisé, la déstabilisation par la déstabilisation. De récit de la/sur la violence, il passe à violence du récit. Et par cette « violence » sur le récit que peut se prononcer le récit leclézien. Dans son écriture « expérimentale », l'écrivain use des stratégies multiples pour se frayer un chemin singulier dans la recherche d'une forme narrative qui manifeste les critères esthétiques pour « retranscrire les expériences et déchiffrer ce que cela dit des comportements humains ». Et, de cette « retranscription » naissent des tentatives/tentations de déconstruire le récit¹ par des récits secondaires nombreux dans le roman leclézien. Nous relevons au moins trois formes de narration qui détournent le récit de la linéarité : le pastiche, l'irruption de l'objet et le bavardage. L'écrivain revendique la technique de la réécriture : « Car je n'ai aucune imagination. Ce que j'invente, c'est ce que l'on m'a donné. » (Garcin, 2008) La citation nous apprend que J.M.G. Le Clézio dénonce le roman-imagination, adopte le roman-invention. D'où le syllogisme :

Je n'ai aucune imagination
On me donne
Donc j'invente.

Dans sa définition courante, l'invention sert à combler un manque, à modifier/renouveler un objet déjà existant. L'usage qu'en fait l'écrivain spécifie sa posture d'écrivain-écrivain manipulant le roman dans l'intention de l'adapter à sa vision. C'est l'une des raisons pour laquelle, le soupçon de pasticher Le procès-verbal à partir de L'Étranger d'Albert Camus puise toute sa pertinence. Adam Pollo, le héros de ce roman, s'accapare de la voix de l'écrivain, s'adresse au lecteur dans la contestation/dénonciation du roman traditionnel et qu'y-a-il de plus seyant que le récit pour l'exercer ? C'est sur le *materia prima* du roman qu'est le récit que la manipulation la plus probante de l'écriture de l'écrivain ira se donner libre cours. La concurrence entreprise par le pastiche, la digression sur l'objet et le bavardage à l'encontre du récit est de l'affecter, de le déstabiliser. Nous allons tenter de montrer que le recours à des formes narratives parallèles au récit génère une forme narrative hybride, hétéroclite, mouvante. La stratégie scripturale de la manipulation de la forme du récit passe à la stratégie esthétique/ éthique de

faire du roman la contestation du monde. Le pastiche est un en-(jeu) qui fait du détail, du fragment, un moment de la narration hors du déroulement linéaire du récit. Il s'agit d'une narration dans la narration qui rappelle au lecteur que le roman est une invention constante, que rien n'est définitif, que tout est dérisoire. Le récit n'est plus la voie/voix du narrateur mais les voies/voix des narrateurs. Dans son étude sur l'œuvre de l'écrivain, Marina Salles (2006) constate que « tous les premiers livres manifestent une propension à faire dériver le récit par l'inclusion de poèmes, de « récits seconds », de textes, de lettres, ou de journaux personnels, de signes iconographiques » (p.234) Ainsi, le projet « à faire dériver le récit » de J.M.G. Le Clézio rend illusoire toute accointance de sa technique d'écriture avec d'autres expériences du genre romanesque, projet transcrit par la technique de « L'écriture, il ne reste que l'écriture ». « Dans le désir de refaire spirituellement la Création » (Le procès-verbal, 1963 :287) comme le soutient Adam Pollo.

Il s'agit d'inventer un récit qui dérive, qui s'érige contre « des antiquités qui ne trompent plus personne ». L'écrivain se méfie du récit en usage, qui participe d'un consensus conventionnel et appelle à la transgression. « L'écriture, il ne reste que l'écriture », exit, le roman, le récit. « Je veux écrire pour une vie nouvelle » (Le livre des fuites, 1969 : 333) clame le personnage du roman.

Dans sa thèse sur *Désert*, T. Larguech³ nomme cette dérive de « l'évitement du récit ». Dans *Le procès-verbal*, l'élaboration le récit reste l'œuvre de lecteur appelé à « remplir le vide qu'il y avait jusqu'alors entre les lignes ». (p.12) Alors que le narrateur de *LA GUERRE* annonce l'inutilité du récit dans sa forme actuelle : « Pas besoin d'inventer des aventures. Pas besoin de raconter des histoires. » (p. 269) Une dénonciation du récit comme ressassement du même. C'est vers une autre forme de récit que se dirige l'écrivain dans *Le procès-verbal* « J'aimerais que mon récit fût pris dans le sens d'une fiction totale, dont le seul intérêt serait une certaine répercussion (même éphémère) dans l'esprit de celui qui le lit ». (p.12)

Voici posé le schéma du roman : une fiction totale destinée « à ébranler le rempart d'indifférence du public » (Idem) nourri aux canons de la fiction du roman traditionnel. Il nous faut insister sur l'emploi du mot « récit » par l'écrivain. Serait-ce une contradiction avec son point de vue énoncé un peu plus haut où il le dénonçait comme une forme « des antiquités » ?

³T. Larguech (2004) : *L'effet esthétique dans Désert de J.-M.G. Le Clézio. Une approche de la narration*. « Thèse de doctorat en sciences du langage », université Lyon 2, Lyon, France.

Quel crédit accordé à « récit » quand l'écrivain manipule son roman jusqu'à l'ouvrir aux « intrus » du romanesque et du littéraire ?

Observons le passage du roman *Le procès-verbal* où le narrateur assimile son récit au monde qu'il décrit à travers son regard machinal :

Le monde, comme le pyjama d'Adam, était strié de droites, tangentes, vecteurs, polygones, rectangles, trapèzes, de toutes sortes, et le réseau était parfait ; il n'y avait pas une parcelle de terre ou de mer qui ne fut divisée très exactement, et qui ne pût être réduite à une projection, ou à un schéma. (p.261).

- La contiguïté monde-pyjama laisse perplexé le lecteur.
- La géométrie spatiale convoquée impose « une forme de rapport au monde ».
- Le monde = un schéma ===== tendance vers la déshumanisation.

Ainsi le narrateur pose un monde dé/(nature) que le récit traduit selon le regard que porte l'écrivain au monde.

Dans le roman *désert*, c'est l'animal qui imprime le monde de Lalla « Ce qui est bien aussi, ce sont les guêpes. Elles sont partout dans la ville, avec leurs longs corps jaunes rayés de noir, et leurs ailes transparentes. Elles vont partout, en volant lourdement, sans s'occuper des hommes ». (p.100)

Le narrateur soustrait l'homme à l'intérêt du lecteur pour lui exposer l'animal. Le monde à narrer, le monde que doit porter le récit, c'est celui des « guêpes ».

1-3. Dysfonctionnement de la relation incipit/clausule

Au départ de la question de R. Barthes (1970) : « Par où commencer ? » (pp.3-9), l'étude du couple situation initiale/situation finale fait l'objet d'un éclairage théorique par J-M. Adam (1994) dans son ouvrage *Le texte narratif*. Il ramène le texte narratif à « un parcours du sens ». (p.207)

Introduire une étude sur le récit dans une rubrique intitulée un parcours du sens ne nous semble pas sans apport significatif. Il y a une incidence de l'organisation narrative sur la fabrication du sens comme nous l'avons déjà proposé. Notre modeste contribution retient le récit comme la manifestation du sens.

J-M. Adam rappelle que

Dès ses premiers travaux, Greimas a proposé de considérer qu'il y a narrativité lorsqu'un texte décrit le passage d'un sujet d'un état de possession ou de manque d'un objet valorisé à un état inverse. Il a, de plus, défini le contenu de la situation finale comme posé et celui de la situation initiale comme inversé. (Ibid., p.207)

Nous reprenons dans son intégralité le texte de Horst Isenberg utilisé par J.-M. Adam :

- « (a) Il y a trois ans, je suis allé me promener avec mon frère. (b) Nous flânions dans les rues de Leipzig et (b') nous ne faisons pas très attention à la circulation.
- (c) Soudain mon frère m'a tiré d'un coup sur le côté.
- (d) A un carrefour, nous avons voulu traverser sans faire attention. (e) Le feu était au vert.
- (f) Mon frère et moi sommes tout de même arrivés à temps de l'autre côté de la rue.
- (g) Depuis ce jour, je ne traverse plus la rue quand le feu est au vert »

Texte cité par J.-M. Adam in (Adam, 1985 : 129)

Le texte sert à confirmer que le récit correspond à la vérification de « la transformation » par la situation finale. En effet la situation finale « g » est l'inverse de la situation initiale « a » : la transformation de : traverser la rue « sans faire attention » à « Depuis ce jour.. », assure la nature « récit » du texte. Le récit passe d'un non-faire à faire avec un savoir : celui d'apprendre à traverser la rue quand le feu est au vert.

Pour Claude Chabrol (1971) « La transformation est choisie en fonction des contenus et séquences finales et non l'inverse, comme le discours manifeste porterait à le croire ». (p. 122) Il ajoute que « Le récit s'ordonne à partir de sa fin en remontant jusqu'au début. La dernière unité donnée est donc la première logiquement ». (Ibid., p.13/1)

Ainsi C. Chabrol rejoint Greimas dans la transformation, c'est-à-dire que le passage d'un état à un autre état s'opère en visant la fin du récit.

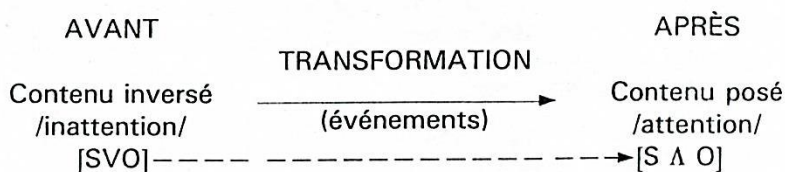


Schéma tiré de (Adam, 1985 : 207)

Le schéma « permet d'envisager le récit comme une transformation de prédicats qualificatifs qui peuvent être soulignés par la relation Sujet-Objet ». (Adam, 1985 : 207)

« Le processus narratif correspond bien à cette « détermination rétrograde » du récit par sa fin » souligne J.-M. Adam (Ibid.)

Le schéma ci-dessus illustre le cas des « prédicats qualificatifs » mais le récit ou « séquence narrative » envisage deux cas selon J.-M. Adam qui définit : « La proposition narrative de base est constituée d'un prédicat (Préd.) et d'arguments-acteurs (A). Le prédicat se réfère soit aux propriétés des acteurs (énoncé d'un état : prédicat qualificatif), soit à leurs actions (énoncé d'un faire : prédicat actionnel). » (Adam, 1985 : 118)

Le schéma illustre un énoncé d'état.

L'énoncé de faire s'organise autour d'un verbe d'action.

La situation initiale et la situation finale sont construites sous ces deux schémas, précise F. Revaz (1997) : « On ne parlera « d'état » ou de « situation » que lorsqu'il y a caractérisation effective d'un sujet : le sujet est (ou a) X ; le sujet n'est pas (ou n'a pas) X.» (p. 169)

Pour mieux comprendre le fonctionnement de la proposition de J.-M. Adam, nous prenons pour exemple les situations initiale et finale, du roman *L'Assommoir* d'E. Zola.

Début du récit	Fin du récit
Gervaise avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin. Puis, toute frissonnante d'être restée en camisole à l'air vif de la fenêtre, elle s'était assoupie, jetée en travers du lit fiévreuse, les joues trempées de larmes. Depuis huit jours, au sortir du <i>Veau à deux têtes</i> , où ils mangeaient, il l'envoyait se coucher avec les enfants et ne reparaisait que tard dans la nuit, en racontant qu'il cherchait du travail. (<i>L'Assommoir</i> , p.9)	Et, lorsqu'il empoigna Gervaise dans ses grosses mains noires, il fut pris d'une tendresse, il souleva doucement cette femme qui avait eu un si long béguin pour lui. Puis, en l'allongeant au fond de la bière avec un soin paternel, il bégaya, entre deux hoquets : « Tu sais, écoute bien...c'est moi, Bibi-la-Gaieté, dit le consolateur des dames....Va, t'es heureuse. Fais dodo, ma belle. (<i>L'Assommoir</i> , p.496)

Dès les premiers mots, le lecteur présuppose que

Gervaise n'avait pas pour habitude d'attendre jusqu'à cette heure tardive son mari Lantier qui n'avait pour habitude de rentrer tard au foyer.

Que depuis huit jours, son mari Lantier avait changé de comportement

Que cela l'inquiétait « les joues trempées de larmes »

Que son mari n'avait pour habitude de mentir, il commençait à le faire « en racontant qu'il cherchait du travail » (L'emploi de (raconter) traduit « le mensonge » de Lantier.)

Que Gervaise avait été une femme mariée, heureuse, avait deux enfants.

Mais, depuis huit jours, le foyer glisse vers quelque chose.....

La situation initiale répond à la définition de F. Revaz :

Le sujet(S) Gervaise est adjoint à l'objet de valeur (Lantier) : Gervaise était heureuse (état)/ Gervaise avait un foyer (situation) ou selon les termes de J.-M. Adam, les prédicats qualificatif et actionnel.

Le lecteur ne se heurte à aucune difficulté d'interprétation il sait, dès les premiers mots, qu'une suite est attendue (posé) à une situation qui est donnée (inversée)

La fin du récit facilite la compréhension du début : la mort de Gervaise (la bière) montre qu'elle avait perdu son objet de valeur (Lantier).

Le lecteur est en droit de présupposer que sa perte est due à la perte de cet objet, qu'en l'absence de sa famille Gervaise est morte abandonnée (Le récit ne mentionne pas le lieu de sa mort, ni les membres de sa famille qui sont à son chevet)

L'expression « Va, t'es heureuse » pourrait signifier que la mort est préférable à la vie vécue par Gervaise à la suite du changement de comportement de son mari, que son mari représentait réellement « un objet de valeur ».

Le début du récit prépare l'intrigue et la fin du récit l'assume. Pour F. Revaz (1997) « Composer un récit, c'est donc nouer et dénouer une intrigue. En l'absence de nœud et de dénouement aux bornes de l'action, on ne plus parler de forme narrative, même si la succession des actions présentes une unité ». (p.177)

Il nous reste à montrer que le récit de J.M.G. Le Clézio résiste aux théories de J.-M. Adam et F. Revaz. Ainsi se présentent les débuts du récit qui, à l'inverse de celui d'E. Zola, ne prévoit pas la mise en place des contenus des situations initiale et finale. C'est à partir des marques typographiques que nous procédons à isoler ces parties.

Le procès-verbal

Début du récit	Fin du récit
<p>A. Il y avait une petite fois, pendant la canicule, un type qui était assis devant une fenêtre ouverte ;c'était un garçon démesuré , un peu vouté, et il s'appelait Adam ; Adam Pollo. Il avait l'air d'un mendiant, à rechercher partout les taches de soleil, à se tenir assis pendant les heures, bougeant à peine, dans les coins de murs. Il ne savait jamais quoi faire, le long de son corps, y touchant le moins possible. Il était comme ces animaux malades qui, adroits, vont se terrer dans des refuges, et guettent tout bas le danger, celui qui vient à ras de terre, se cachent dans leurs peaux au point de s'y confondre. Il était allongé dans une chaise longue devant la fenêtre ouverte, torse nu ; tête nue, pieds nus ; dans la diagonale du ciel. Il était uniquement d'un pantalon de toile beige abimée, salie de sueur, dont il avait replié les jambes jusqu'à hauteur des genoux. (p.15)</p>	<p>En attendant le pire, l'histoire est terminée. Mais attendez. Vous verrez. Je (notez que je n'ai pas employé ce mot trop souvent) crois qu'on peut leur faire confiance. Ce serait vraiment singulier si, un de ces jours qui viennent, à propos d'Adam ou de quelque autre d'entre lui, il n'y avait rien à dire. (p.312)</p>

Le récit est déformé par l'expression « Il y avait une petite fois ». Le lecteur se demande l'utilité narrative de « petite » qui dévie la narration qui semblait celle d'un conte. La modification suspend le récit, le retire du conte mais ne l'installe pas dans une autre catégorie de récit. En effet, dès le second segment de la première phrase, le lecteur assiste à la description d'Adam Pollo avec la récurrence des verbes d'état : c'était, il s'appelait, il avait l'air, il ne savait jamais....

Le début du texte du roman ne construit pas « une situation initiale » car, comme l'affirme D.Combe (1989) :

Dans l'énoncé narratif de base, le thème devra être une personne, un être animé, ou une chose définie anthropologiquement grâce à une figure de rhétorique (métaphore, personnification, allégorisation ...). Quand au prédicat, il signifiera l'idée d'action (« sortir »), de changement d'état, de transformation, ou plus généralement d'événement, conformément aux critères retenus par Lévi-Strauss, Greimas, Barthes et Bremond. (p.160).

On est en face d'un récit perturbé : la personne « Adam Pollo n'est pas en face d'un « prédicat de changement »

Le point de vue de Chabrol (C. Chabrol. op.cit, p.122) sur l'organisation du récit à partir de sa fin vérifie mal la situation finale du roman. La phrase «En attendant le pire, l'histoire est terminée » correspond à un commentaire qu'adresse un Je ambigu (auteur-narrateur..) aux lecteurs (Notez). L'énoncé ne sert pas à vérifier si des événements ou des actions ont été effectués pour « transformer » une disjonction/adjonction Adam Pollo-Objet de valeur. Le lecteur est mis dans l'ignorance de l'objet de valeur, et de cette ignorance est subséquente de celle de la relation à cet Objet. Le lecteur est pris entre un récit perturbé dans la situation initiale et un récit évité dans la situation finale qui tend vers l'essai.

LA GUERRE

Début du récit	Fin du récit
La guerre a commencé. Personne ne sait plus où, ni comment, mais c'est ainsi. Elle est derrière la tête, aujourd'hui, elle a ouvert sa bouche derrière la tête et elle souffle. La guerre des crimes et des insultes, la furie des regards, l'explosion de la pensée des cerveaux. Elle est là, ouverte sur le monde, elle le couvre de son réseau de fils électriques. Chaque seconde, elle progresse, elle arrache quelque chose et le réduit en cendres. Tout lui est bon pour frapper. Elle ne restera debout jusqu'à la fin. Personne ne sera épargné. C'est cela, c'est l'œil de la vérité. (p.7)	Moi-même, je ne suis pas vraiment sûr d'être né. (p.289)

La question de la situation finale semble prendre un autre sens : le narrateur-auteur rejette le récit, le viole et assume avec l'emploi de « je » la certitude que le récit ou le semblant de récit entamé à la première ligne est une fausse évidence. Le récit est déjà perturbé par l'ambiguïté qui couvre le début du récit ; en effet le lecteur est mis brutalement face à une situation : « La guerre a commencé » à laquelle le texte ne l'avait pas préparé. Il s'interroge sur l'emploi du passé composé «...a commencé.. », temps du discours. En privilégiant un temps du discours, le narrateur privilégie le discours. Ce que confirme la dernière phrase « (...) je ne suis pas vraiment sûr...)

La construction du début ne peut constituer « une situation initiale », le sujet (S) change d'attribut :

La guerre (absence du prédicat qualificatif-indispensable à la construction de la situation initiale) ----- présuppose la guerre au sens courant, invite l'isotopie du désastre soldat-belligérant -errance- misère-souffrance

Or, la guerre se voit attribuer des attributs anthropomorphes⁴ (La guerre des crimes et des insultes, la furie des regards. C'est cela, c'est l'œil de la vérité.) qui l'éloignent de la compréhension première. Le lecteur est en droit de déduire qu'il ne s'agit pas de « la guerre » à laquelle il avait mobilisé son expérience de lecture, il se trouve au dépourvu.

Les situations initiale et finale n'entretiennent aucun rapport causal. Comme elles ne peuvent pas être décrites comme relevant du récit. Il faut s'interroger sur la brusque apparition de « Je » dès la page 9, et ses nombreuses occurrences, où il semble s'insérer dans le roman pour détruire l'élan vers le récit que semblait prendre le début, engendrant une sorte de flottement, d'hésitation entre l'essai et le récit comme l'entend J.S. Koumba (2017) : « l'essai que l'on reconnaît par l'usage prioritaire de la première personne qui rend possible le développement d'une pensée clairement déployée et argumentée avec une prise de position. Mais, aussi, une écriture qui tend à se faire récit... » (p.48)

Nous sommes en présence de la textualité de deux genres : l'essai et le narratif ramenés dans un seul texte d'où l'ambiguïté, les difficultés de repères que le lecteur confronte dans la construction du sens.

Désert

Les indices textuels pour isoler l'incipit et la clause sont plus difficiles à isoler dans ce roman à cause de la forme à deux récits en alternance. Deux interprétations peuvent être envisagées. La première est que le roman se constitue comme un tout indivisible, la deuxième considère le roman comme constitué de deux récits distincts. Le lecteur est confronté à deux variantes :

a)-soit incipit/clause

b)- soit 1-incipit/clause et 2-incipit/clause.

⁴ J.-M.G. Adam Le texte narratif page 88

Analyse de la première variante-(a)

Début du récit	Fin du récit
<p>Ils sont apparus, comme dans un rêve, au sommet de la dune, à demi cachés par la brume de sable que leurs pieds soulevaient. Lentement ils sont descendus dans la vallée, en suivant la piste presque invisible.</p> <p>En tête de la caravane, il y avait des hommes, enveloppés dans leurs manteaux de laine, leurs visages masqués par le voile bleu. Avec eux marchaient deux ou trois dromadaires, puis les chèvres et les moutons harcelés par les jeunes garçons. Les femmes fermaient la marche. C'était des silhouettes alourdies, encombrées par les lourds manteaux, et la peau de leurs bras et de leurs fronts semblait encore plus sombre dans les voiles d'indigo. (p.7)</p>	<p>Chaque soir, leurs lèvres saignantes cherchaient la fraîcheur des puits, la boue saumâtre des rivières alcalines. Puis, la nuit froide les enserrait, brisait leurs membres et leur souffle, mettait un poids sur leur nuque. Il n'y avait pas de fin à la liberté, elle était vaste comme l'étendue de la terre, belle et cruelle comme la lumière, douce comme les yeux de l'eau. Chaque jour, à la première aube, les hommes libres retournaient vers leur demeure, vers le sud, là où personne d'autre ne savait vivre. Chaque jour, avec les mêmes gestes, ils effaçaient les traces de leurs feux, ils enterraient leurs excréments. Tournés vers le désert, ils faisaient leur prière sans paroles. Ils s'en allaient, comme dans un rêve, ils disparaissaient. (p.439)</p>

Introduit par « Ils » pronom de la troisième personne, employé comme anaphorique, la situation initiale ne mentionne pas de qui il s'agit. Le lecteur ignore « Ils », l'énoncé ne pose aucune source de référence. Contresens ou mauvais emploi, le pronom « Il » déjoue le rôle qui lui revient car « Sémantiquement, un pronom se caractérise par la manière dont il réfère à ce qu'il désigne dans le discours ». (Riegel, Pellat et Rioul, 1994 : 194) Or l'énoncé :

- n'expose pas encore un discours
- ne décrit pas la manière de se référer
- ne désigne pas, en conséquence, la fonction de référer

Le pronom personnel « Ils » se trouverait dans une situation à-sémantique. En plus de l'absence de ces traits, il n'est pas dans une relation Sujet-Objet. Et en tant d'argument-acteur, il est

dépourvu de prédicat qualificatif ou actionnel. Le verbe « apparaissent » laisse présupposer que le récit a déjà été entamé et que le lecteur se trouve à mi-chemin de l'histoire. C'est ce point de vue que retient T. Larguech⁵ qui situe la situation initiale au deuxième chapitre à la page 46 au passage « Ils étaient venus parce que la terre manquait sous leurs pieds, comme si elle s'était écroulée derrière eux ».

La situation initiale se trouverait donc rejetée après l'exposition de nombreux événements-actions, perturbant chronologiquement le récit. La crédibilité de ce point de vue pourrait être mise à mal par le lecteur qui s'aperçoit que dès la page 8, il y a comme un flottement de la narration porté par la phrase « Ils ne voulaient rien » qui marque l'arrêt de l'attente du récit.

La fin du récit exposée sous le refrain de la répétition de « chaque » « conduit au contraire à une situation finale encore plus compliquée ». (Revaz, 1997 : 177) Puisque s'installe un rituel d'actions réitérées dans le temps, et ceci en contradiction de la fonction de la situation finale qui rétablit un comblement, un manque ou la fin d'une absence, en dehors de tout événement-action. Le lecteur trouve des difficultés à reprendre le récit à partir de la fin construite autour de verbes « s'en allaient », « disparaissaient » qui n'expriment pas l'équilibre d'une possession ou d'un manque. L'exemple de *l'Assommoir* montre bien que Gervaise est morte, un état que le lecteur peut reprendre pour refaire le récit. Tel n'est pas le cas avec *Désert* qui expose « un processus narratif » inopérant à partir de sa « détermination rétrograde ». Le dysfonctionnement de la relation incipit/clausule fluctue entre défaut, erreur et innovation.

2- Le personnage

Le lecteur saisit l'histoire à travers le personnage. L'interaction lecteur-personnage rend compte du phénomène du point de vue qui marque l'angle de perception du monde du narrateur par lequel le lecteur procède à la reconstruction de l'univers de fiction et s'y adhère ou pas à l'image d'un universel réel. L'histoire de personnages qui « ont dépassé » le romanesque montre que c'est le lecteur qui, accorde ou pas, un statut au personnage susceptible de le transposer dans le monde réel tel l'exemple du roman de Goethe *Les Souffrances du jeune Werther*⁶ qui voit un personnage romanesque, outrepasser la fiction pour s'installer dans la société de l'époque avec l'effet destructeur sur le lecteur.. Goethe, lui-même, fut surpris par son personnage Werther. Comme l'illustre bien cet exemple le personnage agit sur le lecteur.

⁵Larguech T, L'effet esthétique dans *Désert* de J.-M G .Le Clézio. Thèse citée dans la bibliographie.

⁶ L'emprise sur le lecteur fut tragique, le suicide érigé comme réponse au désespoir de l'amour. Le roman eut un retentissement tel que les femmes deviennent Charlotte, les hommes Werther.

De nombreux théoriciens se sont penchés sur l'interaction lecteur-personnage. O. Ducrot (1972) signale : « Dans tout texte représentatif, le lecteur «croit» que le personnage est une personne ; cette interprétation se fait selon certaines règles qui se trouvent inscrites dans le texte.» (p.288) La citation permet de comprendre que le lecteur tombe dans l'illusion que les stratégies scripturales de l'écrivain ont su/pu construire pour faire croire au lecteur que le personnage cesse d'être un produit de la fiction au moment de la lecture. Le personnage est donc l'effet de sens de l'illusion qui n'est autre que le travail du langage. Le personnage est lié à l'effet esthétique que le lecteur perçoit, selon V. Jouve (1992) qui déclare : « Le lecteur a ainsi une part active dans la création des personnages: il est absent du monde représenté, mais présent dans le texte -et même fortement présent- en tant que conscience percevante. » (p.39)

Nous ajoutons que « cette conscience percevante » est un produit de lecture sur la base « des orientations » du texte littéraire.

Pour étudier le personnage, il nous faut d'emblée préciser que c'est « les instructions » du texte qui fournissent la re-construction du personnage, le chargent du « code affectif » qui, confronté à « la conscience percevante », génère ou pas « la sympathie du lecteur » comme nous explique V. Jouve : « Le code affectif provoque un sentiment de sympathie pour les personnages. » (Ibid., p.132) La citation précise que le personnage, n'est pas le produit du hasard, n'est pas une réalisation quelconque du lecteur, il est dans « l'intention de l'écrivain », déjà tracé par le projet qui lui fixe les contours de son évolution dans la fiction. Ce sont les « données textuelles » qui orientent le lecteur vers telle ou telle décision. Si le lecteur du roman *Les Souffrances du jeune Werther* se prend de sympathie pour Werther jusqu'au suicide, c'est que le texte décide cette inclinaison du lecteur. Sinon pourquoi la censure, l'autodafé, le refus de publication de certaines œuvres, si le roman reste sans effet. Dans l'œuvre romanesque de l'écrivain, le personnage est un en-(jeu) loin de la posture immuable que lui attribue le roman traditionnel. Le point de vue de M. Labbé (1999) sur la question l'illustre :

Il arrive fréquemment chez Le Clézio comme chez Claude Simon, qu'aux indices comportementaux qu'emploie le roman traditionnel pour suggérer ce que pensent ou sentent les personnages, se substituent la multiplicité des hypothèses et des notations, leur indétermination, qui tendent à rendre absurde ou caduque toute interprétation psychologique. (p.25)

M. Labbé explique que, chez J.M.G. Le Clézio, le profil psychologique du roman traditionnel, à travers lequel le lecteur construisait l'image du personnage et donc de son interprétation du monde et du sens cède la place à la « multiplicité des hypothèses et des notations ». L'écriture de J.M.G. Le Clézio épouse « leur indétermination » ouvrant le roman au « mouvant » à l'inattendu, à la liberté d'interpréter. Selon l'auteure de la citation, le personnage leclézien se meut entre « multiplicité ...et indétermination ». Notre lecture extrait des personnages des critères qui les rendent à la fois différents et semblables. Comme elle retient que les personnages Adam Pollo, Béa B, Lalla, Es Ser, qui, à peu de choses près, génèrent le même effet sur le lecteur.

L'éclatement de genres a ceci de particulier que le personnage de J.M.G. Le Clézio cesse d'être « l'entité fédératrice » de l'univers romanesque. Le lecteur ne retrouve ni Julien Sorel ni Madame Bovary. Noyé dans l'imbroglio narratif, il traduit le monde moderne déstabilisé et peu sûr de lui. En effet,

Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu. [...] Notre monde, aujourd'hui, est moins sûr de lui-même [...]. Le roman paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d'autrefois, le héros. (Montalbetti, 2003 : 176).

Il s'agit bien là de la rupture fondamentale qu'opère J.M.G. Le Clézio : le héros n'est plus le personnage. La plus grande masse textuelle exclut le personnage de son centre d'intérêt. C'est une énigme ?

C'est la déduction que nous tirons de l'analyse sur le regard: le personnage leclézien est l'une des ruptures de l'écriture de J.M.G. Le Clézio. A contre-courant du roman traditionnel et notamment du projet d'H. Balzac de « faire concurrence à l'état civil », il met en scène plus une énigme à résoudre qu'un personnage traditionnel de fiction.

2-1. Adam Pollo : un personnage étrange

« L'expression référentielle » dont use le narrateur pour désigner les personnages est l'objet d'intérêt pour J.R. Searle (1972) qui révèle : « J'appellerai « expression référentielle » toute expression servant à identifier une chose, un procès, un événement, une action, ou tout autre type d'être « individuel » ou 'particulier. » (p.64)

D'emblée, le narrateur du roman *Le procès-verbal* décide prendre ses distances avec Adam Pollo présenté sous l'indéfini comme un apatride n'étant pas inscrit dans un espace déterminé amené par l'énoncé « Il y avait une fois, pendant, la canicule, un type.. ».(p.15)

Quel effet peut avoir l'appellation « un type » sur le lecteur ? Anonymat ou choix délibéré d'une expression qui dissimule le personnage dans l'indifférence. Entre l'indéfini de l'article « un » et l'indéterminé social de « type », le personnage innommé tombe, dès son apparition, dans le quelconque. « Un type », substantif non marqué, ne situe le personnage ni dans la sympathie ni dans la répulsion du lecteur et résiste au point de vue de Y. Reuter (2001) qui soutient : « Le nom est en effet un désignateur fondamental du personnage. Il remplit plusieurs fonctions essentielles. Tout d'abord, il « donne vie » au personnage. Comme dans la vie réelle, il fonde son identité. Par là même, il contribue à produire un effet du réel.» (p.66)

La désignation *un type* marque les résistances suivantes au point de vue d'Y Reuter :

Résistance 1 - Un type ne « donne pas vie » au personnage. Le lecteur ne transmute pas « un type » en un référent social déterminé. L'expression « donne vie » signifie rendre le personnage proche du réel. Ce qui n'est pas le cas ici. Certes un type est un être social mais anonyme donc exclu du champ de l'intérêt comme s'il n'existait pas. Pour un personnage que le lecteur rencontre dès les premières lignes, un type ne joue pas le rôle d'effet d'accroche indispensable à l'établissement d'un contrat de lecture :

un type = quelconque= personne= significations secondaires

Loin de « prédire à travers le nom la qualité de l'être » (M. Molho, S.E.L, 1984 : 88), un type n'est pas un nom et ne laisse passer aucun « être » ni suggérer aucune « qualité ».

Résistance 2 - « Comme dans la vie, il fonde son identité » cette fonction du nom ne peut être assumée puisque entretravée par la résistance 1. En effet, un type est un être qui ne possède pas d'identité. Et si cette dernière est la condition préalable d'être « comme dans la vie », un type est un personnage qui ne saurait pas être « comme dans la vie » puisque pour y être il faut « un nom ». Ce qui n'est pas le cas, un type = un inconnu.

Résistance 3 - « Il contribue à produire un effet du réel ». L'appellation « un type » n'a aucun référent qui pourrait l'ancrer dans un cadre spatio-temporel qui, d'ailleurs, n'est pas fourni par l'incipit. Le flottement entre l'annonce de la narration d'un conte « Il y avait une petite fois »

(p.15) et la désignation d'un personnage sans nom qui ne renvoie ni au merveilleux ni au réel accentue le malaise de la lecture.

« C'était un garçon démesuré ». L'adjectif « démesuré » n'apporte aucune indication singulière sur le personnage : démesuré en quoi ? Le narrateur ne nous apprend rien. Est-ce une technique d'écriture à travers laquelle l'écrivain désigne l'homme en proie à l'hostilité de la société moderne ? Une forme de confusion perturbe cette entrée du personnage dans le récit par l'emploi de « C'était un garçon » qui comme une hésitation. Effet le lecteur sait déjà qu'il s'agit d'un « garçon » par le terme « un type ». La désignation du premier personnage du récit imprime au texte un ralentissement qui freine l'avancée du récit. Dire « démesuré » sans le porter sur un aspect particulier du personnage, c'est laisser la porte fermée au contact personnage-lecteur. L'évolution du personnage assume ce désordre :

a- **Un type**

b- **un garçon**

c- **Adam Pollo**

d- **un mendiant**

De l'indéfini porté par l'article « un » on déduit que le narrateur est à l'extérieur du récit : un narrateur hétérodiégétique.

Pour les adjectifs : - démesuré = illisibilité qui laisse entendre que le narrateur qui porte le récit est homodiégétique.

L'apparition d'Adam Pollo est précédé de « et il s'appelait » comme si le narrateur reprend une information dont il ne voulait pas être témoin. L'emploi de « et » ajoute à la confusion en coordonnant une présentation à l'indéfini et une autre au défini.

La posture du narrateur est énigmatique. Le lecteur est en droit de croire que le narrateur procède par ironie et décide de ne pas le suivre d'autant plus que l'appellation Adam Pollo additionne deux termes contradictoires. A Adam la référence est d'ordre religieux incluant les religions juives, chrétiennes et musulmanes. C'est le premier homme sur terre ouvrant tout un arrière-plan sur la mythologie biblique. Adam, c'est aussi par qui la faute est consommée.

La référence extratextuelle que pourrait prendre le lecteur pour l'emploi d'Adam est vite annihilée par « Pollo » qui renvoie au non religieux. Ainsi : Adam Pollo, c'est :

- **Adam** = le religieux -----universellement connu et reconnu appartenance aux trois religions monothéistes =

- **connotation1** = destin commun de l'humanité

- **connotation 2** = égalité entre les religions

- **Pollo** = humain-----ni connu ni reconnu

- **connotation 1** : la déchéance humaine

- **connotation 2** : l'exil, le déracinement,

L'emploi de « Pollo » renforce la charge sémantique de la complexité de l'existence de l'homme : les deux termes Adam et Pollo partagent de nombreux traits sémantiques dont la souffrance- le bannissement- épreuve- la responsabilité.

Une étrange impression se dégage de la construction religieux/profane :

a)- **Adam** = le religieux + le spirituel + le convaincu + le sacré + le dogmatique = **la norme**.

b)-**Pollo**=le profane + le roturier + le plébéien + le doute=**la liberté, une sorte d'écart**.

Déduction, le profane « **Pollo** » tend à l'affranchissement + la délivrance.

Le personnage Adam Pollo place le lecteur dans une situation inconfortable entre (a) et (b). C'est ce choix de deux termes antinomiques qui motive notre proposition qu'Adam Pollo est une stratégie scripturale de l'énigme. Adam Pollo, couple de mots a/normalement assemblés, est confronté à sa propre situation énigmatique à telle enseigne qu' « Il n'y avait rien, dans la composition même de ces choses horribles, qui lui indiquât de façon certaine s'il sortait de l'asile ou de l'armée ». (Le procès-verbal, p.56)

L'hésitation du narrateur par l'emploi de « Il avait l'air d'un mendiant » confirme l'instrumentalisation de l'énigme à tous les strates du récit. Entre hétérodiégétique et homodiégétique, le narrateur n'assume aucune fonction pleinement. Oscillant entre l'une et l'autre, il pervertit la construction la rencontre du texte avec le lecteur. En témoigne « la fonctionnalité différentielle » que porte le narrateur sur Adam Pollo :

Il avait l'air d'un mendiant, à rechercher partout les taches de soleil, à se tenir assis pendant des heures, bougeant à peine, dans les coins de murs. Il ne savait jamais quoi faire de ses bras, et les laissait ordinairement baller le long de son corps, y touchant le moins possible. Il était comme ces animaux malades. (Ibid., p.15)

L'énoncé désignant Adam Pollo relève du « commentaire explicite » du narrateur sur le personnage mentionnant deux « qualifications » mendiant et animaux malades. L'expansion de « mendiant » répond mal à l'attente du lecteur qui se pose la question si « un mendiant » est une personne qui :

- a) recherche partout les taches de soleil
- b) se tient assis pendant des heures, bougeant à peine
- c) ne savait jamais quoi faire de ses bras et les laissait ordinairement baller le long de son corps

Les appréciations (a), (b) et (c) ne constituent pas un prolongement naturel à la désignation « un mendiant » et ne le déterminent pas. L'explication que nous pouvons donner est que le trait (a) pourrait être étendue à n'importe quelle personne sans distinction particulière ; que (b) pourrait concerner le caractère d'un malade ou d'un non-actif ; que (c) qualifierait un déficit de savoir-faire et que (a), (b) et (c) n'exposent pas « un mendiant ». Autre anomalie de l'énoncé « Il était comme ces animaux malades » expression utilisée comme conclusion à la désignation d'Adam Pollo et qui accentue le manque d'enchaînement structurel et logique de l'énoncé. L'amalgame mendiant/animaux malades qu'adopte le narrateur contredit le principe de Philippe Hamon pour « distinguer et hiérarchiser les personnages au travers de leur « faire » (leurs actions) de leur « être », de leur position dans un genre donné et leur désignation par le narrateur ». (Y. Reuter, 2011 : 29) Et atteste que le nom est « un secret », chez l'écrivain, comme nous l'apprend M. Labbé (1999) : « Dire que les noms n'ont aucune importance dans l'œuvre, dit Michelle Labbé à propos des écrits de Le Clézio, serait une erreur. Au contraire, on sent qu'ils ont été choisis pour leur pouvoir évocateur et leur secret. » (p.85)

M. Labbé valide notre proposition que les hésitations du narrateur :

- il avait l'air
- il ne savait pas quoi faire
- y touchant le moins possible
- il était comme...

ne sont pas sans relation avec l'intention délibérée de dire quelque chose à travers le personnage sans donner l'impression de le dire.

Adam Pollo est une technique d'écriture « une stratégie scripturale » de concilier le religieux et le profane par le couple mendiant/animaux malades. M. Labbé conclut la désignation des noms chez l'écrivain par « leur pouvoir évocateur ». En effet, « mendiant », n'est pas un nom, il évoque, entre autres,

- la déshumanisation de la société
- la violence du besoin
- les difficultés d'intégration à la société
- le rejet de l'humain sur la base de sa « fonctionnalité différentielle »
- la rupture de la cohésion sociale
- l'abêtissement de l'individu -stigmatisation publique -atteinte à la morale
- le désintérêt de la société pour une catégorie de personne = le racisme
- l'énigme sur le pourquoi de quelqu'un qui devient « mendiant »
- la subjectivité dans classification des citoyens = source de mépris et d'indifférence
- l'éveil le secret et la crainte
- ignorant/ignoré—l'énigme.

« Mendians » et « chiens » partagent en commun de nombreuses propriétés. Leur choix par l'écrivain pour désigner son personnage n'est pas fortuit. Pour preuve, la propension pour ces êtres est une récurrence dans les romans. « Le chien » aura droit au chapitre G du roman *Le procès-verbal* et servira de modèle d'intégration à Adam Pollo :

Lui, Adam, était bien et bien perdu ; n'étant pas **chien**, (pas encore, peut-être) il ne pouvait se retrouver à travers toutes ces annotations posées à plat sur la chaussée, ces odeurs, ces détails microscopiques qui surgissaient du macadam sonore et enveloppaient mécaniquement, grâce au museau, aux yeux, aux oreilles, ou même au simple contact des coussinets des pattes, du grattement des ongles, le bulbe rachidien. (p.100)

Pour « chien », les évocations pourraient être :

- un lien intertextuel-----le chien de Salamano dans *l'Étranger* d'A.Camus.
- questionnement du pourquoi le mot « chien » suggère une représentation négative : exemple « espèce de chien » « sale chien » fonctionnant comme des insultes.

- mauvaise relation avec l'animal == rejet.
- subjectivité de la classification des êtres.
- attribut de voir autrement que l'humain.

L'état « chien » vers lequel tend le personnage Adam Pollo constitue l'unique moyen pour lui d'accéder à la « fonctionnalité différentielle » de saisir le monde par les sens guidé par « ces annotations ». Adam Pollo n'était pas « ces animaux malades » comme l'entretient le narrateur, c'est « un chien » en train.

Prendre la désignation du narrateur des noms au premier degré constituerait une fausse lecture. Les à-peu-près du narrateur sont délibérés. Le nom, chez J.M.G.Le Clézio, cache toujours un arrière plan de signification. Si c'est Adam Pollo, c'est donc la fusion des oppositions, l'interaction du positif et du négatif, l'osmose du chien et du mendiant comme si le langage devait fonctionner par oxymore :

Adam-rat blanc—l'intertextuel rappelle F. Kafka et le thème de la métamorphose allégorie du citoyen « écrasé » par la civilisation moderne.

Adam-télévision---l'intertextuel nomme l'objet comme phénomène social, comme violence, brutalité, force, agressivité, pollution.

Une femme-Adam--- l'homme source d'énigme

L'homme-Adam----- valorisation de l'universel « l'homme » comme terme générique et généralisant.

Adam-mer----faut-il lire mère ? L'homme-femme comme foyer de repli, de giron de bonheur, un asile de réconfort, de paix, de sérénité.

Adam Pollo finit par être à ce quoi le compare le narrateur « 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 ». (Ibid., p. 107)

2-2. Béa B : un personnage troublée/troublant

Dans LA GUERRE, les personnages dégagent l'impression d'être et de non-être. :

Béa B : lire B A B : le commencement de l'ordre à l'image d'Adam Pollo.

Le lecteur trouve des difficultés à référer un personnage désigné par des lettres proches de l'anonymat.

Le repérage des « expressions « référentielles » utilisées par J.M.G. Le Clézio pour désigner ce personnage du roman rencontre des difficultés comme l'illustre les exemples suivants :

- la jeune fille (Ibid., p.8)
- Femme au masque inconnu (Ibid.)
- La jeune fille qui s'appelait Béa B (Ibid., p.23)
- La jeune fille (Ibid., p.22)
- Béa B. (Ibid., p.34)
- une jeune fille (Ibid., p.95)
- béa b (Ibid., p.127)
- Béatrice B (4^e de couverture)

S'agit-il du même personnage ? Comment le considérer si aucune propriété ne lui est attribuée « La jeune fille dont je vous parle n'a pas un seul corps et une seule âme. Elle en a des milliers ». (Ibid., p.22). Ainsi Béa B est un personnage troublé/troublant à la limite de la chose « Mais maintenant, il n'y a plus de jeune fille. Celle qui s'appelle Bea B. a disparu. Elle s'est évanouie. Il ne reste plus à sa place sur la chaise, devant l'armoire à glace, ou bien marchant vite le long des rues multicolores, qu'une espèce de mécanique aux rouages apparents ». (Ibid., p.32). Sa stature échappe à l'humain et n'adhère pas totalement au non-humain Car ce n'est qu' « une espèce ». Le travail interprétatif du lecteur se heurte à de nombreux obstacles. En effet, le narrateur fait usage d'un discours qui ne fait pas de la référence une exactitude. La référence varie entre le connu et l'inconnu par (la jeune fille /une jeune fille) des formulations qui dispersent dans le tissu textuel un objet insaisissable pour le lecteur. Il ne lui sera pas possible d'identifier ce personnage, de le fixer dans les limites de l'identification. Le narrateur abandonne sa fonction de « demander au destinataire de considérer un objet ou un groupe d'objets particuliers auquel on va ensuite (et indépendamment de la façon dont il a été désigné) attribuer telle ou telle propriété ». (Searle, 1972 :223) Car « Personne ne pouvait voir Béa B ». (LA GUERRE, p.38) Disparaissant presque « Béa B. vit son visage et ses mains blafardes, sans relief, dans le genre d'un cadavre, et cette robe qui serrait son corps, une couleur violacée, violente, irréaliste, et elle sentit que ça serait facile de se perdre ». (Ibid., p.50).Le lecteur retient de ce passage les caractérisations suivantes :

- a) **blafard** = à la limite de l'invisible
- b) **dans le genre d'un cadavre** = privé de vie
- c) **violacée** = violente = violence= viol
- d) **Irréelle** = Béa B. personnage retenu par l'invention

L'addition des motifs (a) + (b) + (c) + (d) = Béa B. = un personnage troublant.

Proche du mirage, Béa B. ne présente pas les caractérisations qui l'élèvent au personnage balzacien ou zolien qui font d'elle « un signe social ».

La fonction de tenir un SEMAINIER « PRATIC » constitue le seul motif qui lui facilite l'attention du lecteur. Béa B. est plutôt un faire qu'un être au sens de Propp. Elle se dilue dans sa fonction d'écrivain telle qu'elle n'est pas « la personne fictive qui remplit un rôle dans le développement de l'action romanesque ». (Goldenstein, 1983 :44).

Loin du personnage focalisateur qui raconte ce qu'il voit, Béa B. « (...) prenait une grande feuille de papier blanc et elle écrivait ce qu'elle voyait ». (LA GUERRE, p.71)

Béa B. est également un personnage troublé « Cette nuit-là, elle (Béa B. rêvait qu'un immense train aux roues tranchantes comme des machines à découper le jambon allait et venait sur son corps et le transformait en une série de rondelles ». (Ibid., p. 28)

2-3. Lalla : un personnage défini par le savoir-faire

Dans Désert, « les expressions référentielles » relèvent de l'énigme :

Es Ser = le secret qui porte bien son nom.

Nour = traduction de lumière.

Ma el Ainine = l'eau des yeux. Al Azrag :

L'Homme Bleu = une coloration

Hartani = une onomatopée

Lalla = une incantation la la la.

Lalla Hawa = une autre « expression référentielle pour Lalla.

Pour l'analyse, nous isolerons Lalla, personnage-lien entre les deux récits. Observons son irruption dans le récit 2 Le Bonheur « Le long du chemin, à l'abri de la ligne des dunes grises, Lalla marche lentement. De temps à autre, elle s'arrête, elle regarde quelque chose par terre. Ou

bien, elle cueille une feuille de plante grasse, elle l'écrase entre ses doigts pour sentir l'odeur douce et poivrée de la sève ». (p.75)

La stratégie scripturale de l'écrivain consiste à faire bénéficier Lalla de « la sympathie du lecteur » à travers une série d'actions qui attirent le lecteur :

- Le long du chemin.....Lalla marche lentement = Lalla possède un savoir+ un faire : elle sait comment faire dans le désert (Lalla marche lentement).
- Elle s'arrête, elle regarde = Lalla possède un savoir-faire = c'est de temps à autre qu'elle effectue des actions utiles qui sont :
- Elle cueille..., elle l'écrase....sentir = un faire + un savoir-être = Lalla aime le désert.

Le personnage de l'écrivain se définit par des faires et des savoirs. Telle nomination relève d'un « acte d'onomatopée », c'est-à-dire « l'art de prédire à travers le nom la qualité de l'être ». (M. Molho, S.E.L, 1984 : 88) Lalla est absente du récit 1. Le lecteur l'y introduit inconsciemment par la grâce de ses savoirs sur le désert qui est le thème majeur du récit 1. L'opération Lalla-désert suffit au lecteur à la définition du personnage Lalla. Le lecteur présuppose le personnage à travers ses savoirs. Lalla est déjà une héroïne dès son apparition. Selon Tomachevski (1966) elle est « le personnage qui reçoit la teinte émotionnelle la plus vive et la plus marquée ». (p.21)

Le cadre spatio-temporel dans lequel surgit Lalla suffit à attirer l'attention du lecteur de « Saguiet el Hamra, hiver 1909-1910 » Ce qui permet au lui de construire le personnage sur la temporalité : un hiver qui connote toutes les difficultés liées à la rudesse de la saison qui voient exacerbées par l'espace du Sahara, un désert inhospitalier. Lalla obtient la sympathie du lecteur dans son anonymat :

« Lalla n'a pas besoin de paroles. » (Désert, p. 202)

« Lalla sait que les paroles ne comptent pas réellement » (Ibid., p.132)

Lalla se dénoue de la société de parole, du langage des hommes. La séparation avec le mode de communication par la parole s'exécute par le silence « Quand Lalla a décidé de partir, elle n'a rien dit à personne » (Ibid., p.210).

« Lalla sait qu'elle peut devenir invisible ». (Ibid., p.268) Lalla a le pouvoir de s'exclure de l'espace urbain Marseille inhospitalier, à elle, fille du désert. « Ce sont les journées de Lalla, ici, dans la grande ville de Marseille, le long de toutes ces rues, avec tous ces hommes et toutes ces

femmes qu'elle ne pourra jamais connaître ». (Ibid., p.274) Mais, elle sait retourner au langage du silence « Lalla ne parle pas ». (Ibid., p.334) par lequel elle sait communiquer « (...) et Lalla fait un petit signe de la tête ». (Ibid., 272).

Lalla sait se servir de ses facultés pour retourner au désert :

De toutes ses forces, elle scrute l'ombre, comme si son regard allait **pouvoir** ouvrir à nouveau le ciel, **faire resurgir** les figures disparues...et eux tous, le vieux Naman, les filles de la fontaine, le Soussi, les fils d'Aamma, et lui surtout le Hartani, tel qu'il était immobile dans la chaleur du désert... (Ibid., p.287) (**C'est nous qui soulignons**).

Le lecteur comprend que Lalla a un savoir-faire qui lui permet de « scruter l'ombre » pour arriver à « faire resurgir les figures disparues ».

Page 349, lorsque le photographe veut la saisir, elle sait faire autrement et « Elle lui donne sa forme, son image, rien d'autre ». Car « Il y a quelque chose de secret en elle, qui se dévoile au hasard sur le papier, quelque chose qu'on peut voir, mais jamais posséder, même si on prenait des photographies à chaque seconde de son existence, jusqu'à la mort ». (Ibid., p.350)

Le photographe répète son geste

Alors déconcerté :

Le photographe regarde les gestes de Lalla Hawa, sa façon de s'asseoir, de bouger les mains, avec la paume ouverte, formant une ligne courbe depuis la saignée du coude jusqu'au bout des doigts [...] Il regarde Lalla Hawa, et c'est comme si, par instants, il apercevait une autre figure, affleurant le visage de la jeune fille, un autre corps derrière son corps ; à peine perceptible léger, passager, l'autre personne apparaît dans la profondeur, puis s'efface, laissant un souvenir qui tremble. Qui est-ce ? Celle qu'il appelle Hawa, qui est-elle, quel nom porte-t-elle vraiment. (Ibid., pp.350-351)

L'impossibilité pour le photographe à prendre Lalla comme objet se lit dans le savoir-faire qu'elle déroule pour ne pas se laisser saisir. En effet, le photographe apercevait :

- **Un visage affleurant le visage de la jeune fille.**
- **Un corps derrière son corps.**
- **L'autre personne apparaît dans la profondeur.**
- **Un souvenir qui tremble.**
- **Qui est-ce ?**

- **Quel nom porte-t-elle vraiment ?**

C'est par son savoir-faire que Lalla apparaît/disparaît, qu'elle est/n'est pas, qu'elle est Lalla/Lalla Hawa à savoir un être et un non- être qui traduit un être et un paraître. Comme nous l'avons signalé au début de cette étiquette, l'énigme couvre le personnage Lalla à tel point que le narrateur s'interroge : Qui est-ce ?

D'Adam Pollo à Nour, les personnages gardent leur mystère autour d'eux. Certains se construisent à fur et à mesure que le texte avance d'autres, comme Béa B, Monsieur X finissent comme ils sont apparus dans le roman, en énigmes. Le lecteur subit l'impression que l'écrivain a chargé chaque nom des « instructions de lecture » non dans le sens de la tradition romanesque qui aligne un personnage lisible. Le personnage leclézien est comme :

Tous les personnages sont purement « fictionnels » : on ne voit pas par leurs yeux et ce ne sont pas eux qui racontent l'histoire. Cela contribue sans doute, en l'occurrence, à renforcer leur caractère énigmatique puisqu'on ne dispose d'aucune indication quant à leur psychologie. (Y. Reuter, 2011 : 31)

Nous l'avons montré, le personnage compose l'énigme par le nom qu'il porte mais également par la rupture dans « les chaînes de coréférence ». Y. Reuter apporte cette précision :

Comme nous l'avons indiqué précédemment, les noms et les autres désignateurs s'organisent en interrelation. Lorsque des désignateurs réfèrent au même personnage et se renvoient donc l'un à l'autre, on appelle ce phénomène une chaîne de coréférence. (Ibid., p.69).

Dans les romans de notre corpus « la chaîne de référence » participe à la déstabilisation du récit dans l'immobilisme du nom : le personnage est désigné Adam Pollo une seule fois dans le texte. Puis, dans le reste du roman soit plus de trois pages, le lecteur lit Adam. Nous terminons notre réflexion sur le personnage avec les propos de J. L Curtis (1995) pour qui « un personnage romanesque n'est rien d'autre, que la projection de la volonté du romancier ». (p.83)

Nous laissons F. Rigolot (1974) clore ce survol du personnage chez J.M.G.Le Clézio.

En littérature le nom propre peut se charger de signification au même titre que les autres mots du texte : le référent s'estompe alors pour privilégier le rapport du signifiant au signifié. Participant à la « littéarité » du texte, le nom propre semble être à la recherche d'une remotivation phonique et morphologique qui n'a souvent rien à voir avec son origine appellative. (p. 194)

2-4. Le personnage-lecteur

« Le lecteur a ainsi une part active dans la création des personnages: il est absent du monde représenté, mais présent dans le texte -et même fortement présent- en tant que conscience percevante ». (V. Jouve, 1992 :39) C'est ainsi que V. Jouve nous rappelle l'évidence que l'œuvre littéraire est un objet perçu par un lecteur qui l'actualise. Nous postulons, à travers la citation, que le lecteur est un autre personnage, un personnage absent-présent qui définit la tonalité de l'Histoire, la sympathie ou non des personnages. Nous activons l'expression référentielle du personnage-lecteur pour rendre compte que le roman littéraire s'attribue l'appellation « œuvre littéraire » en raison notamment de l'action menée par l'écrivain, à travers le narrateur, dont l'appel au lecteur est manifeste dans le roman leclézien comme l'atteste le « vous » destiné à l'interpeller dans l'exemple suivant :

« La jeune fille dont je **vous** parle.... » (LA GUERRE, p.23)

Le narrateur « je » s'adresse directement au lecteur qui s'introduit dans la fiction pour repérer l'objet désigné. Un lecteur extérieur à la fiction ne saurait suivre les indications du narrateur.

Autre exemple tiré du roman *Le procès-verbal*

« Ce qui fait que maintenant, en fin de compte, je n'attends plus rien de déplaisant, mais quelque chose de *dangereux* ». (p.69).

L'italique du mot « dangereux » est adressé à l'attention du personnage-lecteur qui l'interprète.

Le roman *Désert* commence par un retrait à droite laissant un espace typographique blanc. Pour notre point de vue, nous entendons ce retrait comme un appel au personnage-lecteur, à son attention, c'est à lui qu'il revient de le remplir.

Le personnage de fiction tel qu'il est vu par certaines théories aurait, sans doute, ignoré ces signes significatifs d'appel au personnage-lecteur.

Faut-il rappeler que déjà, à la parution du roman *Les faux-monnayeurs*⁷ d'André Gide, en 1925, les frontières entre le personnage lecteur et le personnage réel « subissent les assauts » qui finiront par faire du lecteur, l'objet de nombreuses réflexions. Dans ce roman, le lecteur est exemplifié par Bernard et Olivier personnages du roman. Les limites de la narration de la fiction et de la création littéraire sont difficiles à distinguer. Sans revendiquer la filiation avec *Les faux-*

⁷ André Gide affirme que le roman *Les faux-monnayeurs* est son premier roman. Pourtant, l'œuvre de l'écrivain avait débuté bien avant la parution de ce roman. Exemple d'un travail porté à l'excellence, le roman est le précurseur de ce qu'on appelle « La mise en abyme ».

monnayeurs, l'œuvre de Le Clézio a le souci esthétique de faire du roman, un prétexte à la méditation sur la création littéraire où la question du sens n'est point exclue. « Parce que c'est de la littérature. Tout bonnement. Je sais, on fait tous de la littérature, plus ou moins, mais maintenant, ça ne va plus. Je suis vraiment fatigué ----C'est fatal, parce qu'on lit trop. On se croit obligé de tout présenter sous une forme parfaite ». (Le procès-verbal, 1963 :300).

Adam Pollo, personnage de fiction, réfléchit à la création littéraire. Comme lecteur, il porte un jugement de valeur esthétique « Parce que c'est de la littérature. Tout bonnement ». La locution adverbiale « Tout bonnement » réduit à la banalité, la généralisation de l'exercice de l'écriture. « On fait tous.. » « On » englobe « je », « tous » n'est pas loin de n'importe qui/quoi. Le syntagme porte un certain degré d'ironie par lequel Adam Pollo refuse cette littérature. Constatation rappelée par insistance par « On fait tous de la littérature » « On » couvrant l'ensemble des écrivains sous l'indéfini. « On » et « tous » se rejoignent dans la désignation des auteurs « de faire de la littérature ». De l'indéfini au général, l'exercice de la littérature est quelque chose de possible. L'emploi de « je » fait passer le discours de « On » à Moi, lecteur qui apprécie. Le verbe « sais » met l'accent sur le savoir du lecteur. Le jugement connaît un degré de certitude ascendant. « Je sais » assertion vérifiée est suivie d'un amoindrissement de ce savoir « plus ou moins ». Le « je », lecteur oscille entre ce qu'il « sait » et ce qu'il constate. Le jugement de valeur esthétique porte sur ce qui précède « mais maintenant » :

On fait tous de la littérature : 1-On lit trop

2-On se croit obligé de tout présenter sous une forme parfaite

La création littéraire :- est assujettie à la norme (lire = prendre connaissance des autres écrits)

:- est ramenée à une certaine lecture jugée péjorativement, usage de «trop ».

« La forme parfaite » est une croyance non une évidence.

Le lecteur semble faire coïncider deux constatations :

On lit trop (cause –motif) /On se croit obligé de ... (conséquence esthétique).

Le refus de cette déduction est déjà dans « mais maintenant, ça ne va plus. Je suis fatigué-- ».

Adam Pollo trace les contours de la conjoncture esthétique : trop de lecture (source d'imitation, liberté de création réduite-transfert de critères) qu'il remet en cause. L'emploi de « Je suis fatigué de----- » fonctionne comme l'opposition à cet exercice de la littérature, le désir de le dépasser.

Dans LA GUERRE, le narrateur continue la réflexion sur l'écriture par la reprise de la lettre signée par X, un inconnu, en ces termes « Voilà à peu près ce qu'on pouvait écrire, en ce temps-là. On cherchait à comprendre ce qui se passait, mais c'était comme si on avait voulu être partout à la fois, dans le temps et dans l'espace ». (p.130). La citation inscrit l'écriture dans le pouvoir « ce qu'on pouvait écrire ». L'auxiliaire de mode « pouvait » définit par l'imparfait une situation d'espace de création réduit qui est dépassée. L'emploi de l'imparfait est une difficulté puisque l'action qu'il indique est achevée dans le temps « en ce temps-là ». Cette expression reprend celle du roman Le procès-verbal « mais, maintenant » dans une sorte de dialogue interne entre les romans sur le sujet de la création littéraire.

Dans Désert, Lalla passe outre le langage des hommes pour créer une écriture par laquelle elle s'exprime « Lalla a hésité, parce qu'elle voulait laisser quelque chose au photographe, **un signe, un message**, pour lui dire adieu. Comme elle n'avait rien, elle a pris un morceau de savon, et **elle a dessiné le fameux signe de sa tribu** ». (p408) (**C'est nous qui soulignons**) Lalla revient à l'écriture primitive « elle a dessiné..» son message avec le moyen le plus rudimentaire « un morceau de savon ». Le passage illustre l'usage par Lalla d'une écriture spatiale par laquelle elle outrepassa les objets de la modernité comme les moyens d'écrire, le support sur lequel s'écrit le langage. Lalla est une vraie créatrice. Elle s'ingénia à l'instar d'Adam Pollo et de Béa B à la réflexion sur la création. Béa B. s'inscrit dans l'écriture par son

SEMMAINIER « PRATIQUE »

Et elle écrivait sur une nouvelle page.

« Aujourd'hui, je me sens tellement déprimée

J'ai erré dans les rues. Je suis allée au café.

Comme je n'avais plus le sou, qu'il faisait froid,

Que je ne pouvais pas aller au ciné, je suis entrée

dans ce grand magasin. Je suis très fatiguée. Il y a tellement de choses si belles, tellement d'argent et tout ça que j'ai envie de vomir. Il y a longtemps que je n'ai plus aperçu Monsieur X.

Quelle vie ! Je me demande parfois comment on peut vivre 80 ans ».

C'est un véritable texte que rédige Béa B. qui fait part de ce qu'elle ressent à l'image d'un texte cathartique et comme tout texte littéraire, est destiné à la lecture. Il nous faut déterminer quel type de lecteur appelle le texte leclézien⁸ à travers les personnages dont le nom constitue « [...] par excellence, un embrayeur d'intertextualité, restreinte ou élargie ». (B. Magne, 1984 : 68) La posture du personnage n'est loin de faire accointance avec le lecteur. Dans notre corpus, le type de lecteur accrédié le type de personnage. Tous deux actualisent la signifiante du fait que leur(s) référent(s) s'estompe (nt).

Parmi les nombreuses théories sur le lecteur, notre choix porte sur l'actualisation du sens du texte comme motivation essentielle à l'origine de la conception théorique de ce lecteur. Pour le solliciter, le texte met en œuvre une disposition scripturale. U. Eco (1985) constate que

Le texte postule la coopération du lecteur comme condition d'actualisation. Nous pouvons dire cela d'une façon plus précise : un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif ; générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre. (pp.69-70)

La citation porte le point de vue linguistique d'U. Eco sur l'actualisation du sens. Il faut noter les divergences avec les théories qui mettent le sens soit dans le texte soit dans l'interprétation du lecteur. L'actualisation du sens est un processus de construction, un travail de collaboration et non une évidence. Pour ce faire, le texte n'émet de sens qu'en faisant appel à la collaboration du lecteur. Celui-ci est la condition de l'actualisation du sens qui est, ainsi, un compromis de l'interaction texte/lecteur. Pour ce théoricien, le texte de fiction est destiné à quelqu'un dans tous les cas de figure, que son auteur soit d'accord ou pas. Dans *Lector in fabula*, U. Eco soutient : « Le texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser-- même si on n'espère pas que (ou ne veut pas) que ce quelqu'un existe concrètement ou empiriquement. » (Ibid., p.65) « Quelqu'un » renvoie à un type de lecteur « capable ». L'idée d'U. Eco est que le texte ne sollicite pas n'importe quel lecteur mais un type de lecteur qui est ancré lui aussi dans le même contexte de production. Les conditions historiques et/ou esthétiques du texte, du roman doivent être

⁸ Nous avons traité cette question dans un article « L'illisible, une fluctuation du sens dans *La Guerre* de J.-M.G. Le Clézio. » paru dans la revue *El Mawrouth* de décembre 2020.

partagées par ce lecteur. Une adéquation entre les potentialités du texte et la capacité du lecteur conditionne la collaboration dans l'actualisation du sens.

Ces questions s'imposent à nous :

- **Quel est le profil de ce lecteur « capable » d'interpréter le texte ?**
- **Comment se constitue le sens dans le texte pour qu'il soit interprété?**
- **Quelle assiette sémantique couvre le mot « sens » ?**

Pour répondre, nous nous référons à la théorie de l'effet esthétique de W. Iser qui a établi la notion du « lecteur implicite », c'est un lecteur qui

(...) n'a aucune existence réelle. En effet, **il incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction** pour que ce dernier soit simplement reçu. Par conséquent, le lecteur implicite n'est pas ancré dans un quelconque substrat empirique, **il s'inscrit dans le texte lui-même.** (1985 : 70) (**C'est nous qui soulignons**).

Par contre, la théorie de l'esthétique de la réception préconise « un lecteur historique » qui prend possession du texte avec son expérience acquise au cours de lectures antérieures. « En effet, le rapport entre l'œuvre et le lecteur offre un double aspect, esthétique et historique. Déjà l'accueil fait à l'œuvre par ses premiers lecteurs implique un jugement de valeur esthétique porté par référence à d'autres lues antérieurement ». (Jaus, 1978 :45) Selon H.R. Jauss, le lecteur se constitue dans la suite des lectures. Il interprète le texte à travers l'histoire des lectures. C'est donc un lecteur ancré dans l'Histoire, dans les conditions extra-textuelles sur le plan esthétique parce que le jugement de valeur a été déjà établi et historique parce que les lectures successives l'ont définitivement exclu de tout autre regard novateur. Le point de vue de H.R. Jauss semble immobiliser le sens à la réception de l'œuvre par le jugement de valeur esthétique qui lui est attribué. Or, l'histoire des œuvres retient que l'œuvre littéraire peut dépasser les premiers jugements dépréciatifs. L'exemple de l'accueil réservé au roman *l'Assommoir* d'Emile Zola l'illustre à juste titre. Le roman est passé de critiques, d'attaques, qualifié même de « turpitude », « de style qui pue »⁹ à un immense succès. Comme on peut le constater, la lecture a évolué dans le temps. Le jugement de valeur esthétique attribué à l'accueil de l'œuvre a complètement changé. Pourtant l'objet esthétique est le même.

⁹Henri Mitterand, *Zola, tome II : L'Homme de Germinal 1871-1893*, Fayard, 2001, p. 308

W. Iser s'inscrit en faux contre le jugement de H.R. Jauss. Pour lui, le texte architecture le lecteur implicite. La mise en place du lecteur implicite est de l'ordre du travail scriptural. L'agencement linguistique, la combinaison des constituants de la phrase, l'interaction entre les énoncés réalisent le lecteur implicite. Il est une structure textuelle. Dans la construction linguistique du texte, des pans formels sont réservés à l'exercice du lecteur implicite.

Le roman *Le procès-verbal* diversifie les formes d'emprunts dans l'intention de diversifier les chemins vers le sens. J.M.G. Le Clézio prévoit le lecteur implicite par l'intertextualité avec le rappel de F. Kafka et son thème de la métamorphose « Adam se transformait en rat blanc, mais d'une métamorphose bizarre.. ». (*Le procès-verbal*, p.116) Le lecteur implicite « incorpore les orientations internes du texte de fiction ». Le travail de distinction entre les deux formules relatant « la métamorphose » relève du travail du lecteur implicite « inscrit dans le texte ». Dans le roman *LA GUERRE*, c'est le poème « Le dormeur du val » D'A. Rimbaud qui inscrit le lecteur implicite « On voit qu'un des hommes est étendu par terre dans l'herbe, et il porte un large trou rouge au côté gauche ». (*Ibid.*, p.123) L'altération du vers dramatise à l'excès la vision du spectacle de la Mort du soldat. En plus de la mort physique relevée par Rimbaud, l'écrivain introduit le lecteur implicite dans la symbolique de la mort du langage. Lire J.M.G. Le Clézio c'est lire à rebours A. Rimbaud. Le roman *Désert* trace le chemin sinueux du sens en alternant la narration entre les histoires 1 et 2, que « le lecteur implicite » poursuit dans ce labyrinthe où le lecteur historique de H.R. Jauss ne saurait tenir. Le lecteur historique se heurte à l'enchevêtrement proche de la confusion qu'impose la lecture de *Désert*. La forme scripturale des romans leclézien met en place l'appel du récepteur par des structures formelles. D'après W. Iser (1985), le lecteur implicite est lui-même :

(...) une structure textuelle préfigurant la présence d'un récepteur sans nécessairement le définir : ce concept préstructure le rôle à assumer pour chaque récepteur, et ceci reste vrai même quand les textes semblent ignorer leur récepteur potentiel ou l'exclure activement. Ainsi, le concept du lecteur implicite désigne un réseau de structures invitant une réponse, qui contraignent le lecteur à saisir le texte. (p.34).

La citation montre l'anticipation du lecteur implicite à prévoir le/les récepteur(s). La structure textuelle qui inscrit le lecteur implicite n'évacue pas les lisibilités multiples, elle prévoit « un rôle à assumer pour chaque récepteur ». Pour W.Iser la lisibilité du texte n'est pas toujours liée à la construction textuelle mais à l'acte de lecture. Comme l'indique W.Iser, le lecteur implicite est prévu dans le travail de création par la dissémination dans le tissu d'un ensemble de réseaux. La

constitution du sens est dans la réponse que sollicite cet ensemble. On peut schématiser ce mouvement constant ainsi ;

Texte---- Technique scripturale-----lecteur implicite-----réseau de structures --réponse.

Le sens se déduit de ce mouvement de la lecture du texte vers la réponse et vice-versa. En effet, « toute lecture est soumise à des influences de toutes sortes qui rendent illusoire l'adhésion directe au texte lu ». (Barbérís et Fayolle, 1974 : 45)

Comme le souligne assez bien A. Compagnon (1998) : « Le sens est donc un effet dont le lecteur fait l'expérience, et non un objet défini, préexistant à la lecture. (...) le texte littéraire est caractérisé par son inachèvement, et la littérature s'accomplit dans la lecture. » (p.176) L'auteur de la citation situe le sens dans la lecture qui, elle seule, achève le texte littéraire. Le sens perd de sa préexistence à l'avantage de l'effet que l'expérience du lecteur détermine parce qu' « un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser –même si on n'espère pas que (ou ne veut pas) que ce quelqu'un existe concrètement ou empiriquement ». (Eco, 1985 : 67) Le texte de fiction est défini ainsi par W. Iser « [...] le texte de fiction doit être vu principalement comme communication, et l'acte de lecture essentiellement comme une relation dialogique ». (Iser,op.cit., 121).

L'effet de sens est, donc, dans une relation triangulaire : le texte, comme objet de communication, le lecteur implicite comme un « des orientations internes du texte de fiction » et la lecture comme capacité d' « actualiser le texte ». U. Eco précise de quel lecteur il s'agit et non pas de n'importe quel lecteur, c'est « quelqu'un capable de l'actualiser ».

L'emploi de l'effet de sens correspond à l'instant que dure la lecture car il n'existe pas avant cela. En effet, selon W. Iser :

Ce sens a tout d'abord un caractère esthétique car il se signifie lui-même; en effet, quelque chose naît de lui qui n'existait pas auparavant. Il ne peut ensuite se manifester que comme effet, et cet effet ne peut se définir par rapport à aucune expérience existante. C'est par l'expérience de la lecture qu'est saisi cet effet (Ibid., p.52).

Le texte est donc le cadre de référence privilégié et unique où « les orientations internes » fournissent les conditions de la manifestation de l'effet de sens au lecteur tenu à « Suivre les instructions du texte, cela veut dire procéder à la constitution du sens du texte » (Ibid., p. 14). W. Iser conditionne « la constitution du sens » aux « instructions du texte ». Le lecteur détermine

par l'acte de lecture l'effet de sens que le texte recèle comme « potentiel d'action » (Ibid., p. 7). Le lecteur, instruit donc, par « les orientations internes » du texte est tenu à passer du virtuel contenu dans « le potentiel d'action » à « l'actualisation » de l'effet de sens. En résumé, il est possible de dire que l'effet de sens est le sens que le lecteur puise dans le texte.

Notre avons posé que la configuration textuelle des romans de notre corpus conteste le point de vue de J.M. Adam sur l'existence des « (...) plans d'organisation des énoncés envisagés » prévu par le récit dans la constitution du sens. En effet, cette proposition situe le sens du côté de la forme du récit. Le principe posé par W. Iser confère à l'acte de lecture la constitution de l'effet de sens.

Quel espace laisse J.M.G. Le Clézio en tenant le roman comme un objet où se déjouent les conventions sociales et esthétiques notamment le refus « la forme narrative » considérée comme un indice de la doxa ? M. Labbé nous explique (1999) :

Le mouvement n'est pas anodin, Il s'agit non seulement d'un renoncement à certaines conventions qui paraissaient suspectes et trop faciles, mais aussi d'une remise en question de la pensée de la civilisation occidentale, car la fonction narrative, comme le fait remarquer Jean-François Lyotard, a le pouvoir non seulement de légitimer ce qu'elle raconte mais de légitimer du même coup les institutions en place au moment où elle dit. Le refus de raconter des normes est aussi refus de participer à un certain consensus social. (p.12)

M. Labbé explique le malentendu dont est l'objet le récit de l'écrivain par son renoncement de « raconter des normes » qui ne s'explique pas par des considérations esthétiques mais par le refus de « certaines conventions » et par des considérations idéologiques « le refus de participer à un certain consensus social ». Pour l'auteur de la citation, l'idéologie habite l'écriture de J.M.G. Le Clézio d'où l'exclusion de « la forme narrative. » comme reflet de « la pensée de la civilisation occidentale ». Ainsi, reconduire « la forme narrative », c'est adhérer à « un certain consensus social » que l'écrivain refuse. Mais tout écrit relève de l'esthétique. Il s'agit d'accorder au texte la primauté de sa classification.

Observons ce phénomène de rejet du récit dans Le procès-verbal :

C'était un rat de belle taille, non pas noir comme la plupart des rats d'égout, mais plutôt blanc, entre le gris et le blanc, avec le museau, la queue et les pattes roses, et deux yeux bleus perçants, sans paupières, qui lui donnaient un air de courage. Il devait être là depuis un bon moment, mais Adam ne s'était pas encore aperçu de sa présence. (p.112)

La narration met en scène dans l'ordre un rat puis Adam Pollo dans une cohésion interne. Le texte absorbe la contradiction –humain/+humain. C'est à la lecture de faire porter la signifiante d'une telle anomalie syntaxique et lexicale d'apparence.

3-La fonction du regard

Le regard dans l'œuvre couvre « La qualification différentielle » et « la fonctionnalité différentielle » inhérentes respectivement à « l'être » et au « faire » des personnages.

Nous les étudions à partir du regard explorateur, non pas le regard banal, référentiel mais plutôt par:

... ce qui comble, ce qui culmine sur la joie et peut-être même sur une manière d'extase incompréhensible, c'est le REGARD. Non pas le regard du contemplateur, qui n'est qu'un miroir. Mais le regard actif, qui va vers l'autre, qui va vers la matière, et s'y unit. Le *regard de tous les sens*, aigu, énigmatique, qui ne conquiert pas pour ramener dans la prison des mots et des systèmes, mais qui dirige l'être vers les régions extérieures qui sont déjà en lui, et le recompose, le recrée dans la joie du mystère devenu demeure. (Le Clézio, 1967 :176)

« *Le regard de tous les sens* », parce que « L'homme a besoin de voir. Il ne vit que par ce qu'il voit, pas par ce qu'il connaît. Avant de lutter, avant d'entreprendre, il regarde et il juge, et dans son regard passe un peu de la terrible intelligence qui sait réduire les choses ». (Le Clézio, 1967 :136)

Le regard constitue le moyen régulateur de la continuité de l'œuvre. Les personnages, peu décrits, peu enclins au mouvement, à l'action, dotent le regard d'une expression de clairvoyance qui les distingue des personnages du roman traditionnel qui n'existaient que par le regard des autres. Dans l'œuvre le regard désigne le personnage Adam Pollo, comme premier personnage de l'œuvre, porte un regard lucide sur l'ambivalence du monde hérité des circonstances de la guerre : un monde bouleversé, dit avec des mots violents, démesurés « Il y a des gens qui meurent tous les jours, et puis quoi ? La guerre, c'est tout ou rien. La guerre, elle est totale et permanente. Moi, Adam, j'y suis encore, finalement » (Le procès-verbal, p. 65) et un monde paisible « Voilà comment j'avais rêvé de vivre depuis longtemps : 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. » (Ibid., p.17), conscient que « (...) tout l'univers respirait la paix ». (Ibid., p. 66)

Adam Pollo est le personnage-médiateur qui délègue le regard du monde de la guerre à Béa B et celui de la paix à Lalla. Le « regard de tous les sens. » n'est pas sans rappeler la phrase d'A. Rimbaud « le dérèglement de tous les sens », c'est un appel à « tous les sens » du regard, à toutes

ses potentialités visuelles, à l'exploration de toutes ses virtualités. Le texte leclézien s'offre et redonne au regard « tous ses sens » que des personnages expérimentent dans leur quête.

Marque de l'identité, le regard accorde au lecteur un moyen de saisir le personnage dans ses attributs ontologiques. Et, comme indice du rapport au monde, le regard suggère au personnage un effet de sens au lecteur. Le regard, c'est donc une fonction double « l'être » et « le faire » du personnage.

Le lecteur saisit la difficulté d'appréhender le personnage Adam Pollo dès l'incipit du roman *Le procès-verbal*. Introduit par une grammaticalité a/fonctionnelle, le personnage se construit par le regard qu'il porte sur le dérèglement du monde. Adam Pollo est une technique d'écrire qui permet au lecteur de lire le personnage dans la double dimension de son « être » et de son « faire. » Il est le monde qu'il regarde :

(...) il (Adam Pollo) **voyait** mieux le monde se dévoiler, bribe par bribe, dans son déchainement tranquille et burlesque, en pleine action ; en formules de chimie agressive : soudains aller-retour de pistons , déclenchement de mécanismes, au sein des arbres, cycles du carbone, élongation régulière des ombres , et bruits, et bruissements caverneux d'une terre cotonneuse qui se craquelait méthodologiquement , qui ouvrait ses lèvres avec des cris de bébés ayant semblé jusque-là n'appartenir qu'aux poissons. (*Le procès-verbal*, pp.31-32) (**C'est nous qui soulignons**)

Le regard témoigne avec exactitude de la lente déshumanisation du monde appuyée par l'imparfait « voyait » sens de « prenait conscience » de l'action inéluctable. Le regard, c'est la conscience d'Adam Pollo qui assistait un peu « mieux » à ce spectacle de « l'assaut suprême ». (*Ibid.*, p. 24) Le monde regardé est à la lisière entre le réel et la fiction, qui passe d'un monde, espace relevant de la réalité à une juxtaposition linéaire mais antinomique d'éléments relevant d'un ensemble hétéroclite.

A travers le point de vue du personnage Adam Pollo, le narrateur rassemble la fiction et le référent dont la distinction n'est pas simple à tenir. C'est la singularité du roman leclézien, la fiction et le référent, aux termes d'Y. Reuter, se relie dans une narration qui construit un monde aux contours difficiles à distinguer tant l'espace entre le texte et le hors-texte ne se laisse pas saisir. Ainsi, le roman leclézien relève d'un mouvement incessant, d'une dynamique constante, un mécanisme. Le dérèglement du monde imprègne la narration étrange d'un événement entre les lisières de la réalité et du fantastique qui se répercute sur le texte qui se soustrait à toute autre logique qu'interne. La grammaticalité du texte est déconstruite par l'insensé devenu sens dans la pratique de la modernité.

Monde / arbres / terre / chimie agressive / pistons / ombres / bruits / lèvres /bébés / poissons :

c'est le regard lucide qui sert d'isotopie à cet ensemble hétéroclite à l'image des *Correspondances* de Charles Baudelaire que l'on pourrait vérifier par ce passage du roman qui dénude le regard d'Adam Pollo dressant sur la guerre un exercice étrange qui conjugue la violence, la dérision mais, paradoxe d'une écriture, la beauté.

La langue de flamme qui sort du tuyau – elle continue toute seule dans l'air, un peu arquée, et puis elle s'allonge, s'allonge, elle entre à l'intérieur d'une fenêtre, et brusquement, sans que ça ait l'air de rien, voilà la maison qui brûle, qui éclate, comme un volcan, les murs qui s'écroulent, d'un seul bloc, ralentis par l'atmosphère chauffée à blanc, avec de gros ronds de fumée carbonneuse, et le feu qui déboule de toutes parts comme si c'était la mer. (Le procès-verbal, p. 64)

Ainsi « la langue », emploi polysémique se déroule dans une lente descente vers « la mer ». Entre « la langue »-« la mer », le langage dénonce l'effet de la guerre par les détours métaphoriques. L'énoncé produit du langage à travers le regard semble dérouler une « belle » longue scène de film de guerre étalant son horreur « qui brule, qui éclate, comme un volcan, les murs qui s'écroulent » puis « le feu déborde » construit sous le patron de la poésie d'Eluard « le temps déborde ». « Le feu » = « la mer », l'équation vaut par le pouvoir du langage. Pour G. Bachelard, le feu désigne l'élément de la fusion de la contradiction, il affirme à cet effet : « Le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'enfer. Il est douceur et torture ». (2012 (1938) : 12).

Le regard transgresse l'horreur du spectacle apocalyptique de la guerre pour transférer une image apaisante, reconfortante par le travail de la métaphorisation :

Sens 1 : le regard

I

Objet regardé : la guerre = image associée : l'horreur

I

Destinataire du regard=le lecteur

I

Métaphorisation par parataxe : flamme/brûle/éclate/ s'écroulent/le feu/ la mer=ensemble antinomique suggérant une image imprécise

I

Transposition : le lecteur transpose « l'image floue » vers le réel.

I

Sens 2 : Le lecteur retient un ensemble clôturé par « flamme/feu et mer ». Le jeu de la métaphore permet de supprimer tous les mots liés à la répulsion pour finalement faire subsister l'extase du feu et de la mer : illumination-lumière-douceur-immensité.

I

Le lecteur convertit cette image au réel.

P. Ricœur (1975) voit que :

La transition de la sémantique à l'herméneutique trouve sa justification la plus fondamentale dans la connexion en tout discours entre le sens, qui est son orga interne, et la référence, qui est son pouvoir de se référer à une réalité en dehors du langage. La métaphore se présente alors comme une stratégie de discours qui, en préservant et développant la puissance créatrice du langage, préserve et développe le pouvoir heuristique déployé par la fiction. (p.10)

Ainsi, vu par la citation de P. Ricœur, l'énoncé produit par le regard est une opération de transfert ainsi :

Le discours (énoncé) =

I

Organisation du sens + la référence « en dehors du langage »

I

Fonction de la métaphore = stratégie scripturale

I

Accroissement de la puissance créatrice du langage.

I

Préservation et développement du pouvoir heuristique de la fiction.

Selon P. Ricœur, la fiction exerce un « pouvoir heuristique » que développe la métaphore par « la puissance créatrice du langage ». L'énoncé du roman *Le procès-verbal* (p. 64) est un prétexte à manifester « le pouvoir heuristique » de la fiction à partir du travail de la métaphore. Ce que retient le lecteur, c'est la finalité de découvrir l'horreur de la guerre et la puissance du langage.

Adam Pollo s'identifie au monde qu'il voit. En effet, il (Adam Pollo) se voyait mieux le monde :

je regarde le monde que je suis-----je suis ce monde == ce monde, c'est moi.

Le regard d'Adam Pollo épouse le dysfonctionnement du monde dans une osmose qui aboutit à l'équation suivante :

Le regard d'Adam Pollo == la perception visuelle du dysfonctionnement du monde == Adam Pollo c'est le dysfonctionnement du monde.

Mais

Le dysfonctionnement du monde est traduit par une grammaire a/fonctionnelle dans un énoncé a/sémantique

Ainsi

Le dysfonctionnement du monde == le dysfonctionnement du langage == le dysfonctionnement d'Adam Pollo == le dysfonctionnement du récit.

Le regard d'Adam Pollo s'énonce dans un langage nourri du dysfonctionnement du monde. Vu à travers « La qualification différentielle » d'Y Reuter, l'« être » d'Adam Pollo, c'est l'état du monde. Tout Le procès-verbal ne fournira pas plus d'informations sur le personnage que son langage. J.M.G. Le Clézio n'étale pas un portrait physique à la manière d'E. Zola ou de H. Balzac sur le personnage. Il construit le personnage à travers les fonctions de son regard. Adam Pollo est dans son regard « Sentimentalement, il **n'aperçut (C'est nous qui soulignons)** sa propre image reflétée en double dans les verres de lunettes, encadrées de plastique, tout à fait semblable à celle d'un grand singe ». (Le procès-verbal, p.35) Excluant du champ visuel toute autre présence, le regard d'Adam Pollo laisse voir Adam Pollo qui «...déjà (Adam Pollo) il avait disparu aux yeux de tous, comme il avait dû disparaître **aux yeux (c'est nous qui soulignons)** de sa mère, de Michelle et beaucoup d'autres... ». (Ibid., p. 307)

Le passage du roman fait sentir le personnage, lui attribuant une autre « qualification différentielle ». Car son a-sociabilité passe par les yeux (le regard) de l'ensemble socialement constitué à savoir sa mère-Michelle- beaucoup d'autres. L'explication de « disparaître aux yeux de » serait que l'exclusion de la société serait du pouvoir du regard. La perception visuelle du dysfonctionnement du monde est le privilège exclusif d'Adam Pollo au détriment de cet ensemble qui l'exclut et qui est exclu de ce pouvoir du regard. Elargi à l'œuvre le rapport au regard est une fonction sociale. Adam Pollo est refusé de l'espace social à cause de son regard qui laisse sentir un monde en dysfonctionnement alors que les autres (sa mère-Michelle-

beaucoup d'autres) n'accèdent pas à cette vision du monde et, par conséquent, rejettent le personnage pour deux raisons :

- il possède la perspicacité du regard qui n'est pas partagée par les autres d'où la division du social à partir de l'œil fonctionnel dans le paradoxe de son emploi : regarder ce qui n'est pas regardé par tous, c'est s'exclure.
- Adam Pollo est rejeté de la société parce qu'il la rejette car il ne partage pas avec elle le pouvoir du regard.

Pour appuyer cette proposition, nous reprenons l'énoncé du narrateur sur la perception du monde à travers le regard d'Adam Pollo. Constitué d'une seule phrase, l'énoncé est asémantique au regard de la théorie de F de Saussure, en effet :

Le locuteur saussurien met bout à bout des mots parfaitement dotés de signifié, mais le locuteur saussurien lui aussi ne trouve pas le moyen d'établir de quelle façon ce signifié se transmet aux autres; au contraire, tout laisse croire qu'il n'est pas du tout en mesure de transmettre aux autres le signifié, mais qu'il ne transmet que les vibrations sonores de ses mots. Ainsi, semble-t-il, il faut encore une fois admettre que l'ombre du mystère entoure le processus de la communication... (De Mauro: 130-131)

La transcription de la vision du narrateur est un énoncé illisible confronté à point de vue de F de Saussure. Un conflit de sens est généré de l'écart entre ce qu'attend le lecteur du verbe « dévoiler », élément pivotant suggérant un regard poétisant un spectacle rassurant « le monde se dévoiler », et ce que porte la suite du message amenée brutalement par la violence et l'insensé traduit par :

a) l'emploi de l'oxymore instrumentalisé comme rupture violente de l'attente du lecteur :

- **déchainement tranquille et burlesque**
- **chimie agressive**
- **élongation régulière**
- **bruits et bruissements cavernaux**
- **terre cotonneuse**
- **craquelait méthodiquement.**

b) L'emploi d'expressions illisibles :

Le lecteur ne situe pas l'antécédent du relatif qui dans l'expression « qui ouvrait ses lèvres », comme il ne comprend pas ce que dit : « ouvrait ses lèvres avec des cris de bébés ayant semblé jusque-là n'appartenir qu'aux poissons.»

Comme transcription du monde par le regard, l'énoncé contredit la postulation de F de Saussure sur le sens d'un énoncé comme un ensemble de mots/signifiés. Dans l'énoncé, quel est le signifié de « dévoiler » qui comme verbe transitif, n'est pas suivi de complément, laissant une béance ouverte à toutes les virtualités. Le lecteur s'interroge sur le signifié de « chimie », de « craquelait », de « arbres ».

Le regard d'Adam Pollo est imprégné de lucidité. Il voit le monde dans un état tel qu'il faut le dire avec tel langage. La composition hétéroclite génère un récit déstabilise/déstabilisant « convoyé » par un énoncé qui obéit à une logique interne que le lecteur rencontre également dans LA GUERRE dans la vision de Monsieur X :

Je regarde la terre, et voici, elle est vide et dévastée ; et les cieux, et leur lumière n'est plus.

Je regarde les montagnes, et voici, elles chancellent, et les collines tremblent sur leur base.

Je regarde, et voici, il n'y a plus d'hommes, et les oiseaux du ciel ont fui.

Je regarde, et voici, la terre fertile est un désert, et toutes les villes sont détruites.
(p.222)

L'anaphore de « Je regarde » rompt/ détourne la narration impersonnelle vers un rythme incantatoire dans une intention communicative avec le lecteur.

« Je » est un pouvoir de voir donc un pouvoir de lui faire voir ce qu'il ne voit pas. L'emploi de « voici » comme « référence ostensive » (Bonhomme, 2005 : 12) conforte la perception visuelle dans son objectivité et sa véracité que conforte l'usage de « et » comme « opérateur » du résultat logique de « Je regarde ». « Et » exerce une osmose entre le verbe de perception « regarder » et la désignation de ce qui est regardé. Ainsi :

« Je regarde » = « voici » = authenticité de ce que « Je regarde » parce que je dis « et voici » pour distinguer l'objet de mon regard.

La disposition typographique autour de « Je regarde » n'est pas un hasard mais une stratégie scripturale aux contours d'un acte de langage » à la fonction illocutoire, selon la théorie

linguistique de J.L. Austin. L'instance énonciative, productrice de l'énoncé construit sur l'insistance par l'anaphore, combine une stratégie argumentaire dans un double mouvement : la forme puis le contenu, tous deux sollicitent le regard à faire. Quand « je » dit « Je regarde », il convainc le destinataire/lecteur à regarder ce que « Je regarde » dans le processus suivant :

« Je regarde » : désigne la chose regardée comme visible/lisible.

« Je regarde » : la répétition révèle un pouvoir d'insistance sur l'urgence d'un fait

« et voici » : appuie le « Je » dans la nature de la chose regardée comme perceptible

« et voici » : intensifie le caractère urgent de la chose regardée.

« Je regarde » « et voici » : montrent le dysfonctionnement du monde sur le mode antinomique : terre/vide et dévastée, cieux/lumière n'est plus, montagnes/chancellent, collines/tremblent, hommes / il n'y a plus, terre fertile/désert, villes/détruites.

Les couples constitués portent les deux faces du signifiant/signifié de F. de Saussure : terre -signifiant/ vide et dévastée /signifié ; cieux-signifiant/ lumière n'est plus/ signifié ; et altèrent la notion même du principe de la théorie qui voudrait que l'autre face du signifiant est le signifié. Le regard est la fonction par laquelle la langue se défait des « carcans », des « camisoles » (Le livre des fuites, 1969 : 115) .Plus ample, plus libre, « le regard de tous les sens » libère le sens aux sens. L'anaphore, la disposition typographique, l'alignement horizontal et vertical des mots, l'isotopie du regard qui traverse l'isotopie des choses regardées, laissent percevoir une échappée parce que « L'énoncé littéraire assemble des images (éléments échappant par nature à la définition) et non des concepts ». (P. Macherey ,1974 : 75) La citation ouvre l'appréhension de l'écriture à la fascination du regard. L'énoncé de Monsieur X sollicite le regard pour libérer l'effet de sens. Lire, c'est interpréter « des images ». Béa B , le personnage héros, de LA GUERRE dispense un regard révélateur de l'état du monde vu par Adam Pollo et Monsieur X.

Personnage focalisateur, Béa B instrumentalise son regard dans le rejet de la société contemporaine où la dérision se déjoue de l'apparence. Ainsi, le carrefour regardé constitue le symbole de l'ordre urbain donc de l'ordre de l'ordre de la civilisation outrancière/outrageante que le discours élogieux visible /lisible de Béa B humanise dans une construction rhétorique autour d'un contre-sens : le langage pluriel de Béa B cerne « le carrefour » entre valorisation que la posture laudative semble solliciter du destinataire l'acceptation de l'objet « carrefour » susceptible d'être regardé comme sujet de contemplation et la posture dépréciative convoquée

par l'expression « au-delà de la peur ». Le regard de Béa B laisse voir « la fonctionnalité différentielle » de « carrefour » : faire peur.

Un jour, à midi, quelque part dans l'immense ville, la jeune fille Béa B. s'installe devant le carrefour et elle le **regarde** [...] Elle essaie de le **voir**, au-delà de la peur, avec un **regard** qui ne traverse pas, qui ne s'enfuit pas. Elle suit les tourbillons avec **ses yeux**, elle **s'arrête sur** les surfaces planes, elle énumère tous les signes, elle ne veut pas douter. Au fond d'elle, il y a une parole. Elle dit à voix basse, dans l'arrière de sa gorge :

« Carrefour...Carrefour... » (LA GUERRE, p.63) (**C'est nous qui soulignons**)

Etendue à la civilisation urbaine « au-delà de la peur » témoigne de la lucidité de Béa B à s'opposer à « la peur du carrefour », par extension à la peur de tout ce que symbolise « le carrefour » par le regard « qui ne traverse pas, qui ne s'enfuit ». Le langage de Béa B, entre peur et lucidité, convertit le regard en sujet démystificateur de « carrefour » et donc de l'urbanisation de l'espace, du contrôle de la mobilité des hommes et, par glissement de la liberté des hommes. « Le carrefour » métonymie de « l'immense ville » est un langage dont le regard de Béa B déchiffre et « énumère tous les signes » parce qu' « elle ne veut pas douter ». De là, son interpellation « Carrefour...Carrefour » qui tient la fonction phatique du langage par laquelle Béa B tente de maintenir le contact : humain vs non-humain qui dessine les contours de l'a/communication symbolisant le rejet de l'humain de l'espace envahi par le non-humain, espace de l'association carrefour-ville. Par le truchement de son regard Béa B « s'installe devant le carrefour » pour dénoncer cette association et rejoint Adam Pollo et Monsieur X comme cohésion dans « la fonctionnalité différentielle » que s'approprie Lalla de Désert qui communique avec/par le regard :

Peut-être qu'elle est la seule personne qui le connaisse bien, parce qu'elle lui parle autrement qu'avec les mots. Elle le **regarde**, et elle lit dans la lumière de **ses yeux** noirs, et lui **regarde** au fond de **ses yeux** d'ambre; il ne **regarde** pas seulement son visage, mais vraiment tout au fond de **ses yeux**, et c'est comme cela qu'il comprend ce qu'elle veut lui dire. (Désert, p.112).(**C'est nous qui soulignons**)

« Elle (Lalla) le regarde », c'est le langage par lequel s'établit la communication regard-regard ; « et lui (Hartani) regarde au fond de ses yeux » «et c'est comme cela qu'il comprend ce qu'elle veut lui dire ». L'énoncé étale un véritable échange communicatif entre le regard de Lalla et le regard de Hartani. Le regard cesse d'être une fonction pour se transformer en un véritable

langage avec ses propriétés de constitution du sens. Parce que Lalla possède le savoir-faire de parler « autrement qu'avec les mots » que Hartani « comprend ». Le regard génère le sens que le langage « des mots » est impuissant à réaliser. Hartani, personnage exclu de l'espace du langage-bruit. « Les gens ont un peu peur du Hartani, ils disent qu'il est *mejnoun*, qu'il a des pouvoirs qui lui viennent des démons » (Ibid., p.112). Comme, inclut l'espace du langage-silence qu'est le regard.

Les autres n'attendent que des paroles, ou bien des actes, des preuves, mais lui, le Hartani, il regarde Lalla, avec son beau regard de métal sans rien dire, et c'est dans la lumière de son regard qu'on entend ce qu'il dit, ce qu'il demande. (Ibid., p. 132)

« Les autres » = les paroles = les actes = les preuves ===== **incommunicabilité**
Hartani = le regard de Lalla = la lumière = entend/comprend === **communicabilité**.

Le couple « Les autres »/ Hartani engendre une relation d'exclusion par le langage, parler, c'est ne pas se faire comprendre, c'est s'exclure les uns et l'autre du sens de la matérialité. La cause est que Hartani rejette le sens matériel comme contenu d'un contenant à savoir sens de la parole ou sens des actes ou sens des preuves.

Hartani/Lalla sont l'alter ego de l'échange de « la lumière de son regard ».

Lalla et Hartani mettent en commun leur savoir-faire du regard.

Le sens n'est plus porté par un réceptacle mais jaillit de « la lumière » car c'est par « l'observation visuelle » que Lalla saisit les êtres :

-le pécheur Naman

Mais ce sont surtout **ses yeux** qui sont d'une couleur extraordinaire, un bleu-vert mêlé de gris, très clairs et transparents dans son visage brun, comme s'ils avaient gardé la lumière et la transparence de la mer. C'est pour voir ses yeux que Lalla aime attendre le pécheur sur la plage, près du grand figuier et aussi pour voir son sourire quand il l'apercevra. (Désert, p. 83). **(C'est nous qui soulignons)**

-Es Ser :

« Elle pense à celui qu'elle appelle Es Ser, le Secret, celui dont **le regard** est comme la lumière du soleil, qui entoure et protège. » (Ibid., p.91) **(C'est nous qui soulignons)**

Mais aussi le monde vierge et innocent à travers ses plus expressives représentations le ciel.

Observons :

« Lalla aime beaucoup regarder le ciel » (Ibid., p. 90) et la mer « Elle attend en regardant la mer ». (Ibid., p. 83)

La lecture rend visible la contiguïté lexicale regard/lumière, regard/soleil, regard/ciel, regard/mer qui valorise le personnage comme l'étant.

C'est par son regard que le personnage leclézien se profile au lecteur

CHAPITRE 3

La déstabilisation du récit

Introduction

Jusque là nous avons traité le récit dans le travestissement de sa forme. Il s'agit dans ce chapitre de révéler les motifs discursifs qui suspendent le récit. Pour les commodités de l'analyse, nous en retenons trois. Nous désengageons les textes qui se confondent avec la fiction pour la pervertir avec le pastiche qui s'introduit dans le récit pour le supplanter en surgissant à la surface textuelle. Puis nous observons comment l'objet dont l'usage romanesque atténue la propension du récit. Enfin, nous nous étalons sur le bavardage, qui comme son nom l'indique, s'accapare de la superficie textuelle pour l'immobiliser au profit du langage de la banalité en déviant le récit de son développement.

1-Le pastiche

Les personnages romanesques de l'œuvre tendent à inventer des récits en introduisant le pastiche comme stratégie scripturale. « Le pastiche littéraire est une pratique mimétique visant à produire un texte (T2) en reprenant les traits stylistiques marquants d'un modèle (T1) ». (P. Aron, 2009 : 11-27). Sans en faire un exercice unique, J.M.G. Le Clézio use du pastiche comme stratégie scripturale dans la recherche d'une autre forme de récit.

Observons ce passage du roman *Désert* (**R1 pour les commodités de l'analyse**) que nous nommons T

Naman raconte l'histoire d'un dauphin qui a guidé le bateau jusqu'à la côte, un jour qu'il s'était perdu en mer dans la tempête. Les nuages étaient descendus sur la mer et la recouvraient comme un voile, et le vent terrible avait brisé le mât du bateau. Alors la tempête avait emporté le bateau du pêcheur très loin, si loin qu'il ne savait plus où était la côte. Le bateau avait dérivé pendant deux jours, au milieu des vagues qui menaçaient de le faire chavirer. Le pêcheur pensait qu'il était perdu et il récitait des prières, quand un dauphin de grande taille était apparu au milieu des vagues. Il bondissait autour du bateau, il jouait dans les vagues comme font les dauphins d'habitudes. Mais celui-ci était tout seul. Puis, soudain, il avait commencé à guider le bateau. C'était difficile à comprendre, mais c'était ce qu'il avait fait : il avait nagé derrière le bateau, et il l'avait poussé devant lui. Quelquefois, le dauphin s'en allait, il disparaissait dans les vagues, et le pêcheur pensait qu'il l'avait abandonné. Puis, il revenait, et il recommençait à pousser le bateau avec son front, en battant la mer de sa queue puissante. Comme cela, ils avaient navigué tout un jour, et à la

nuit, dans une déchirure de nuage, le pêcheur avait enfin aperçu la lumière, parce qu'il savait qu'il était sauvé. Quand le bateau est arrivé près du port, le dauphin a fait un demi-tour et il est reparti vers le large, et le pêcheur l'a regardé s'en aller, avec son gros dos noir qui luisait dans la lumière du crépuscule. (p.84) (**Désormais T**)

A quelques effets près, le lecteur se trouve devant le roman d'E. Hemingway, *Le Vieil homme et la mer* (**Désormais R2**). L'introduction de ce « récit de type traditionnel », selon M. Labbé, est l'un des procédés littéraires par lequel l'écrivain pastiche une œuvre qu'il met en relation avec son roman, il s'agit du roman *Désert* (**Désormais R1**).

Quel est le processus du pastiche ? Naman est le personnage pasticheur. L'intention du narrateur consiste à donner au personnage la possibilité de parler, d'exposer une morale qui équilibrerait celle de R2. Dans T, le pasticheur instrumentalise le même espace en usage dans R2 en l'occurrence la mer, transforme l'animal-violence l'Espadon en l'animal-quiétude le Dauphin. La thématique de la violence qui traverse R1 et R2 est soustraite dans T. Ainsi le combat contre la mort dans R1 (le pêcheur est confronté à la mort) et R2 (Le vieux pêcheur et l'espadon se livrent la guerre de survie) se transforme en combat pour la vie (Le dauphin sauve le pêcheur).

Au modèle antinomique Homme / Animal de R2 et Homme / Homme de R1, T dispense une vision d'un modèle d'existence concordant Homme/Animal. T répond à la violence de « la société occidentale » par l'inversement qu'il opère dans le pastiche opéré à partir de R2.

Comme on le sait dans R2, le sujet « Santiago » est disjoint de « l'objet de valeur » (A.J.Greimas, 1983 :22-23) « la nourriture » représentée par « l'espadon ». Le processus du pastiche inverse :

- « l'objet de valeur » en « sujet de l'action » -Le Dauphin allégorie de l'Espadon.
- « Le sujet de l'action » de R2 « Santiago » devient « l'objet de valeur » pourvu de « la valence » vie en la personne du conteur Naman.
- « Le sujet de l'action » de T est un animal et non comme le propose F. Revaz : « L'action », elle, doit être "unifiée" et se caractérise par « la présence d'un agent animé (personnage humain ou anthropomorphe), doté d'une *volonté* qui provoque le changement ou tente de l'empêcher ». (F. Revaz 1997 :75).

- La violence observée dans R2 entre Santiago et l'espadon se reconvertit en harmonie entre le pêcheur et le dauphin.
- Le combat de mort entre Santiago et l'espadon se transforme en un combat pour la vie pour Naman et le dauphin.
- L'océan, lieu de la lutte dans R2, est un espace inhospitalier qui participe à la « mort de l'espadon » évolue vers « la normalité » dans T et permet à l'action d'adjoindre le sujet à l'objet.

Le pastiche n'est pas un travail anodin. Exercice de style, il évacue la violence contenue dans R1. Aux isotopies de la mort, de la guerre, de la misère, de la famine, du désespoir T injecte les isotopies de l'univers du possible de la vie, de la solidarité et de la communion. Sur l'imaginaire du lecteur, le pastiche T exerce « sa vertu purgative et exorcisante ». (Clarac, 1971 :594) Le trop de violence du roman intime au narrateur l'implication du pastiche construit sur le hasard, l'inattendu, éloignant le processus linéaire du récit « Le pêcheur pensait qu'il était perdu et il récitait des prières, quand un dauphin de grande taille était apparu au milieu des vagues ».

Le pastiche s'insère doublement dans l'expérience du lecteur :

- il remédie à la structure de R2 et
- sert de contrepoint à R1.

La figure allégorique du dauphin élève l'animal littéraire à la fonction de personnage. Bien que nombreux dans l'œuvre, les animaux circulent dans la périphérie du récit jamais au centre comme si leur rôle consisterait à enfermer le texte et par allusion le monde. « Il y a tellement de guêpes dans la Cité, beaucoup plus que d'hommes et de femmes ». (Désert, p. 115) Adam Pollo s'insurge contre la prolifération outrancière de l'animal : « (...) J'ai peur des déinothériums, des pithécanthropes [...] sans parler des dinosaures, labyrinthosaures, ptérodactyles, etc. » (Le procès-verbal, p. 25) mais finit par céder « Adam se transformait en rat blanc, mais d'une métamorphose bizarre ; il gardait toujours son corps à lui, ses extrémités ne devenaient pas roses, et ses dents de devant ne s'allongeaient pas (...) » (Ibid., p.116) par la stratégie du pastiche du roman *La métamorphose* de F.Kafka. Notons que le pasticheur use de la forme négative pour montrer que le pouvoir du langage connaît des limites par quoi Adam Pollo ne pourrait aller à la métamorphose entière. Le narrateur de LA GUERRE partage cette hantise de l'animal « J'ai peur des rats ». (p.59)

Jeu et enjeu, le pastiche rejoint les stratégies scripturales mises en œuvre dans l'œuvre pour rendre compte que le sens n'est jamais là où on croit le saisir. «J'espère qu'on ne reconnaîtrait plus rien de moi dans cette momie gercée » (Le procès-verbal, p. 210) nous dit Adam Pollo pour soutenir la proposition. Il nous rappelle que « le pastiche involontaire » (Clarac, 1971 :594) est un phénomène de réécriture immanent à toute la création littéraire : « Je sais, on fait tous de la littérature, plus ou moins, mais maintenant, ça ne va plus. Je suis vraiment fatigué de--C'est fatal, parce qu'on lit trop. On se croit obligé de tout présenter sous une forme parfaite. » (Le procès-verbal, p 300) La réflexion d'Adam Pollo sur l'écriture romanesque n'est pas loin de l'allusion au positionnement de l'écrivain sur l'écriture littéraire. Trois critères esthétiques retiennent notre attention :

a) -la littérature est un faire (**On fait de la littérature**). Le style, les genres, les modèles sont renvoyés dos à dos. La littérature est un acte, un travail.

b)- En tant que telle, la littérature est un exercice de l'à-peu-près (**plus ou moins**) . Le roman se conçoit dans la liberté.

c)- On n'est pas obligé de « **tout présenter sous une forme parfaite** » = allusion à l'hybridité, au mélange, à la composition, à l'hétérogénéité.

Il nous est légitime de retrouver l'esthétique de J.M.G. Le Clézio dans les propos de son héros. Nous verrons dans le chapitre qui suit les vaines tentatives de dissimulation de l'écrivain dans l'écriture qui trahit sa présence, notamment à travers le pastiche qui renseigne le lecteur. Par le critère du « faire de la littérature », l'écrivain ne dé-(nonce) point cette tendance à faire de la littérature à partir de la littérature. Il explique : « Tout ce qui venait de moi venait des autres. Tout. Mes idées généreuses, mon humeur, mes goûts, ma morale, mon orgueil. Rien n'était à moi. J'avais pris cela. Je l'avais volé et on m'avait forcé à le refermer en moi. » (L'extase matérielle, p.85) L'héritage est la source à partir de laquelle l'écrivain puise son écriture. Une sorte de réécriture qui fait du pastiche un double en-(jeu) :

re-(jeter) l'idée de l'originalité de l'œuvre littéraire (a+b), intégrer la littérature dans le mouvement de « la communication d'un ordre nouveau » (Le procès-verbal, p. 68) que véhicule (c).

L'idée du faire de la littérature s'inscrit dans la modernité. M. Escola soutient :

L'écrivain est celui qui plagie, parodie, pastiche, assemble et désassemble des modèles, et avec cela fait des livres qui, non seulement ne ressemblent à ceux de personne, mais donnent l'impression que les modèles les ont copiés et que les livres futurs seront forcés de leur ressembler. (Aron, 2008 : 293)

J.M.G. Le Clézio revendique cette posture par le pastiche dont l'objectif d'amplifier le récit minimal passe par les moyens techniques « de la réduplication du même et de l'autre ». (Haghebaert, 1989:21) La convocation de nombreux écrivains en est le plus en usage. Par la faculté imageante du langage en œuvre dans les romans, le texte se laisse lire aux matériaux primaires qui le nourrissent. La singularité du roman est à rechercher dans le refus de l'enfermement. « Et le style, le stupide style. Celui qui fait qu'on aura le sursaut apaisé, tout à coup, en cornant une page. Voilà, c'est lui, c'est bien lui, c'est tout à fait lui. On l'attendait là : il n'a pas déçu ». (Le livre des fuites, p. 114).

Dans Le procès-verbal, Adam Pollo déraile, construit un discours obscur, mais non sans intention :

Dans un sens c'est vrai. Mais **Ionesco** n'est pas 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 cousin de Jackie. Je suis en Alors qu'est-ce qu'il y a ? Voulez-vous la vérité ? Vous savez ce qui est vrai ? (Le procès-verbal, p. 215). (**C'est nous qui soulignons**)

Le langage énigmatique de ce passage met en relief l'écrivain Ionesco. Glissant vers le visuel, l'énoncé presque abscons invoque en saillance le nom de l'écrivain pour rendre compte du phénomène du pastiche. Face à la difficulté de constituer un sens à l'énoncé, le lecteur retient Ionesco, point de départ de la compréhension de la prolifération de l'animal dans le roman. La saillance de Ionesco au centre de l'abscons lui confère un marquage particulier. F. Landragin(2012) soutient : « l'élément saillant est l'élément en relief que l'on perçoit en premier, c'est le bout de corde que l'on saisit et avec lequel on tire tout le message. » (pp.15-31) La citation nous apprend qu'Ionesco, élément saillant, est destiné à la compréhension de tout le message. Posé en référent avéré, Ionesco pose les conditions de véracité du discours du locuteur. Se tenant à sa proximité, J.M.G. Le Clézio produit une littérature qui déroute l'horizon d'attente à l'instar de celle d'Ionesco. L'énoncé construit le sens en marge du dogmatisme contre lequel s'élèvent les deux écrivains. Le lecteur n'a accès au sens de

l'énoncé que s'il se démarque des règles courantes de la grammaire. La technique d'écriture, proche du hasard, pastiche le style d'Ionesco selon lequel un énoncé a un sens au-delà du degré de lisibilité qui l'habite. En un autre sens, un énoncé a un sens même s'il est illisible. Elargi à l'œuvre, l'énoncé nous apprend que la linéarité, la grammaire, le dogmatisme gênent la construction du sens. C'est à l'aune de cette écriture du « labyrinthe » de l'énoncé qu'il faut appréhender l'œuvre de J.M.G. Le Clézio. L'énoncé propose un sens que seul le lecteur est en mesure de convertir. Et la saillance d'Ionesco lui ouvre la voix. L'écrivain le met en évidence dans l'intention de le rendre visible/lisible à la teneur de sa vision du roman. Pour revenir à l'animal, les écrivains soulignent leur regard sur la société à travers la déshumanisation de l'homme moderne. L'animal s'accapare de l'espace vital de l'œuvre au détriment de quelques personnages, tous secondaires, qui trouvent en l'animal un autre humain. Observons ce passage de *Désert* :

Elle (Lalla) aime les scolopendres, les hannetons mordorés, les bousiers, les lucanes, les doryphores, les coccinelles, les criquets pareils à des bouts de bois brûlés. Les grandes mantes religieuses font peur, et Lalla attend qu'elles s'en aillent, ou bien elle fait un détour sans les quitter des yeux, tandis que les insectes pivotent sur eux-mêmes en montrant leurs pinces. [...] Il y a même des lézards [...] Il y a des mouches surtout. (p.78)

Le pastiche en jeu dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio investit l'animal de la « qualification différentielle » la plus privilégiée jusqu'à le substituer à la présence humaine. « Le mouvement animal, au contraire, est à son comble ». (Le procès-verbal, p. 193) Le narrateur constate impuissant l'envahissement de son univers textuel par l'animal. « Mais, jusqu' à la route, et presque jusqu'à la mer, malgré l'abandon général des hommes et des bêtes, il flottait encore, ici et là, une vague odeur de guenon, qui s'insinuait doucement en vous, au point de vous faire douter de votre propre espèce ». (Ibid., p.93) Le pronom « vous » étend « le doute » du narrateur sur « sa propre espèce » au lecteur qui, par son interpellation, s'implique dans l'écriture par l'allusion à *La Métamorphose* de F.Kafka, métamorphose que subissaient à tour de rôle les personnages, « Adam se transformait en rat blanc , mais d'une métamorphose bizarre » (Ibid.,p.116) et Béa B « C'était elle qui était devenue lamantin » (LA GUERRE, p.105).La conversion de l'homme vers l'animal naît de l'absurdité de la situation. L'Homme contemporain est un être a/social que seule l'animalité, déjà en l'homme, peut lui assurer l'éternité. Ainsi, dans *Désert* « [II] possédait le pouvoir d'être transformé en animal, mais jamais il ne pourrait retrouver sa forme première, et il serait immortel ». (p. 145)

Le travail du pastiche inverse la teneur du message. Le pastiche de F. Kafka est une des stratégies scripturales par lesquelles l'écrivain convoque le lecteur à prendre conscience que le roman est le lieu de « la métamorphose du monde par le langage littéraire » que soutient J.P.Sartre (1974) : « Ecrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage. » (p.73)

La dimension esthétique et historique prend toute la force illocutoire. En effet, le roman démontre et montre. Le décodage du pastiche comme intentionnalité communicative nécessite la coopération du lecteur qui partage avec le narrateur « la fonctionnalité différentielle » de rendre le roman « un faire » dont l'objectif est de « faire-faire ». Et c'est dans cette optique que le narrateur du roman *Le procès-verbal* prenant la mesure de l'existence absurde réitère au lecteur : « Nous sommes des araignées et des limaces. » (p. 66) Le pastiche peut se concevoir comme une application générique. Ce qui fait dire à T. Larguech¹ que le roman *Désert* pastiche la forme du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes qui « se présente sous forme de deux textes en alternance ». Le même jugement est porté au roman *Le procès-verbal* que de nombreux observateurs ramènent à *L'Etranger* d'Albert Camus où Adam Pollo assimile l'attitude asociale absurde de Meursault.

Ce qui fait dire aussi à E.Haghebaert² que le procès-verbal est proche du film d'A. Hitchcock dont le héros partage avec Adam Pollo le domicile d'une villa abandonnée en haut de la colline que le lecteur peut comprendre comme la marginalisation sociale et identitaire de l'être occidental. Le pastiche active la narration, à chaque essoufflement du narrateur rebondit la réécriture. Pour M. Escola, c'est la lecture qui laisse le pastiche libérer l'héritage littéraire « Le pastiche délivre la vérité profonde de la lecture : on a vraiment lu un livre quand on ne peut plus s'en défaire, qu'on ne peut plus que le refaire, le contrefaire, idée que rejoint l'idée moderne que c'est le lecteur qui fait, pour la première fois, le livre. »³

Voici l'illustration au contenu de la citation d'un passage du roman *Le procès-verbal* qui rend compte de la technique d'écriture qui, à travers le pastiche, renouvelle l'acte d'écrire.

J'aimerais aller dans les cimetières, et je toucherais avec plaisir le front des morts ; les yeux pâles et distendus, les mâchoires vides ; les dalles de marbre des tombes, et je lirai ce qu'on a écrit au milieu de la couronne mortuaire, sur la banderole qui s'agrafe aux violettes de plâtre ; « Regrets ».

¹T. Larguech

²E. Haghebaert

³M..Escola, site WEB Fabula.oorg

Je pourrais au besoin psalmodier ;
« Ce jour, jour de colère,
De calamité et de misère,
Ce jour grandiose et amer.
Quand tu viendras juger

La Terre par le Feu... » (pp.131-132)

Ce que dégage d'emblée la lecture rappelle le roman *J'irai cracher sur vos tombes* de B. Vian qui sert de materia prima à l'extension du récit. Le procès-verbal s'ouvre au roman de B. Vian pour partager le thème majeur porté par l'expression allégorique contenue dans « Regrets » dont l'écho invoque les conditions socio-historiques à l'origine de la parution des deux romans qui ont ceci de commun : l'espace textuel expurge la violence sociale. Le pastiche prolonge par Le procès-verbal, le roman de B. Vian. L'isotopie de la quiétude de ce roman :

- J'aimerais aller
- Je toucherais avec plaisir
- Je lirai
- on a écrit
- psalmodier

s'oppose à celle de la douleur du roman de B. Vian

- colère
- calamité
- misère
- amer ».

La sentence des faits historiques de *J'irai cracher sur vos tombes* est prononcée par le procès-verbal « Quand tu viendras juger ». Le pastiche va de pair avec le renouvellement de l'acte d'écrire. La forme de la violence diffère. B. Vian fait appel à la violence des faits, J.M.G. Le Clézio recourt à la violence textuelle incarnée par l'animal. « Il y a des chiens, un peu partout » (Désert, p. 282) et la surcharge lexicale. « Des lettres sortaient du sol pareilles à des nuages d'insectes ». (La GUERRE, p.71). La circulation d'œuvres pastichées dans les romans de notre corpus répond à des « motivations [...] variables : [...] rendre hommage à un modèle, le critiquer, le parodier, ou simplement l'imiter ». (Aron, 2008 : pp.5-6)

L'écrivain pastiche le poète C. Baudelaire en reprenant le ton du poème *L'invitation au voyage* « plus rien n'est animal, plus rien n'est apparent ; il n'y a plus que, silence, fixité, éternité ; car tout est lenteur, lenteur, lenteur » (Le procès-verbal, p. 87) dans l'intention de transposer vers ce roman, sa proximité avec l'écriture-poétique qu'il dresse tel un rempart contre l'inertie de l'écriture littéraire. « On était tout à coup gelé, fixé dans une raideur insoutenable ». (Ibid.)

J.M.G. Le Clézio pastiche également P. Eluard :

Vous ne voyez pas que celui qui a écrit, « **la terre est bleue comme une orange** » est un fou, ou un imbécile ? –Mais non, vous vous dites, c'est génie, il a disloqué la réalité eux deux mots. Vous énumérez, bleu, terre, orange. C'est beau. Ca décolle de la réalité. C'est un charme infantile. Pas de maturité. Tout ce que vous voudrez. Mais, moi, j'ai besoin de systèmes, ou alors je deviens fou. Ou bien la terre est orange, ou bien l'orange est bleue. Mais le système qui consiste à se servir de la parole, la terre est bleue et les oranges sont orange. (Le procès-verbal, p302) (C'est nous qui soulignons)

Le pastiche porte un regard analytique sur l'écriture littéraire à travers le rappel du langage poétique d'Eluard qui s'éloigne du discours ordinaire, référentiel, des « systèmes qui rendent fous ». L'écrivain partage avec Eluard O « le refus de la narrativité » que nous rappelle O. Guérin(1998) : « Pour le poète, il ne s'agit pas de retranscrire une histoire ; ce qu'il veut mettre en scène, ce sont plutôt des hésitations, des retours.» (p.43) Le point de vue d'O. Guérin couvre l'écriture leclézienne comme nous l'avons noté dans les « hésitations » du récit loin du prototype universalisant une forme, dans les « retours » sur le thème majeur de la violence qui saille dans la prolifération d'un langage violent construit autour du noyau récurrent de l'animal. Le passage permet au narrateur de glisser au rhétorique par la manipulation du poème « La terre est bleue comme une orange ». Non seulement, le narrateur fait le « retour » sur le courant surréaliste mais il adopte sa posture dans « l'hésitation » entre « fou » et « imbécile ». La stratégie du narrateur est de porter au lecteur la caractérisation du poète comme « génie » pour se glisser lui-même dans celle de « fou » qu'il revendique « [...] ou alors je deviens fou » insinuation à Adam Pollo qui hésitait entre « s'il sortait de l'asile ou de l'armée » (Le procès-verbal, p.56), à Béa B. qui « continua à errer » (LA GUERRE, p51), à Nour qui « [Il] ne comprenait pas les paroles des hommes autour de lui ». (Désert, p38)

Le narrateur de LA GUERRE pastiche A. Rimbaud « Puis elles se séparent, et maintenant, on voit qu'un homme est étendu par terre dans l'herbe, et qu'il porte un large trou rouge au coté gauche » (p123) par la convocation de son poème *Le Dormeur du val*. Ainsi injecté, le poème contraste avec la vision apocalyptique dégagée par le roman. Le narrateur substitue « est étendu » à « la mort » dans l'objectif de persuader le lecteur de l'antimilitarisme du roman.

Le pastiche prône l'idéologie qu'illustre la présence d'une nature vivifiante portée par l'expression « dans l'herbe ». P. Aron (2008) insiste sur la visée du pastiche comme stratégie d'écriture pour ouvrir le roman à l'exercice de l'analyse de l'écriture littéraire. Il déclare à ce sujet : « L'imitation peut être fidèle, approximative ou même seulement allusive, prendre pour objet un écrivain, un texte particulier, un courant littéraire, mais quelle que sois sa visée ou sa portée, le pastiche développe une écriture inséparablement mimétique et analytique. » (pp.5-6) « Le développement d'une écriture mimétique et analytique » se profile dans le texte à travers la dissémination de nombreux poèmes, de nombreuses esquisses poétiques dont Adam Pollo fait l'expérience. « Le reste ne compte pas, et ça n'empêche pas d'être plein d'imagination, d'écrire des poèmes dans le genre,

Aujourd'hui, jour des rats,

Dernier jour avant la mer. (Le procès-verbal, p19)

2- L'objet : un usage romanesque

La rhétorique se trouve malmenée dans son usage par l'insertion de l'objet dans « l'ordre du discours » chez l'individu contemporain, narrateur ou personnage, de la société de l'objet, car pour M. Gaucher (2002) «L'individu contemporain aurait en propre d'être le premier individu à vivre en ignorant qu'il vit en société, le premier individu à pouvoir se permettre, de par l'évolution même de la société, d'ignorer qu'il est en société ». (p.254)

L'usage romanesque de l'objet oscille entre l'ordre et le chaos par son rapport au monde. L'objet, c'est la chose personnifiée. Le personnage de fiction l'introduit dans son univers dans un objectif double :

- faire parler l'objet, c'est lui octroyer les attributs du discours = l'objet s'est introduit dans l'humain jusqu'à lui substituer la parole en inversant la

dialectique HOMME-OBJET par celle de OBJET-HOMME. Dans l'espace romanesque l'objet s'accapare du rôle de l'humain.

- Exacerber l'objet pour le transformer en pré-(texte) de l'action à mener. Si le récit de Balzac ou de Zola focalise l'action sur les personnages humains, le roman de J.M.G. Le Clézio glisse le récit vers l'objet.

Adam Pollo, Béa B, Lalla dans leur expérience citadine, empruntent quelque chose à l'objet comme signe d'aliénation sociale qui fait d'eux des marginaux, en difficulté d'intégration, rejetés d'une quête perpétuelle, alors, comme étranger à la société de l'objet « Ils cherchent un moyen de s'introduire dans les choses, parce qu'ils ont peur de leur propre personnalité ». (Le procès-verbal, p. 276) Les choses s'ouvrent à la fuite des personnages, leur seul refuge, leur seul exil, la fin de l'errance, la fin de la quête, tous dans les choses. Le monde de Béa B s'est mu dans le goudron, les poteaux de fer, les voitures, les tramways qui sont la narration d'une cosmogonie de l'objet :

Les quatre fleuves de goudron ont coulé d'un bout à l'autre du monde, puis se sont pétrifiés. Les poteaux de fer ont leurs racines jusqu'au centre de la terre, dans le noyau de métal en fusion que rien ne peut calmer. Les moteurs tournent avec folie, cachés dans les capots des voitures. Les tramways foncent en faisant éclater de larges étincelles. (LA GUERRE, p. 68)

Le passage du roman contredit la rhétorique dans l'usage d'une grammaire qui ordonne l'objet. Aucun sens n'est produit comme expérience de langage qui est son propre objet. Le narrateur fait la confession au lecteur : « Pas besoin d'inventer des aventures. Pas besoin de raconter des histoires. » (Ibid., p.269) Pour saisir le fil conducteur du roman, il faut se remettre à l'instinct du chien « Mais comme d'habitude, sans hésiter le chien obliqua vers la gauche et prit la direction de la ville. Et comme d'habitude Adam le suivit ». (Le procès-verbal, p.97). La littérarité, c'est le jeu qui fait perdre à Adam Pollo le sens du sens. La rhétorique, c'est celle du chien qui inaugure une forme de « contre-rhétorique » qui dévie le récit de son cours naturel.

Nous lui réservons cet espace pour essayer de démontrer, que l'objet, asservit le langage, que le progrès technique tendait « depuis deux ou trois siècles, vers la mise à la disposition de l'homme de moyens mécaniques de plus en plus puissants ». (Lévi-Strauss 1987 : 46) Et c'est vers les années 60 que le symbole de ce progrès, l'objet, s'insurge comme dominant la société « de moyens mécaniques » déjà en proie aux excès d'une modernisation outrancière,

rampante. L'homme subit l'objet qui s'insinue en lui jusqu'à se substituer à lui, finit par altérer son comportement culturel, par façonner son langage. L'emprise de l'objet, « créateur de mythe social », aliène l'homme qui arrive à un point de perdre la faculté de penser « On n'avait plus rien à dire. La machine pensait pour vous, c'est vrai, je vous jure, c'était elle qui avait toute la pensée » (LA GUERRE, p.42) parce que la machine « Elle lançait ses notes jusqu'au bout du langage, elle piétinait les mots ». (Ibid.)

L'éthos du personnage de Le Clézio est contre-productif dans le fonctionnement de la rhétorique notamment dans les exemples que traitons portant sur l'objet dont la prolifération interpelle notre attention. Tout, comme la société de consommation des années 60 notamment avec le roman *Les Géants* de l'écrivain, l'impact de l'objet se rencontre dans le roman de J.M.G. Le Clézio comme stratégie rhétorique. Mais, à l'inverse des différentes acceptions qu'on attribue à la rhétorique, la stratégie de la pratique d'écriture conçoit à l'objet un usage qui l'éloigne d'un simple emploi discursif. Pour illustrer cet emploi contraire à l'usage commun, nous prenons appui sur la définition de la rhétorique comme « L'art d'appliquer la raison à l'imagination pour mieux mouvoir la volonté ». (Perelman, 2002 : 27) La définition, résultat d'un travail récent, répond le mieux par le rapprochement des nombreux et divers points de vue.

Nous la confronterons à des exemples tirés de notre corpus pour évaluer son employabilité.

Exemple 1 :

Frères, je suis la Télé, et vous êtes la Télé, et la Télé est en nous. Elle a notre anatomie particulière, et nous sommes tous carrés, tout noirs, tout électriques, tout résonnants de ronrons et de musique, lorsque, tirés à elle par l'œil et l'ouïe, nous reconnaissons dans sa voix une voix humaine, et dans son écran, une silhouette identique à la nôtre. (Le procès-verbal, p. 241)

La situation de communication est établie : Je-----émetteur

Frères-----récepteur

Référent -----La Télé

Notons que la Télé est une apocope désignée par une lettre majuscule qui transforme le nom commun Télé, par le procédé d'antonomase, en nom propre. Le double jeu sur le nom commun le met en valeur. La télévision passe de l'objet commun à la classe des noms

désignés par la lettre majuscule. Le processus de transformation de la Télé-objet à la Télé-personne s'effectue par la masse « Nous » qui s'obtient par l'addition de Je à Vous.

Plus qu'un procédé argumentatif, l'énoncé s'apparente à une opération arithmétique proche du syllogisme :

Je suis la Télé
Vous êtes la Télé
Nous sommes la Télé

qui identifie le Je et le Vous sous le Nous à l'objet. Or les deux prémisses sont fausses et valident une conclusion fausse. Donc, l'énoncé basé sur le faux aboutit au faux à l'inverse de l'objectif visé par l'assertion.

Le discours proche de la harangue s'oppose à la définition citée plus haut «... appliquer la raison à l'imagination » c'est plutôt la déraison qui est appliquée à l'objet et « mouvoir la volonté » l'est demandé dans le sens illogique. L'interaction raison-imagination se meut en interaction déraison-objet. La rhétorique sort de son usage. Le dysfonctionnement de la rhétorique se vérifie, également, dans l'éthos du personnage-orateur qui ne bénéficie pas de la crédibilité de Frères, il tient un discours de contradiction entre « vous êtes la Télé (assertion) et nous reconnaissons (assertion atténuée) comme si le personnage-orateur saisit la difficulté de son discours à bénéficier de l'adhésion de tous, du public visé ».

Exemple 2 :

On s'arrête devant un feu de signalisation, et on dit :

Comme tu es beau, hein, je t'aime, tu sais, poteau de fer, c'est vrai, je t'aime bien. Je t'aime parce que tu as un beau socle de fonte où es chiens vont uriner parce qu'on ne voit pas tes racines sous le trottoir. Je t'aime parce que tu n'es pas un arbre. Et pourtant tu portes de beaux fruits en haut de ton corps, trois beaux fruits vert, jaune, et rouge. Si tu étais un arbre, tu ne serais pas si beau. Les arbres meurent. Quelquefois ils sont frappés par la foudre et ils se cassent en deux et ils deviennent tout noirs.[...]Si tu étais un homme tu ne serais pas si beau. Parce qu'au lieu d'avoir trois lumières qui s'allument et s'éteignent, tu aurais des yeux, et on verrait tout de suite que tout ça ne sert qu'à faire de la pensée, à penser MOI MOI MOI et puis aussi MOI TOI MOI et aussi MOI DIEU DIEU, alors à quoi bon ?
(LA GUERRE, p.47-48)

La situation de communication met en contact « Je », le narrateur du roman et le « poteau en fer ». Situation insolite où l'émetteur s'adresse directement à l'objet qui bénéficie d'une valorisation obtenue par le sentiment d'amour réservé exclusivement à l'humain. La substitution de l'objet à l'humain s'opère dans /par le langage. L'objet est un double destinataire du discours et de l'affect. L'éthos fonctionne de règle, le sentiment d'amour est d'abord ressenti pour l'objet puis il lui est déclaré. La rhétorique de l'émetteur déraile, elle ne répond pas à la définition, déjà citée, l'énoncé étant dépourvu de « raison » et d'« imagination ». La rhétorique dysfonctionne, soumise à la définition qu'en donne J.J. Robrieux (1993) : « La rhétorique n'est plus l'art de persuader, mais de plaire. » (p.27) Pour cet énoncé, plaire devient une opération inopérante, impossible à tenir. « Comme tu es beau » les pronoms employés Je et Tu mettent à valeurs égales l'humain et l'objet d'où l'irruption du mot-objet dans le monde du mot-humain. « Je t'aime », la fonction de la catégorie lexicale de l'objet perturbe le plan sémantique, le « te » « référent de « poteau en fer » est le complément d'objet direct de « aime » dans une construction grammaticale adéquate mais qui déraile faute de prendre sens.

Exemple 3 :

Le lecteur se rend compte que Lalla finit par épouser l'espace de son origine « Elle (Lalla) devient comme un morceau de rocher, couvert de lichen et de mousse, immobile, sans pensée, dilatée par la chaleur du soleil ». (Désert, p. 294) La mutation de Lalla-personne à Lalla-objet s'est produite après l'échec de son adhésion à l'espace-occident. La transformation s'opère sur le personnage principal Lalla dont les péripéties narratives ramènent à son point de départ qui l'exclut. Les adjectifs « immobile, « sans pensée » se réfèrent à l'objet. Se substituant à Lalla, « un morceau de rocher » s'accapare de ses attributs que lui confère la fiction et reçoit les qualificatifs qui reviennent à Lalla. Le lecteur est informé par le narrateur, à la différence des exemples 1 et 2 où il fait fonction d'agent de la transformation. L'expression « devient comme » ne laisse aucun doute sur la transformation comme « un morceau de rocher », le choix de « morceau de rocher » n'est pas fortuit il provient de l'espace naturelle de Lalla, un espace pas toujours hospitalier. Lalla aura subi deux échecs d'adhésion à l'espace à cause de l'objet, l'espace de l'exil l'avait déjà réduit à être « Dans les couloirs sombres de l'hôtel, sur le linoléum couleur lie de vin, et devant les portes tachées, elle (Lalla) est une silhouette à peine visible, grise et noire, pareille à un tas de chiffons ». (Ibid., p.292) A l'effet de l'objet linoléum, Lalla disparaît « à peine visible » pour

ne plus être qu' « un tas de chiffons », un ensemble de morceaux ne servant plus à rien, hors d'usage, sans signification.

3-Le bavardage : le récit dévie

Le personnage du roman *Le procès-verbal* Adam Pollo s'enferme dans la maison sur la colline, il s'isole, rompant la continuité sociale, renversant le contact humain qu'il juge atteint d'immobilisme, sans sens, par l'usage machinal d'un langage-besoin assujetti aux mots répétés, dans le flot continu, harassant, de la quotidienneté monotone, qui encercle la conscience sociale dans les mots de la justification du besoin immédiat. Adam Pollo sent se refermer sur lui le monde restreint que ce langage engendre, il s'insurge :

Ça sert à quoi d'aller en ville ? (...) Tôt ou tard, il faut lâcher un mot, dire oui, merci, pardon, le temps est superbe ce soir mais quand même il faut avouer qu'il était hier moi je sors du collège, et, il est juste, il serait juste que ça cesse ces saloperies-là, et tout cela, inutile, crétin, **foutu bavardage** qui a fait que je suis là, ce soir, manquant d'air, de cigarettes, et guetté par la malnutrition, à me demander pourquoi il n'y aurait pas un tout petit peu plus de choses inimaginables (*Le procès-verbal*, p. 26) **(C'est nous qui soulignons)**

Adam Pollo dénonce/renonce au langage de la règle sociale établie, étalée dans un discours fade, sans intérêt particulier, insignifiant, exercé par des actes automatiques, mécaniques, rompus à l'habitude⁴.

Lâcher un mot (dire oui, merci, pardon...) expressions de la contrainte sociale de l'obligation de dire ayant pour conséquence la mise à l'écart, de l'exclusion de l'individu de l'espace par la rupture du lien social que provoque ce langage de l'incommunicabilité, de la mal/nutrition, de la mal-vie, du mal-être. Pour Adam Pollo, le langage de tous les jours est aliénant, il s'agit d'un ressassement d'un bavardage incessant.

Dans sa thèse de doctorat sur l'écrivain, J.P.Dufour cite le passage du fait-divers du noyé dans le procès-verbal (passage de la page 148 à la page 153) pour illustrer cette insignifiance du langage, le langage ramené à un « **foutu bavardage** ». Le passage en question relate le langage de la banalité quotidienne qui dénote le désarroi de l'homme de la civilisation mécaniste :

⁴ Nous nous appuyons sur le commentaire de J.P.Durafour dans sa thèse citée en bibliographie.

La causerie se développe alors dans l'insignifiance la plus totale, devenant un bruit incontrôlé qui s'alimente de son propre bruit. (...). On se raconte d'autres histoires de noyés, on explique les circonstances, on propose des hypothèses sur la manière dont le cadavre a pu se retrouver sur ce rivage. On se distancie même du cadavre, comme s'il s'agissait d'autre chose qu'un homme, une autre espèce, un simple objet (...). La mort, à travers le langage incessant, devient une sorte de distraction, une distraction de la mort même qui attend chacun individu. Elle devient un simple sujet de discussion, un fait-divers.⁵

J.P. Durafour rapporte la scène au premier degré. Il s'agit moins d'un « noyé » autour duquel une foule anonyme « bavarde » que de l'insignifiance du langage quotidien pris dans la banalité d'avoir quelque chose à dire pour le dire. Rectifiant la scène en « la noyade » du bavardage « Adam se dit qu'il avait raison ; les noyés, comme chacun le sait, constituent un divertissement de choix, pour tous ceux qui errent sans but le long de la mer, trempés jusqu'aux os, et parfois assis sur le bord du dossier d'un banc ». (Le procès-verbal, p. 149)

La logique d'Adam Pollo inverse le regard sur le noyé. « Tous ceux » qui nourrissent le bavardage sont « trompés juste eux ». Le jeu sur la sonorité trempés/trompés montre que ce sont les gens alentour, pris dans l'insignifiance du langage, qui sont « trompés » appuyé par l'emploi de « errent sans but ». « Les noyés » sont ceux qui sont « trompés » dans l'incommunicabilité qu'ils établissent comme « un divertissement de choix » au sens où c'est « se parler » en se donnant la fausse impression de « parler ». Le point de vue de J. Durafour sur le bavardage rapproche la sacralité de la mort de l'insignifiance du langage. L'exemple cité du « noyé » ci-dessus peut être élargi à la scène de la tuerie du rat (Le procès-verbal passage de la page 112 à la page 123) au cours de laquelle Adam convoque un langage inutile sur la narration inutile d'une tuerie inutile, langage qui se rencontre dans les autres romans du corpus. Dans LA GUERRE « Bea B dit à Monsieur X qu'il ne fallait jamais parler de choses importantes. Il fallait dire des choses très simples, sans chercher d'explications. Par exemple :

⁵ Julien Paradis Dufour, « Les romans de J.-M. Le Clézio : rôle de l'écrivain contemporain dans la fondation d'une littérature mondiale considérée comme pratique littéraire », Thèse de doctorat en littérature générale et comparée, sous la direction de Sylvie André, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2018, p25.

« Je vais te raconter comment j'ai pris l'avion. Alors j'étais assise dans le fauteuil à côté de ce bonhomme avec des lunettes .Il lisait son journal .A côté de lui, il y avait un hublot et des petits rideaux de nylon bleu avec des petites fleurs jaunes. Et puis j'ai attendu sur mon fauteuil .De temps en temps, je me penchais par-dessus le bonhomme qui lisait son journal et je voyais des nuages qui ressemblaient à du Kapok. Et puis à un moment donné, tu ne sais pas, il y a une hôtesse de l'air qui est venue et qui m'a donné un plateau en matière plastique. Alors, je l'ai posé sur la petite table dépliant (....) ». (p. 35)

Bea B continue, dans un bavardage oiseux, le récit de banalités inénarrables, une succession de choses insignifiantes. (assis dans le fauteuil-il y avait un hublot-des petits rideaux de nylon bleu avec des petites fleurs jaunes...), un bavardage vide de sens qui rejoint la scène du roman Désert où, le personnage Paul Estève qui, au lieu de secourir Lalla en danger, se perd en conjectures. « Son visage métallique devient gris, ses yeux s'éteignent, elle tombe, très lentement, comme au fond d'un immense puits, sans espoir de se rattraper » (p.279) et se lance dans un discours aussi inutile que fade, illustration du bavardage de l'homme moderne :

Vous, vous n'avez plus faim ? Vous allez boire un peu ? Du cognac ? Non, il vaut mieux quelque chose de sucré, c'est bon quand on est faible, un coca ? Ou un jus de fruit ? Je ne vous ennuie pas trop ? Vous savez, moi, c'est la première fois que je vois quelqu'un s'évanouir devant moi, comme ça , par terre, et ça-ça m'a fait un choc, vraiment. Je travaille— Je suis employé aux P.et T., voilà, je n'ai pas l'habitude —enfin je veux dire, peut-être que vous devriez quand même aller voir un médecin, voulez-vous que j'aïlle téléphoner. (Ibid., p.281)

L'attitude du personnage urbain face à une scène d'urgence glisse au cocasse. Il pose les questions et donne les réponses. De la faim à la soif, « faim-boire-cognac-sucré-coca-jus de fruit ». Puis, sans transition, abandonnant Lalla à son sort ,il monologue sur son expérience des cas similaires et parle de sa fonction. Du langage lâché, il passe à la concordance des temps. De l'ignorance, il devient savant et apprécie l'urgence du cas de Lalla, lui conseille d'aller voir un médecin P. Estève se propose à tout : à apporter à manger, à boire, à téléphoner. Situation tragi-comique qui illustre que l'urbain civilisé préfère le bavardage à l'action, le rien dire au tout faire.

Les passages de ce type de langage ne sont pas dénués de portée significative. Bien au contraire, ils expriment la sensation de gêne de l'écrivain devant la platitude des mots de tous les jours, vidés de leur substance, consommés jusqu'au moindre soupçon de sens, ne laissant rien de mystérieux, de caché, impuissants à signifier la magnificence du monde, de « l'aventure d'être en vie ».

J.M.G. Le Clézio refuse ce langage, le dénonce, il est la frontière, le mur qui empêche l'homme d'aller à l'inconnu, aux mystères de la vie, qu'il situe proche du silence, ce que soutient M. Labbé (1999) dans son ouvrage *L'écart romanesque* :

Ce qui est cherché, c'est un rythme, c'est-à-dire un langage affectif, universel, primordial, qui rejoint le fameux langage des oiseaux, l'absence de toute parole. A la pointe extrême de l'écriture surgit le rythme et à la pointe extrême du rythme se trouve le silence. (p.40)

M. Labbé note bien que l'écrivain tente de se réapproprier un langage de « l'absence de toute parole », la parole, soumise aux conventions sociales, est déjà habitée par des mots fallacieux, trompeurs qui exercent un voilement sur les choses qui ne se laissent pas se distinguer.

« Ce sont des vers de Villon. Vous les connaissez ? » (Le procès-verbal, p. 293)

« Vous ne voyez pas que celui qui a écrit, « la terre est bleue comme une orange » est un fou, ou un imbécile ? » (Ibid., p.302)

Car le salut de la société moderne passe par la réappropriation d'un langage en otage de réflexes surannés. En effet, le langage destiné à parler de la mort d'homme est détourné vers le commentaire sur la noyade, celui destiné à la narration tombe dans l'inutile, celui destiné à l'urgence, au secours de l'Autre, se transforme en discours narcissique. L'écriture romanesque est appelée à rendre le langage aux sens, au silence :

Par le langage, l'homme s'est fait le plus solitaire des êtres du monde, puisqu'il s'est exclu du silence. Tous ses efforts pour comprendre les autres langages, olfactifs, tactiles, gustatifs, et les vibrations, les ondes, les communications par les racines, les cycles chimiques, les anastomoses, tout cela il faut qu'il le traduise dans son langage, avec ses mots et ses chiffres. Mais, il n'en perçoit pas les traces : le vrai sens est passé à côté. Alors l'homme est seul, et il ne sait pas être lui-même. (J.M.G.Le Clézio, 1978 : 47)

Il nous faut nous interroger sur l'aptitude du roman leclézien à accéder à ce retour de l'homme à son langage. Les nombreux prix récompensant l'œuvre de l'écrivain légitiment une écriture non normée. Double paradoxe, la norme de la langue en usage ne peut être subvertie sans être exposée d'a/normale mais une fois transgressée, cette norme est reconnue. Ce paradoxe, c'est la littérature qui s'exprime par le travail de l'écriture sur la langue. Le texte offre le pré-texte à ce travail. Une écriture médiatrice entre la langue et le texte produit. L'acte d'écrire fonctionne à l'encontre de la langue car « L'écriture, ce sont les pensées, les obsessions, les images qui viennent au cerveau au moment où vous écrivez ». ⁶ Le roman leclézien est l'écriture instantanée d'une langue instantanée. Le code linguistique prend la marque de l'instant, il varie sur le silence, le mot dit, le mot omis, exige une lecture plurielle. Défiant la linéarité de la lecture par le phénomène de l'intertextualité, le roman leclézien oscille entre monosémie et polysémie, entre précision et confusion sémantique. Guidés par la préface du roman *Le procès-verbal*, les romans continuent un jeu, une intention et justifie les écarts « Mais je ne désespère pas de parfaire plus tard un roman vraiment effectif ». (p11) Notons le couple parfaire/plus tard, comme si le roman produit requiert la solidarité du roman a/venir créant une sorte de chaîne significative s'articulant entre héritage et invention. L'écrivain s'assume comme un lecteur doublé d'un écrivain. Pour lui écrire, c'est d'abord lire parce qu'

Écrire est un besoin, c'est à l'intérieur de vous-même, ça à besoin de sortir, et de sortir sous cette forme. [...] Il faut avoir lu des auteurs, les avoir digérés, avoir éprouvé le besoin de faire mieux qu'eux. Un écrivain est sans doute quelqu'un d'imparfait, qui n'est pas terminé, et qui écrit, justement, en vue de cette terminaison ; qui recherche inlassablement cette perfection. ⁷

Ainsi vue, l'écriture devient une quête, une aventure à la recherche de cette perfection. Les romans se construisent en fonction de cet objectif. Le code linguistique se défait et se renouvelle à chaque roman. Mise en pratique continuelle d'un dispositif d'écriture, le code linguistique prend en charge les autres moyens d'expression pour dé/construire la primauté de la langue. L'écrivain ouvre le texte à son cosmopolitisme et à sa diversité culturelle. La notion de « roman-puzzle » caractérisant *Le procès-verbal* s'étend à toute l'œuvre. Le rapport à la langue fournie pour le texte se veut une pratique de lecture qui reprend les éléments du puzzle dans l'appréhension de la tension entre la langue de l'écrivain c'est-à-dire le comment

⁶ Conversation avec P. Lhoste, p27

⁷ Le Magazine littéraire du 28/10/2008

dire singulier et le littéraire c'est-à-dire le comment dire institutionnalisé. La légitimation de l'œuvre de J.M.G. Le Clézio a pour motif son code linguistique qui le différencie nettement. Les critiques formulées à son style et à sa grammaire, produisent l'effet inverse, inattendu et participent à son insertion dans le champ littéraire.

J.M.G. Le Clézio transpose le langage de l'insignifiance à la jouissance. Son premier roman introduit trois transgressions à savoir la langue et l'esthétique mais aussi l'idéologie, transgressions qui se repèrent dans toute l'œuvre. Le roman est une pratique mais aussi une valeur morale. Pour concilier ces deux constituants, l'écrivain expérimente des stratégies scripturales « Écrire pour agir ». (L'extase matérielle, p.203) Le texte leclézien porte cet enjeu : agir sur le monde par les mots. La langue est l'en-jeu de l'écriture.

La transgression de la langue s'ouvre sur des mots déchargés de la convention, des mots libres du poids du passé, détachés de leur fonction, pour être sens « Les mots allaient dans tous les sens. Je les voyais écrits partout ». (Le procès-verbal, p. 307) « Un dérèglement de tous les sens »⁸ que le poète A. Rimbaud réserve aux mots. Et c'est à cette fonction de faire adhérer le mot au sens que se situe l'écriture, créer, ainsi, un univers des sens où le sens devient rythme, intonation, silence. Le procès-verbal structure, d'une manière très libre, le langage avec lequel il se construit. Le mot juxtapose l'image, le fait réel juxtapose le fictionnel, le romanesque s'espace à proximité de l'extra-littéraire. Tout part de la langue pour mieux la subvertir.

Dans *L'inconnu sur la terre* (1978), J.M.G. Le Clézio affirmait: « Je veux écrire pour la beauté du regard, annonce-t-il, pour la pureté du langage. [...] Je veux écrire pour être du côté des animaux et des enfants, du côté de ceux qui voient le monde tel qu'il est, qui connaissent toute sa beauté. » (pp386-387)

Rejetant les stéréotypes, les structures archaïques, les visions dépassées, J.M.G. Le Clézio explore le monde et la langue. Le monde de ses romans entretient toute cette tension entre terreur et fascination. La terreur de la guerre, de la crise existentielle, de l'absurdité du monde. La fascination du beau, du possible, du moi pluriel. L'écriture résume cette tension, relève de la révolte. Une écriture portant la finalité de concilier l'inconciliable en interrogeant la langue et sa relation au monde. L'écrivain dit la beauté du monde, la pureté du langage, par une écriture qui démythifie la grammaire par les transgressions. L'ordre, c'est le dés/ordre. La langue n'a plus le souci des mots qu'il faut mais « les mots – pièges », « les

⁸ Lettre de A. Rimbaud à Paul Demeny (dite « La lettre du voyant »), le 1505/1871.

mots qui enivraient ». (LA GUERRE., p. 71) Le rapport langue/esthétique mû par le mouvement de l'écriture transforme l'idéologie. Le roman est un instrument à valeur esthétique mais aussi idéologique puisqu'il permet à la fiction de révéler et de transformer le réel. Le bavardage, langage de l'insignifiance, œuvre à cette fin. Il représente le repère identificatoire de l'abêtissement de l'homme moderne. Reflet et remise en cause du réel, le bavardage est une échappatoire. « Exclu du silence », l'homme moderne bavarde parce que « Nos sociétés modernes sont obsédées par la peur du silence car le silence risque de révéler l'abîme. Et voilà pourquoi on essaie de le meubler ». (Pasqua : 1993, 80-81) « Béa B. ne pense pas. Elle n'a pas le temps de penser » (LA GUERRE, p. 65). Adam Pollo parle pour parler « Dès le premier instant, elle [la parole] parut se suffire à elle-même, et n'exiger aucun rajout, aucune réponse, un peu à la manière des mots ceints de halo qu'on voit surgir des gorges des personnages dans les journaux enfantins » (Le procès-verbal., 240) , instaure une singulière communication où l'émetteur et le récepteur se confondent non comme dans un monologue qui exige sens mais dans un bavardage qui s'étale sur « le pouvoir-dire » au détriment de « ce que l'on dit ». Le bavardage a pour objet le bavardage qu'alimente le « on anonyme ». Adam Pollo le dit assez clairement : « Appelle ça comme tu veux, les opinions des gens, les bruits qui courent—Qu'est-ce **qu'on raconte** ? » (Ibid., p. 63). (**C'est nous qui soulignons**) **Adam Pollo nous rappelle que :**

- Le bavardage n'est soumis à aucune règle == Appelle ça comme tu veux. L'emploi de « ça » jette le bavardage dans l'insignifiance, dans l'absence de tout lien avec une référence établie.
- La thématique du bavardage :, c'est les opinions des gens, les bruits qui courent == c'est la communication sociale. « Ils parlaient, et tout la chambre répondaient, comme font les chauves-souris quand elle se croisent dans une caverne.

« Viens ! »
 « Tu es belle ! » « Agnès ! Myriam ! Elisat ! »
 « André ! »
 « Je suis heureuse ! Heureuse ! »
 « Je brûle ! »
 « Viens ! Claque tes doigts ! Snap ! Snap ! »
 « Je t'aime ! »
 « Je t'aime ! »
 « Je suis là ! Ici ! Là ! »

(LA GUERRE, p.109)

L'exemple ci-dessus désigne les attributs du bavardage : un dit qui ne fait pas sens. L'intention du narrateur de rapporter le bavardage est de signifier quelque chose et c'est au lecteur d'interpréter ce non-dit. Par déduction, nous arrivons à l'équation suivante :

a)--le bavardage = un trop de langage= absence de sens

b) --pour qu'il y ait sens, il faut le non-bavardage, c'est-à-dire le silence.

Mais le bavardage ne suffit pas à dissimuler l'étrangeté de notre aventure, et sans doute faut-il commencer par se taire pour que l'essentiel puisse se dire. Le silence est une des manifestations de l'essentiel, mais nous avons peur du silence. Nos sociétés modernes sont obsédées par la peur du silence car le silence risque de révéler l'abîme. Et voilà pourquoi on essaie de le meubler. (Fiat, 2009 :44-45).

Selon l'auteur, « le bavardagedissimule l'étrangeté de notre aventure » disant de notre récit.

Conclusion

Le genre éclate. Le récit en subit les conséquences esthétiques. La fiction n'est-elle qu'un prétexte à J.M.G. Le Clézio pour mieux asseoir sa vision du roman ? Les personnages presque sans « état civil » errent dans un récit erratique. La deuxième partie énumère les ruptures : rupture dans la conception du récit, rupture dans la création des personnages, rupture dans les fonctions du narrateur. Annoncées par la première partie comme implication d'une vision du monde, ces ruptures affluent vers une esthétique « de refus ». Analogiquement au monde, le récit leclézien déstabilise parce que déstabilisé. J.M.G. Le Clézio semble mener le récit vers une forme de contestation de tout ce qui astreint la lecture à un sens unique. En effet, toute la stratégie de l'écriture est de créer un récit où le sens n'est jamais là où on voudrait qu'il soit. Toute rupture du fonctionnement du récit implique la rupture des conditions historiques de lecture. Un récit contestataire intime un lecteur contestataire. La violence du texte, par le texte, n'est rien d'autre qu'une stratégie scripturale qui instaure l'énigme, l'obscur. La lecture historique à chercher à accéder au sens, le roman leclézien oblige le lecteur à s'aventurer, à trouver l'issue du labyrinthe, à résoudre l'énigme. Le récit cesse d'être un réconfort pour solliciter l'effort. Le narrateur se multiplie, il est « Je » / « Jeu »/ mais aussi « en-jeu » ; il raconte, il s'efface pour laisser sa voix / voie au lecteur dont l'intrusion dans le récit est programmée, prévue, et un espace lui est réservé. Les prix décernés à l'écrivain attestent de l'influence de son œuvre sur le lectorat faisant de lui « l'écrivain le plus lu ». D'où vient cette reconnaissance si ce n'est du plaisir de lire un texte qui n'accorde rien, où l'obligation de trouver un narrateur est un aléa, de risquer le sens, de voir le tableau qui se dresse au-delà des mots. Lisible/visible tel est le pilote du roman leclézien. Le paradoxe de ces ruptures c'est en qu'en cessant d'être comme tout le monde, on forme un monde à part. Le roman cesse d'être le critique d'une situation mais devient la situation de la critique. Le roman offre à J.M.G. Le Clézio toutes les opportunités de faire du roman son thème inavoué, du récit son argument, du lecteur son bénéficiaire.

La troisième partie montre la contestation au niveau symbolique de la voix. Dans le récit traditionnel, celui qui parle a le pouvoir. La rupture de l'écrivain est de faire de la voix/voie un lieu commun.

TROISIEME PARTIE

Sens et polyphonie

Introduction

Le rapport de l'écrivain à la langue est le critère fondamental de l'écriture littéraire nous dit Authier-Revuz (2007) : « Une « inquiétude » au sens propre, un étonnement, un questionnement, à tout le moins la distance d'une conscience vive du fait de langage est nécessaire pour que naisse le désir de se consacrer au langage, de devenir « homme de mots. » (p. 117)

J.M.G. Le Clézio entretient avec « le fait de langage » un positionnement qui laisse affleurer « le questionnement » qu'évoque Authier-Revuz. En effet, dans les romans de notre corpus, le flou dans la construction du sens se manifeste par une syntaxe de l'à-peu-près contrainte de la pluralité des énoncés qui construisent l'espace textuel. Tenue pour discours littéraire, l'œuvre de J.M.G. Le Clézio met en jeu la question de « qui parle ». Le lecteur éprouve des difficultés à délimiter à qui revient la parole. Le texte est soumis à la tension des textes qui le pénètrent. Le discours de l'écrivain se caractérise par sa perméabilité non seulement à la communication avec d'autres textes mais également à d'autres formes d'expression comme le collage, l'intertextualité, d'où la pluralité des voix. Et cette hétérogénéité discursive ne saurait être tenue par une seule voix/voie.

Le rapport sens-polyphonie s'établit dans l'incertitude. Quelques extraits du corpus sont étudiés pour mettre en évidence la contestation du sens au moyen de la polyphonie.

CHAPITRE 1

Des difficultés de sens liées
au point de vue

1- Le support théorique

Le texte leclézien se propose comme le lieu de l'expérimentation, s'ouvre aux «innovations techniques», évolue entre «je» et «nous» «multiplie les points de vue», à l'effet de mettre fin à «l'unicité du sujet parlant». De ce jeu, se profile l'hétérogénéité énonciative du texte «Roman-puzzle», «Roman-puzzle», «Roman inclassable». Œuvre d'une vision du monde / vision d'un monde, le projet de J.M.G. Le Clézio nous est difficile à cerner comme nous le confirme l'écrivain lui-même : «L'idéal de l'écriture c'est d'arriver à rejoindre ça [...] Ecrire sans savoir où l'on va, en laissant les choses se faire d'elles-mêmes, sans aucun plan [...], écrire en jetant des phrases, en les regardant s'ajouter les unes aux autres. C'est laisser dériver le fil.» (Ailleurs, 1995, page 51)

Observons comment se présente l'œuvre de J.M.G. Le Clézio selon M. Salles (2006) qui soutient :

Chaque œuvre romanesque affirme son esthétique par référence à des formes existantes connues du public, qu'elle mime ou subvertit. L'œuvre moderne se reconnaît à ce qu'elle exige une coopération plus active du lecteur, multipliant les incertitudes, les blancs à combler, les bifurcations qui rompent le fil de la fiction, les ambiguïtés sémantiques. Le Clézio **sollicite** et **perturbe** fréquemment les compétences littéraires de ses lecteurs par **des effets de brouillage** qui nécessitent une constante accommodation, tant sur le plan du sens que des formes. (pp.277-304) (**C'est nous qui soulignons**)

L'écrivain «sollicite et perturbe» «les compétences littéraires de ses lecteurs» par «des effets de brouillage» qui perturbent la forme qui, à son tour, perturbe la construction du sens. Ce déni des règles pourrait s'expliquer par l'objectif de l'écrivain à mettre le roman traditionnel au centre de ses préoccupations, à rejeter les canons sur lesquels il s'élabore, à dénoncer le diktat d'une certaine manière d'écrire et de lire.

Lors d'un entretien, J.M.G. Le Clézio a déclaré : «Le plus important dans un livre, c'est justement ce qui n'y est pas.» (P. Jean Card, 1966 :7) Propos par lesquels il se distingue tel un écrivain qui exerce sur la langue un travail qui révèle une tendance esthétique dans le rapport :

«Le plus important» dans son écriture = «ce qui n'y est pas» -

qui nous autorise à penser que c'est là l'intention délibérée de l'écrivain d'« ébranler le rempart d'indifférence du lecteur » par la manipulation de « ce qu'il dit », son discours béant à « la poétique du variable » analysée au chapitre deuxième, à l'hétérogénéité, au « puzzle », au « jeu ». « Les incertitudes, les blancs à combler, les bifurcations » coordonnent les divers plans de la narration dans une sorte de cohésion éparse mais harmonieuse.

Les propos vérifient la difficulté de classer un écrivain-écrivain portant le projet d'écriture de dissimuler « le plus important » à dire, à communiquer dans « ce qui n'y est pas ».

J.M.G. Le Clézio ne dit pas « le plus important » mais il fait comme s'il le dit au cours de quoi « ce qui n'y est pas » procède de l'énigme dont la solution serait si. Comme déduction, à tirer de cette constatation, est que pour l'écrivain, la communication est le projet essentiel de son œuvre inscrite dans un discours brouillé par le jeu absence-présence du dire/dit destiné à un lecteur sollicité à participer à rendre « dit » le « non-dit » du message élaboré telle une stratégie. Il apparaît clairement qu'il s'agit là de la technique de l'écrivain de faire porter le sens par des stratégies scripturales qui le portent sans le montrer. Le problème que posent les propos de l'écrivain est de l'ordre de la manière d'écrire à travers laquelle il écrit ce qui n'est pas important en même qu'il n'écrit pas ce qui est important.

Rendre transparente la pratique d'écriture de l'écrivain nous « commande » de nous orienter vers la stylistique comme outil théorique/pratique. Mais, parce que la réduction de la complexité de l'écriture à un simple exercice de style nous apparaît peu probante, que nous nous sommes orienté vers un champ d'investigation plus large : l'analyse du discours. Pourquoi ? Dès que l'œuvre s'active à mettre en jeu les composants d'un échange comme le conçoit J.M.G. Le Clézio, nous pourrions la considérer comme un discours au sens où nous l'apprend E. Benveniste (1966): « Il faut entendre discours dans sa plus grande extension : toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. » (p.242) C'est exactement ce qui ressort de l'objectif avoué de l'écrivain / locuteur de manipuler la langue pour convaincre un auditeur/lecteur par l'effacement de « le plus important » inscrivant, par la même, son œuvre comme un acte illocutoire.

C'est un effet sur le lecteur que l'écrivain cherche à implanter les effets de son dire. Le roman donne lieu à une mise en scène de la langue où « ce qui n'y est pas » est l'enjeu du dire d'un écrivain/locuteur qui postule la présence d'un lecteur/auditeur. Les conditions de l'énonciation sont posées puisque « Toute énonciation est explicite ou implicite une

allocution, elle postule un allocataire ». (E. Benveniste, 1970 :82) L'accommodement de la vision de l'écrivain sur l'écriture avec le principe théorique d'E. Benveniste reconvertit la langue en un discours qui se matérialise en deux énoncés dont l'un porte le dit et se donne à lire explicitement, lisiblement, « au premier degré de l'écriture » par contre l'autre énoncé retient « ce qui n'y est pas. », le manque, le non-dit, l'implicite, l'illisible. Sens présent/sens absent se superposent dans deux énoncés confondus en l'apparence d'un seul. « Le sens se présenterait ainsi, à différents niveaux, comme un assemblage de paroles et de points de vue, plus ou moins hétérogènes, que l'interprète serait chargé d'organiser pour comprendre ce qui est dit. »¹ Le lecteur est, ainsi, confronté à deux énoncés, et comme tout énoncé est « le résultat » d'une énonciation, il nous faut distinguer le profil du locuteur au sens où le comprend J. Dubois (1969) : « l'énonciation est présentée soit comme la relation que le locuteur entretient par le texte avec l'interlocuteur, ou comme l'attitude du sujet parlant à l'égard de son énoncé. » (p.100). Dédit de ce point de vue, le locuteur s'inscrit dans les deux situations d'énonciation qu'il va falloir élucider par le recours à l'analyse de « la manière dont il inscrit sa présence dans à l'intérieur de son discours » (Bouguerra, 1989 : 19) et à l'examen du mécanisme formel avec lequel il construit son énoncé car « un énoncé véhicule une image de son énonciation » (O. Ducrot : 1980 ,34).

J. Authier-revuz (2007) nous intime la prudence dans la question de l'analyse du et déclare qu' :

En revanche, revient à l'écriture littéraire, et à elle seule, en tant que pratique langagière – j'entends consacrée au langage –, à même d'occuper des positions énonciatives « extrêmes » ; inconnues à la discursivité ordinaire, de donner forme textuelle au risque assumé de l'allusion généralisée. (p.115).

La complexité de l'écriture de J.M.G. Le Clézio échappe à « la discursivité ordinaire » notamment par le fait de l'hétérogénéité du texte, l'instabilité du narrateur et l'usage de divers moyens d'expression dont une langue originale n'est pas qu'un des constituants. Aborder le texte littéraire leclézien à travers la polyphonie contraint à déterminer avec rigueur les outils d'analyse. L'usage de concepts que nous utilisons nous contraint de nous référer à « un support théorique » qui fiabilise leurs usages.

¹ Laurent Perrin, « La notion de polyphonie en linguistique et dans le champ des sciences du langage », *Questions de communication* [En ligne], 6 | 2004, mis en ligne le 30 mai 2012, consulté le 28 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/4445> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.4445>

Par choix nous nous référons à la notion de polyphonie « multiplicité de voix ou de sons » parce qu'elle se situe dans la problématique de la question du sens comme le conçoit L. Perrin (2004) :

Les approches dites polyphoniques cherchent à montrer que sens des énoncés et des discours, loin de consister simplement à exprimer la pensée d'un sujet parlant empirique, consiste avant tout à mettre en scène une pluralité de voix énonciatives abstraites. Le sens se présenterait ainsi, à différents niveaux, comme un assemblage de paroles et de points de vue, plus ou moins hétérogènes, que l'interprète serait chargé d'organiser pour comprendre ce qui est dit. (pp.265-282)

L. Perrin avance une proposition qui justifie notre choix d'opter pour la polyphonie : le sens est au centre des préoccupations des « approches dites polyphoniques » et que ce sens répond à une stratégie communicative de l'auteur de l'énoncé, destiné à « l'interprète », à l'effet de déléguer ce qu'il veut dire à « une pluralité de voix énonciatives » par des stratégies scripturales qui permettent à cette « pluralité de voix » de prendre en charge l'énoncé pour manifester le rapport qu'ils instruisent avec le dit de cet auteur, ce qui lui permet de « rester neutre ». Telle qu'énoncée, la polyphonie met en scène le mécanisme complexe de l'écriture littéraire qui désigne le sens comme une négociation entre l'auteur de l'énoncé et son destinataire. Le point de vue de L. Perrin s'origine dans les travaux de O. Ducrot qui, sur le modèle de M. Bakhtine, pose « l'esquisse » d'une théorie de la polyphonie dont le schéma partage la configuration avec la thèse de L. Perrin. Pour rappel, M. Bakhtine conclut son analyse « *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* » en 1929, sur l'œuvre de V. Dostoïevski considérée comme récit, par le développement de la notion de polyphonie, terme emprunté au genre musical, qui montre que le narrateur entre en interaction avec d'autres personnages dans la prise en charge énonciative du dit.

Dans ce sillage, O. Ducrot contestant « l'unicité du sujet parlant » s'oriente vers « l'esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation, une simple «esquisse» puisqu'il s'agit surtout d'une version «standard» de la théorie de la polyphonie » comme le rapporte A. Sayad (2011 : 231) qui ajoute que « Ducrot a réuni l'essentiel de ses travaux et où il a essayé de systématiser ses réflexions est sans conteste *Le Dire et le Dit* (1984) dans le chapitre VIII de ce livre ». (Ibid.) Notons que la notion « d'esquisse » vaudrait « prudence de la théorie » et fait sentir qu'O. Ducrot poursuit la perfectibilité d'une théorie en train de se faire comme le confirment ses versions successives, Ducrot (1980), Anscombe-Ducrot (1983) et Ducrot(1984).

Selon la classification qu'il propose, Ducrot fournit deux concepts opératoires : le locuteur – l'énonciateur qu'il nous faut examiner pour pouvoir les appliquer à notre corpus. L. Perrin précise que : « Dans les termes d'Oswald Ducrot, il faudrait dire alors que le locuteur, auquel renvoient notamment les pronoms de première personne, ne coïncide pas avec le sujet parlant dont le nom est écrit sur la couverture » (L. Perrin, op.cit.). Nous emploierons, ainsi, le locuteur et l'énonciateur pour désigner le narrateur et les personnages à la fonction que leur attribue A. Sayad « En effet, l'auteur d'un roman par exemple ne peut se contenter d'introduire la seule voix du narrateur, mais il est obligé, par le biais de différents artifices, d'introduire aussi celle de ses personnages » (Ibid., p. 232).

Nous nous appuyons sur la séparation qu'effectue L. Perrin entre le locuteur et le sujet parlant. Pour nous, le sujet parlant est J.M.G. Le Clézio « dont le nom est écrit sur la couverture. » Selon, L. Perrin, la condition de la polyphonie est requise du locuteur « pour que l'on puisse parler de polyphonie, faudrait-il que le locuteur lui-même se démultiplie en diverses instances énonciatives plus ou moins distinctes » (Perrin, Op.cit.). O. Ducrot(1984) désigne par énonciateurs « les multiplications » du locuteur :

J'appelle *énonciateurs* ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils *parlent*, c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles. (p. 204)

L'emploi du terme « démultiplication » demande à être explicité. Le locuteur délègue sa fonction énonciative aux *énonciateurs*, mais, la précision est importante, il ne se fait pas substituer dans son attitude par rapport au dit c'est-à-dire que le locuteur va faire exprimer ce qu'il pense, son attitude, sa réflexion, son point de vue, par l'énonciateur, ce qui lui permet d'être et de ne pas être dans ce qu'il dit puisqu'il fait dire en disant. L'énonciateur est une stratégie scripturale qui a valeur esthétique et idéologique. La poétique du variable et le code idéologique, que nous traitons dans le chapitre deuxième, répondent à cette caractéristique particulière du texte leclézien béant aux influences diverses qui rendent difficile l'attribution du point de vue aux personnages nombreux à multiplier le locuteur. La polyphonie s'accommode avec « roman-puzzle », « le roman-jeu » où « la multiplication » des récits répond à « la multiplication » du locuteur comme le suggère J.S. Koumba (2017) : « Le roman est donc envisagé comme le lieu d'une rencontre des histoires singulières qui donne

lieu à une «multiplicité de narrateurs et à l'enchâssement de récits multiples à l'intérieur du récit central. »

L. Perrin se situe dans cette optique et soutient :

Donc, à un niveau discursif, si l'on prend en compte la succession des énoncés dont le texte se compose, le locuteur se transforme et évolue, et l'on pourrait dire en ce sens que le texte est polyphonique. Néanmoins, aucun des énoncés de ce texte n'est pour autant défini comme polyphonique en soi, c'est-à-dire pris isolément, indépendamment de la dynamique discursive dont il relève. (Ibid., pp.265-282)

La comparaison des deux points de vue donne lieu à une différence terminologique sans rien changer à l'essentiel :

- « des histoires singulières » == « succession des énoncés »

- « multiplicité du narrateur » == « le locuteur se transforme et évolue »

La voix / voie auctoriale est prépondérante dans la construction textuelle du locuteur/narrateur qui en se transformant/évoluant/ se multipliant, il transforme/évolue/multiplie son assise sur le récit. Pour rendre à la polyphonie sa dimension pratique, nous considérons le locuteur / narrateur comme le chef d'orchestre qui délègue à chaque tttiste la voix / voie de son instrument. Et c'est l'ensemble des voix / voies qui constituent la voix / voie auctoriale. Et de ce fait, nous prenons nos distances par rapport au positionnement des auteurs de ce point de vue qui considèrent :

Dostoïevski comme l'inventeur du roman polyphonique parce que ses œuvres font dialoguer une multiplicité de voix indépendantes, voire contradictoires, sans tenter de les unifier par celle de l'auteur : chaque personnage y demeure le seul sujet de sa propre parole. Ce dialogisme s'oppose au monologisme du roman traditionnel dans lequel tout est dominé par la voix auctoriale. (Hendrik, Delabatia, Legros, 2005 :377)

Les auteurs se dirigent vers une cacophonie où « chaque personnage y demeure le seul sujet de sa propre parole ». Notre lecture fait de la voix auctoriale une voix régulatrice de « la multiplicité des voix ». Dans le texte polyphonique, la voix auctoriale est là, discrète, silencieuse mais éloquente dans les voix des autres. Rendre indépendants les sujets s'écarte de l'idée du « roman polyphonique » où plusieurs voix se font entendre parce que la voix

auctoriale les laisse faire. Ces voix ne sont ni indépendantes ni dépendantes, ils assurent une fonction que leur assigne la voix auctoriale. Comme notre étude relève de l'analyse du discours il nous semble légitime d'adopter l'avertissement que donne T. Bouguerra (1989) qui affirme : « C'est dire si, cette analyse qui se situe dans la mouvance d'une théorie en voie d'élaboration, n'échappe pas, loin s'en faut, à l'éclectisme, à l'improvisation, aux tâtonnements et aux transformations ad-hoc qui semblent être le lot de tout étude de ce genre. » (p.27).

Pour la transformation ad-hoc, nous tenons à la précision qu'il nous paraît difficile de coller intrinsèquement les postulats d'une théorie à une œuvre aussi « mouvante » que diversifiée que celle de J.M.G. Le Clézio. A proximité de ce dernier, partageant la même vision du roman que lui, E Glissant (196) se refuse à accorder à la voix une autorité textuelle ou autre. La voix est toujours dans le « multiple ». Il déclare à ce sujet :

Le livre est fait de telle manière qu'on ne peut pas dire qui parle. D'abord on dit l'auteur. Ensuite on dit « quelqu'un parle ». Ensuite on a même dit « ça parle » au sens psychanalytique du mot de celui ou celle qui parle. Je crois que le problème est que celui qui parle est multiple. Il n'y a pas quelqu'un qui parle, il n'y a pas « ça » qui parle [...] ce qui est projeté comme parole rencontre un autre multiple qui est le multiple du monde. (p.131).

Pour la praticité de notre travail, nous ferons évoluer l'étude de la polyphonie entre théories de l'énonciation et transformation ad-hoc personnelle comme lecture. Il s'agit de montrer que lorsque le locuteur « parle » « ça parle » à travers lui, comme nous l'indique E. Glissant. Toute parole est un « effet du déjà dit » dans la lignée des postulats de M. Bakhtine. Notre démarche consiste à interroger le corpus, de partir des exemples vers leur(s) p degré(s) d'adhésion aux théories mais aussi à l'intuition. Nous utilisons l'expression « hétérogénéité polyphonique » comme « transformation ad-hoc » loin de la terminologie de toute attache théorique. Pour nous l'hétérogénéité est prise dans son sens premier « qui est composé de nature différente », « l'hétérogénéité polyphonique » est le fait de la manifestation de la polyphonie dans des énoncés de nature différente tels que l'énoncé linguistique, le collage ou la formule chimique. Nous employons les termes locuteur/narrateur pour renvoyer à l'auteur de l'énoncé. S'agissant de la polyphonie, l'emploi de « locuteur » semble plus approprié sans exclure l'employabilité de terme « narrateur ». O. Ducrot(1984) ne trouve pas nécessaire la distinction locuteur/narrateur quand il s'agit de se référer au producteur de l'énoncé. A cet

effet, il rappelle, pour lever toute équivoque : « Cette distinction du narrateur équivalent littéraire de mon locuteur. » (pp.204-205).

2- Organisation du discours : quel dispositif énonciatif ?

Pour montrer que la polyphonie traverse notre corpus, nous prenons comme socle de notre étude le point de vue d'A. Sayad (2011) qui soutient : « Il (le terme de « polyphonie) désigne, dans la plupart des cas, le fait qu'un texte (ou un énoncé) véhicule non seulement le point de vue de son auteur, mais aussi plusieurs autres points de vue (PDV) pris en charge par différents sujets. » (p.231) La description proposée a l'avantage d'être énoncée d'une façon simple et claire, prête à l'application et de poser les principaux critères au repérage de la polyphonie qui se laissent paraître ainsi :

- le PDV est pris au sens de « ce qui est dit » / voix
- un énoncé est polyphonique s'il est composite et comporte plusieurs points de vue :
- 1 – le point de vue du locuteur ou du narrateur = La voix régulatrice, prépondérante dans l'agencement matériel de l'énoncé de telle façon que les autres voix pourront se manifester.
- 2 – les points de vue d'autres sujets ou énonciateurs = Les voix constituantes de l'énonciation.

Nous nous appuyons sur la définition d'A. Sayad parce que, en plus de sa praticabilité, elle cadre objectivement le fonctionnement de l'énoncé polyphonique comme nous l'a montré supra. Autre motivation de notre choix, c'est qu' :

Il est probablement impossible de démontrer qu'un système de concepts est meilleur qu'un autre. Il y a un arbitraire irréductible dans le choix des termes dans lesquels on conçoit les problèmes théoriques. Mais, cet arbitraire n'est pas injustifiable. Le moins qu'on puisse faire pour justifier un choix de concepts, c'est montrer qu'il offre une solution de rechange intéressante à un ensemble conceptuel dominant – et dont il n'est pas satisfait qu'il le soit. Les concepts servent à formuler des intuitions, et les intuitions fécondent la recherche (Petit, 2003 : 17-45)

Nous nous tenons également à l'avertissement d'A. Rabatel qui prévient : « Il me semble qu'il faut s'en tenir prudemment à la voix comme instance d'émission, sans chercher à aller plus loin dans la matérialité expressive du dire. »²

L'emploi de l'expression « la matérialité expressive du dire » rend illusoire de vouloir rendre compte de toutes les voix « qui parlent » dans un énoncé. J.M.G. Le Clézio fait la guerre dure aux conventions du roman dans l'organisation du texte. Le dysfonctionnement de la relation incipit/clausule submerge le champ textuel duquel il est difficile de repérer les marques linguistiques de la « voix ». L'avertissement d'A. Rabatel vaut « mode d'emploi » dans l'application des théories sur l'énonciation.

Nous nous appuyons sur la constatation d'A Rabatel pour montrer la complexité de l'écriture de J.M.G. Le Clézio à travers l'observation de W. Booth (1983,1966) qui nous apprend que « Nous ne devons jamais oublier que si l'auteur peut dans une certaine mesure choisir de se déguiser, il ne peut jamais choisir de disparaître». (p. 20). Le point de vue de W. Booth, auquel nous adhérons pleinement, atteste notre postulat selon lequel l'auteur sous l'étiquette du « sujet parlant » se révèle sous des stratégies scripturales et discursives. La problématique de l' « effacement énonciatif » ou du « simulacre énonciatif » n'est, en pratique qu' « un "jeu" que joue le sujet parlant, comme s'il lui était possible de ne pas avoir de *point de vue*, de disparaître complètement de l'acte d'énonciation, et de laisser parler le discours par lui-même ». (Charaudeau 1992 : 650) Pour nous, la notion de polyphonie couvre « des positions énonciatives « extrêmes » » dont parle Authier-Revuz.

3- Qui parle dans le procès-verbal ?

« Roman-puzzle », le roman obéit à la poétique du divers par la composition hétéroclite de son champ textuel. La prise en charge énonciative oscillera entre divers « auteurs » des textes composants. Nous tenterons de montrer que le texte leclézien adhère bien à la vision d'E. Glissant exposée supra.

3-1- « Le sujet parlant » : la voix du silence.

Par l'étude de passages tirés du corpus, nous allons tenter de montrer que l'auteur n'arrive pas à s'effacer du discours.

² **Alain Rabatel**, « Les relations Locuteur/Énonciateur au prisme de la notion de voix », *Arts et Savoirs* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 15 juillet 2012, consulté le 09 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/aes/510> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aes.510>

Observons le passage tiré du roman :

C'est donc ça, se dit Adam ; c'est donc ça. L'atomique, elle n'a pas encore eu lieu. Et celle de 40, évidemment, je ne l'ai pas faite, je devais avoir douze ou treize ans à ce moment-là. Et même, à supposer que je l'aie faite, j'aurais été bien trop jeune pour m'en souvenir actuellement. Il n'y a avait pas eu de guerres depuis, sans quoi elles auraient été mentionnées dans les manuels d'Histoire Contemporaine. Or, Adam le savait pour les avoir lus, relativement récemment, on ne signalait nulle part de guerre depuis celle contre Hitler. (p. 65)

Pour répondre de sa polyphonie, cet énoncé doit le préalable de satisfaire à deux conditions :

-d'être un acte de parole

-de satisfaire « l'axiome d'identité ».

a- C'est un acte de parole car le locuteur prend la parole dans l'intention de « parler » de la guerre, intention associée à son énonciation. L'énoncé satisfait aux « conditions du discours » qu'exige O. Ducrot (1972) pour désigner tel acte comme un acte de parole qui soutient :

L'acte de prendre la parole n'est en effet (...) ni un acte libre, ni un acte gratuit. Il n'est pas libre, en ce sens que certaines conditions doivent être remplies pour qu'on ait le droit de parler de telle ou de telle façon. Il n'est pas gratuit en ce sens que toute parole doit se présenter comme motivée, comme répondant à certains besoins ou visant certaines fins. (p.8).

b- Il satisfait à « l'axiome d'identification ». « Par identification, je veux signifier ici qu'il ne doit plus y avoir aucun doute, aucune ambiguïté sur ce dont on parle exactement ». (Bouguerra, 1989 : 29)

Nous postulons que « l'axiome d'identification » = la guerre.

Pour monter l'hétérogénéité de l'énoncé, nous adoptons la démarche préconisée par A. Sayad dans sa thèse citée supra.

C'est donc ça, se dit Adam ; c'est donc ça.

Dès l'entrée en matière, le lecteur identifie le locuteur (que nous appelons L1), auteur de l'énoncé qui fait lire, à l'intention du lecteur, la pensée d'Adam persuadé par (L1) sur

« l'axiome d'identification ». En exposant sa pensée comme suite du discours de (L1), Adam est un énonciateur (E1).

Mais la construction « se dit » relève du soliloque, au cours duquel Adam s'adresse à Adam où Adam prend en charge le dit, est dévié (L2). Adam condense, ainsi, les fonctions de destinataire de l'énoncé, d'énonciateur et de locuteur. La répétition du modalisateur « donc...donc.. » mentionne l'adhésion d'Adam (E1) au discours du (L1). La première phrase est construite ainsi : Adam a été destinataire d'un acte de parole du (L1) qui le persuade que « l'atomique n'a pas eu lieu ».

L'atomique, elle n'a pas encore eu lieu.

La stratégie discursive d'Adam est de contrôler la parole par la mise en scène de l'une de ses fonctions tour à tour au besoin de son intention communicative. Le (L1) est réduit au silence par la deuxième phrase, phrase négative « L'atomique, elle n'a pas encore eu lieu » par laquelle Adam prend en charge le dit du (L1) et devient (E2).

La phrase négative qu'il emploie montre la substitution d'Adam, destinataire de l'énoncé à Adam auteur de l'énoncé. Ainsi, il devient (L3) avec toutes les fonctions que lui permet ce rôle illustré par l'emploi du modalisateur « encore » qui montre que, Adam, maîtrise l'information / parole. La phrase négative se transforme en phrase assertive car si « l'atomique » n'a pas encore eu lieu cela ne veut pas dire qu'elle n'aura pas lieu. Le modalisateur « encore » suspend, pour un temps, « L'atomique » qui aura lieu que corrobore la phrase négative qui atteste d'une vérité incontestable à venir puisqu'elle est scandée par l'emphase « L'atomique..., elle..» qui renforce la véracité de l'information. C'est donc une superposition d'énoncés où Adam est tantôt la voix du locuteur (L1) tantôt celle de (E2) puisque il est dans le jeu du doute/conviction. Le (L1) se charge du doute avec la négation « L'atomique n'a pas eu lieu et le (E2) se charge de la conviction puisque « L'atomique, elle n'a pas **encore** eu lieu ». Nous soulignons « **encore** ».

Et celle de 40, évidemment, je ne l'ai pas faite, je devais avoir douze ou treize ans à ce moment-là

Le passage d'Adam de destinataire à locuteur passe par le contrôle de l'information au sens de :

« Je contrôle l'information= je suis le locuteur ».

La négation de la deuxième proposition au sens d’assertion, appuyée par l’emphase au sens d’insistance, rendent possible l’apparition du « je » représentant linguistique d’Adam, (L3) qui, dès lors, se charge du « dit » à travers lequel il essaie de construire son éthos par la précision de la référence temporelle « Et celle de 40 » et l’emploi du modalisateur « évidemment » conjuguée à la négation « évidemment, je ne l’ai pas faite ».

Adam construit un discours crédible par la justification « je devais avoir douze ou treize ans à ce moment-là ». Le locuteur /Je/Adam procède par une démarche stratégique à transformer son non-savoir en savoir, ce qui présuppose un savoir-être qui présuppose, qu’au début de l’énoncé, Adam, objet du discours, faisait comme si, dans un jeu de savoir-paraitre. Maintenant locuteur, Adam continue le jeu :

Et même, à supposer que je l’aie faite, j’aurais été bien trop jeune pour m’en souvenir actuellement. »

Phrase énoncée dans un style soutenu avec respect de la concordance des temps, preuve d’un savoir-faire qui met en scène la destruction de l’information contenue dans la phrase précédente par la contradiction :

« évidemment, je ne l’ai pas faite » VS « à supposer que je l’aie faite ».

La stratégie d’Adam est la maîtrise de la parole entre dire quelque chose à son destinataire puis la mettre en doute qui rappelle qu’Adam « ne savait pas s’il sortait de l’armée ou de l’hôpital psychiatrique ». Réapparition de (L1) qui soutient la parole d’Adam dans son « axiome d’identification » traduit par « Il n’y avait pas eu de guerres, depuis (..) ». L’accord tacite entre (L1) et Adam trouve son explication chez (L4) auteur de l’énoncé suivant :

Il n’y a avait pas eu de guerres depuis, sans quoi elles auraient été mentionnées dans les manuels d’Histoire Contemporaine.

Si les guerres « n’auraient pas été mentionnées » c’est qu’un locuteur en l’occurrence (L4) ne l’a pas fait. Mais ce (L4) prend la dimension du pluriel avec l’emploi de « on » qui d’implicite dans l’énoncé qui précède passe à explicite dans l’énoncé qui suit :

Or, Adam le savait pour les avoir lus, relativement récemment, on ne signalait nulle part de guerre depuis celle contre Hitler

« On ne signalait nulle part de guerre », fragment textuel, qui couvre les historiens, les officiels, en charge de l'écriture de l'Histoire. (L3) glisse vers (E3) pour diffuser l'information portée par l'énoncé de (L4). « (...) dans les manuels d'Histoire Contemporaine ». Selon (L4) (E3) et « on » font état d'une parole/mensonge. Pourtant, des guerres ont eu lieu, ce que le lecteur comprend à travers un discours contestataire d'une vérité qui transparait dans la construction linguistique négative. La récurrence des formes négatives de l'énoncé, qui passent sous silence les guerres « depuis celle contre Hitler » valent assertion. La polyphonie dresse le procès des « manuels d'Histoire Contemporaine », synecdoque de l'enseignement officiel de l'Histoire Contemporaine, édifiée sur le silence de la vérité historique. Et par extension, c'est la mise en accusation du discours officiel, de la doxa tenue par une langue officielle normée. L'énoncé met en scène l'équation suivante :

- le discours officiel = **le mensonge**

- le silence = **la vérité**

Plus le discours est porté par de nombreux locuteurs plus il perd de sa crédibilité dans sa manifestation matérielle, en ce sens que les locuteurs qui parlent mettent le lecteur dans l'ambiguïté, dans la désinformation, dans le mensonge, par contre, (L5), qui, sans trace linguistique dans l'énoncé, réhabilite le non-dit à savoir la vérité historique.

Proche de l'essai, l'énoncé met en accusation les locuteurs et les énonciateurs dans leur dit sur « l'axiome d'identification ». Le non-dit et (L5) construction du silence constituent « ce qui n'y est pas » dans l'écriture de J.M.G. Le Clézio. La manipulation du discours est l'enjeu entre un dit et un non-dit à travers lequel l'écrivain distille sa thèse que le discours officiel relève du « discours mensonger » qui reconstruit « La vérité référentielle » sur les bases de « la *dissimulation*, qui laisse de côté des informations vraies ». (Ekman : 2010 : 42)

La multiplication des locuteurs, mécanisme de l'écriture « labyrinthique », infirme les présupposés des théories sur la séparation des rôles auteur (écrivain lui-même) et narrateur (personnage « fictif » du roman chargé de la narration). La polyphonie du passage, que nous traitons, illustre les rouages de la fiction difficile à cerner dans la certitude d'une théorie. A travers les mailles de la multitude des voix surgit celle du « sujet parlant », pour nous, l'écrivain J.M.G. Le Clézio qui, par « l'axiome d'identification », genèse de son œuvre, procède par son mode d'action habituel, à faire dire ce qu'il a à dire. Dans la phrase supra, le lecteur comprend qu'Adam a lu des manuels d'Histoire Contemporaine qui ne signalaient pas

des guerres qui, pourtant, ont, réellement, eu lieu. « Le dit » est constamment dans l'entre-deux entre un locuteur présent dans l'énoncé qui dit une chose et un locuteur absent qui en dit une autre.

La polyphonie n'est ni fortuite, ni innocente dans son appel récurrent au lecteur qui, dans ce passage, partage avec (L5) « un savoir énonciatif ». La connivence « sujet parlant » / lecteur arrive à lire « ce qui n'y est pas » dans l'énoncé à savoir que *des guerres ont eu lieu après celle contre Hitler*. Le remplissage du vide informationnel par le lecteur reconduit notre posture que J.M.G. Le Clézio fait de son texte « un objet de communication » à travers lequel il communique avec son lecteur. Dans cette entreprise, l'hétérogénéité énonciative préoccupe le narrateur et les personnages dans la diégèse du mensonge. C'est l'un des éléments constitutifs de l'esthétique de l'écrivain. Car, le roman doit exercer sur le lecteur un acte à lui faire lire la vérité (comprendre le non-dit) dans le mensonge (comprendre le dit).

3-2- Le collage : de l'hybridité textuelle ... à « l'hétérogénéité polyphonique »

L'hybridité du roman est l'aboutissement de « l'arrangement matériel » de l'espace scriptural ouvert à de nombreuses « innovations techniques » que note Nadeau supra. Et cette hybridité textuelle oriente le texte vers la polyphonie parce que la technique du collage, largement utilisée dans le roman, est loin d'être le fruit du hasard. Destiné à procéder à « des cassures typographiques », le collage habilite le narrateur à sa propre multiplication en rompant l'homogénéité du récit et en déstabilisant toute velléité du narrateur à s'autoproclamer « sujet unique ». Pour cerner la participation du collage à « la pluralité des voix », il nous faut circonscrire le sens de ce terme. D'après Marcel De Grève :

Le terme désigne l'enchâssement, dans un texte en prose ou en vers, et par le biais d'une transposition graphique, d'éléments empruntés à des discours non littéraires, préexistants, comme, également, des coupures de journaux, des slogans publicitaires, des affiches ou extraits d'affiches, des cartes de visite, des chansons populaires, etc..³

³ (<http://www.ditl.info/arttest/art1213.php>)

Nous retenons de la définition proposée « l'enchâssement (...) d'éléments empruntés à des discours non littéraires » parmi lesquels « l'énoncé scientifique ». En voici un exemple tiré du roman *Le procès-verbal* :

REACTIONS DE SUBSTITUTION

Les atomes d'H peuvent être remplacés successivement par certains atomes de même valeur

tels que Cl. Il faut soumettre à la lumière.

(et le brome) (Br)

CH₄+C₁₂=CH₃Cl+C₁H

CH₃Cl+C₁₂+CH₂Cl₂+C₁H

CH₂Cl₂+C₁₂+CHCl₃+C₁H

CHCl₃+C₁₂+CCl₄+C₁H

(Tétrachlorure de carbone)

(p.194)

Le lecteur voudrait savoir quelle est la voix derrière cet énoncé et le pourquoi de son injection en pleine narration. C'est la technique d'écriture de l'écrivain du collage qui consiste à un arrêt de la narration, puis à l'injection d'un élément étranger à la fiction et à la langue littéraire. Ainsi, Le locuteur (L1) s'interrompt de la fonction de narrateur pour se multiplier en deux voix possibles : celle d'un L2 qui fait de lui l'auteur de l'énoncé ou celle d'un énonciateur (E1) à qui est déferée la voix pour présenter le point de vue de L1. L'hétérogénéité textuelle se convertit en « hétérogénéité polyphonique. ». La disposition typographique aménage l'accès à l'énoncé scientifique.

Observons l'artifice typographique qui prépare à l'injection de l'énoncé scientifique intrus :

« Il n'y a plus de tragique ? Allons donc, restent les petits détails, les idées générales, les cornets de glace, la pizza à cinq heures, le Ciné-Club et la Chimie Organique [:]... »

(Ibid.)

Sans les deux points mis entre [...], l'énoncé serait assimilé à la liste de mots frappés de la banalité « des petits détails ». Les deux points n'appartiennent ni à L1 ni à L2 ni à E1. Ils sont le fait d'un E2 dont l'intervention énonciative permet à l'énoncé scientifique de s'expansionner à partir de l'expression « la Chimie Organique ».

Nous sommes dans « la complexité énonciative » qui s'exacerbe par la liste des mots qui sont toujours, dans une perspective polyphonique, « les mots des autres », « le déjà dit de l'autre ». Faut-il rattacher isolément les mots chacun à une voix ? Ou, seconde possibilité, les assimiler un fragment textuel et le doter d'une seule voix ? Les deux cas de figure orientent vers la polyphonie énonciative qui influence la constitution du sens. En effet, la liste de mots atténuent le sens de chaque mot au profit du sens de la liste. Quel sens faut-il donner à cette liste hybride ? Retour à la difficulté de l'attribution des voix.

Notons l'emploi de « allons » incluant « je » et « les autres » qui semblent se laisser scinder en locuteurs et énonciateurs. L'interruption de la narration par l'énoncé scientifique n'a d'autre objectif que le déni des critères esthétiques du roman qui se veut « un langage littéraire ». Par la technique de la « pluralité de voix », le texte s'ouvre à « un langage littéraire » et à un autre « non littéraire » assimilés par le discours du texte. L'appel au lecteur devient manifeste.

Passant d'un discours à l'autre, d'un locuteur à l'autre, d'un énonciateur à l'autre, d'une thématique à l'autre, sans que la cohérence textuelle soit altérée ni que la cohésion sémantique soit édulcorée, le texte fournit les ingrédients de l'esthétique du déni par laquelle « la complexité énonciative » met en cause l'illusion de la linéarité, pierre angulaire du roman traditionnel, et de son corollaire le sens par l'agencement syntagmatique. Le sens est le produit de l'interprétation. Il ne s'offre pas, il se construit. Face à ces entraves de l'adéquation parfaite énoncé/voix et linéarité/sens, le lecteur se dirige vers la voix du « sujet parlant » qui émerge. Le récit de fiction est ainsi. Le lecteur éprouve de la difficulté à rattacher un énoncé à une instance narrative, et si, par interprétation, il le fait, c'est toujours dans l'à-peu-près, dans l'indétermination. Et, c'est ici, exactement, que M. Bakhtine a compris, que la langue du récit se double : la langue A, c'est la qui raconte, la langue B, c'est celle que dépose l'usage social des utilisateurs dans A. Ainsi, dans la langue A se confond la langue B, c'est le principe de la polyphonie.

La complexité du récit de fiction leclézien rend aléatoires les deux hypothèses possibles et contradictoires suivantes : l'écrivain est entièrement innocent de l'injection d'un énoncé scientifique, monosémique, au degré zéro de l'écriture, dans une œuvre de fiction, l'écrivain est totalement engagé dans cette entremise.

L'impossibilité de la certitude d'attribuer des énoncés à des instances énonciatives inscrit l'énigme dans l'écriture. L'extrait qui suit accrédite le postulat de l'énigme :

grammaire, dans son récit intrinsèquement littéraire, interpellé au visible, se heurte à l'inattendu d'un énoncé énigmatique de (E1) que (L3) a vidé de son sens, de sa forme et son genre. Prétexte privilégié de la polyphonie énonciative, le collage n'est pas moins que l'insertion de voix / voies subversives à tous les niveaux, du récit narratif, l'hybridant à souhait, détruisant sa forme, désacralisant ses règles, transportant sa langue vers le variable et le profane, multipliant son narrateur qui parle, laisse parler, fait parler, dans la pulvérisation de la réponse à la question « qui parle ? ».

La technique du collage qu'emprunte J.M.G. Le Clézio s'inscrit comme une exigence esthétique de la modernité apparue comme pratique d'adapter l'écriture romanesque à la société contemporaine envahie par de nombreux et divers moyens d'expression. Il a recouru à cette technique du visuel, activité subversive, pour se démarquer de tout dogmatisme. Notons que le collage, chez cet écrivain, est une pratique d'écriture qui progresse vers une destruction de l'unité par la recomposition de l'espace propre à l'hétérogénéité qui met fin à l'hermétisme.

Derrière ce qui pourrait apparaître comme un simple refus de se fondre dans la norme institutionnelle J.M.G. Le Clézio entretient une posture esthétique établie sur la fin de l'hégémonie du sens par la grammaire qui se dégage de cette technique d'écriture comme une pratique multiforme dont le présupposé théorique fondateur pourrait se résumer à ce double constat : détruire le sens comme sens de représentation pour lui substituer le sens comme déni du sens. C'est dans cette perspective que le collage est convoqué pour sa dimension non-artistique, non-littéraire dans une conception nouvelle de la littérature.

Destiné à une communication autre avec le lecteur, le collage de (E1) revêt une autre lisibilité. Ouvert à la polysémie, cette figure d'un puzzle sémantique, transgresse les locuteurs dans « cette prospection » des « immenses régions gelées s'étendant entre auteur et lecteur » (Le procès-verbal, p. 11). Et c'est là, que jaillit le sens de la tractation auteur/lecteur. (E1) est un terrain fertile à cette communication-sens, au-delà et à l'insu des locuteurs, car selon le linguiste J. Lyons (1970) :

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 eu lieu, ne lui communique aucune information : il n'y a pas de communication. (p.317).

C'est par sa déformation que (E1) privilégie la communication du « sujet parlant » avec son lecteur dans une perspective d'inattendu, d'écart, d'insolite. Paradoxe de l'écriture de J.M.G. Le Clézio, (E1) tient un énoncé signifiant pluriel. L'hétérogénéité énonciative n'exclut point la constitution du sens.

4- La symphonie du chaos dans LA GUERRE

4-1- Voix plurielle ...ou pluriel de la voix ?

Dans le passage suivant tiré du roman, l'énoncé est construit sur la même démarche du passage traité supra. Le narrateur « je » se multiplie comme locuteur et multiplie les cassures de la narration pour permettre l'insertion des énonciateurs comme l'illustre ce passage :

La semaine dernière, j'ai vu une des pires défaites qu'aient subies les US depuis le début de la guerre. Quand 80 hommes environ ont été tués dans les hauts plateaux du centre. Les US ne voulaient pas admettre que c'était une défaite, et ont indiqué qu'il y avait eu 475 Nord-Vietnamiens mercenaires tués au cours de cette bataille. J'étais là quand les US sont partis à la recherche des corps, et ils n'ont trouvé que quatre tombes. Le score officiel a été finalement 106, mais tout ça montre à quel point cette guerre est mal partie et mal racontée. La plupart des journaux donnent l'impression que tout va bien et que les V.C. sont presque à bout, mais ce n'est pas vrai. Militairement, ils ne peuvent pas gagner parce que les US ont pour eux la puissance, le nombre, et l'armement moderne. Mais de toute façon je ne pense pas que nous puissions tenir ici très longtemps. (p.126)

Je est un personnage focalisateur « qui attire notre attention » moins sur la chose narrée que sur le discours mensonger autour de « l'axiome d'identification » représentée par la guerre qui, en tant que fait historique, devrait être traité avec objectivité. Rapportant les faits, le narrateur /locuteur détient la vérité par sa position privilégiée de narrateur-focalisateur-témoin dont la crédibilité du discours est authentique. Pourtant de nombreuses voix se relaient dans la tentative/tentation de refaire la vérité objective. L'énoncé textualise une « pluralité de voix » dont l'une, de (L1), est prépondérante qui, en plus de ses atouts, pourvoie, par des interventions successives, à la tenue du discours, le fait avancer, lui attribue une intention : montrer la vérité à travers le cheminement du « discours mensonger ». Dans l'ordre de leur apparition, « les émissions de voix » se répartissent ainsi :

Emission de voix	Énoncé
Locuteur 1	La semaine dernière.....du centre.
Locuteur 2	Les USbataille.
Locuteur 3-énonciateur 1	Le score officiel.....106
Locuteur 1	mais tout ça.....mal partie
Locuteur 4	mal racontée.
Locuteur 5	La plupart des journaux.....à bout.
Locuteur 1	mais ce n'est pas vrai
Énonciateur 2 de L1	Militairement.....moderne.
Locuteur 6 (je + nous)	Mais de toute façon.....longtemps.

S'adressant au lecteur, l'enjeu de la polyphonie énonciative dénonce, comme dans Le roman Le procès-verbal, la manipulation de la langue.

Le fait historique narré corroboré par un locuteur/focalisateur privilégié (L1), « j'ai vu », « j'étais là » se trouve manipulé par de nombreux locuteurs disséminés dans l'énoncé. Les chiffres donnés suivent la désintégration du message par la mise en cause de la valeur universelle des chiffres allant de 80 à 475 à quatre à 106 dont l'un (quatre) noté par la négation restrictive « ils n'ont trouvé que quatre tombes », par sa valeur de « rien d'autre » appuie l'authenticité narrative du fait historique. C'est par les lettres que le discours s'énonce et non pas par des chiffres bousculés dans leur exactitude par les adjectifs. En effet, « 80 hommes environs » n'est pas 80 comme « 475 Nord-Vietnamiens mercenaires » tend à la subjectivité par l'emploi du mot « mercenaires » inadéquat dans ce contexte historique puisqu'il couvre tendancieusement le nom « Nord-Vietnamiens » auquel il se rapporte, « finalement 106 », le modalisateur « finalement » soulève un refus du chiffre et contient quelque chose d'ironique que le lecteur traduirait comme la parade d'« un discours mensonger » de (L3). Dans cette « bataille » du sens à donner, (L2), groupe nominal généralisant, conjugue le déni « Les US ne voulaient pas admettre que c'était une défaite » à la fabulation « et ont indiqué qu'il y avait eu 475 Nord-Vietnamiens mercenaires tués ». Le fait historique rapporté par (L4) est « mal narré » comme si la fonction narrative souffre de carence dans « l'organisation de la fiction » qui se trouve mal « exposée » par le récit comme si (L1) fait le procès du genre narratif. (L3) est un locuteur anonyme qui étend son anonymat à l'ambiguïté du sens de la phrase rapidement mise en opposition avec le

modalisateur « mais » qui réduit à néant la teneur de l'information : le lecteur ignore à qui renvoie (L3), à quel référent tient « officiel ». Pris entre deux propositions opposées « Le score officiel a été finalement « 6 » et « mais tout ça montre à quel point cette guerre est mal partie et mal racontée », (L3) est un locuteur-énonciateur-auteur d'un énoncé au contenu discrédité. Car, il tient donc un discours en contresens de celui de (L5) « La plupart des journaux..» qui s'orientent vers la consolidation d'un sens : «*ce que disent les journaux est ce qu'il faut retenir* ». Mais, cette assurance du discours de (L5) tombe dans la sentence du refus « mais ce n'est pas vrai » de (L1) qui annihile toute tentative/tentation de (L5),(L2) et (L3) à espacer dans l'énoncé la fabulation sous l'étiquette du mensonge, de la désinformation et du leurre. Pour ce faire (L1) confie à un énonciateur (E2) la charge du verdict final « Militairement, ils ne peuvent pas gagner la guerre..» où la non-personne « ils » sème la confusion, l'énigme, l'illisible, le non-sens. En rupture sémantique avec ce qui la précède, cette phrase de (E2) flotte dans l'indétermination.

La diversité énonciative oppose le discours « officiel » « de la plupart des journaux » (L2), (L3), (L4) et (L5) au contre-discours de (L1). Porté par le code idéologique de l'anti-militarisme, le contre-discours laisse se peindre la posture éthique de J.M.G. Le Clézio, « le sujet parlant » qui partage avec (L1) le témoignage sur les guerres qui, comme prétexte, glisse vers la mise en cause du fondement du roman à savoir la narration.

Le second texte de l'énoncé est une mise en scène théâtrale où la langue expose toute l'étendue de son incomplétude à exprimer « ce qui n'y est pas », béante à toutes les supputations. La guerre, le roman, la langue, le sens, la fabulation, la manipulation, la désinformation sont au centre de l'hétérogénéité énonciative de locuteurs en charge de textualiser l'esthétique, l'idéologie et l'éthique. Ce qui suit exemplifie la confusion énonciative de l'écriture de l'écrivain.

4-2- En-(jeux) conflictuels du « je (eu) »

« Le « je » est le personnage littéraire le moins déterminé qui soit ». (Jouve, 1992 :52)

Dès la page 9, une voix déjoue l'attente du lecteur par l'antiphrase « Il n'y avait plus de place pour le je » suivi d'un « je » pluralisé à redondance. Ironie ? Euphémisme ? La prolifération de « je », par la suite, renseigne, encore une fois, sur les difficultés à cerner l'instance narrative. Observons, cette litanie :

Tous les :

« Je suis »¹

« Je veux »²

« Je ...J'aime »³

« Je, je, moi je, à moi, mon mien, ma, me, je, je, je ! »⁴

(Ibid., p.13)

Que faut-il voir dans l'emploi à profusion de « je » qui ne cesse de se multiplier ? La difficulté de la référence de « je » à l'instance énonciative est déterminée par la contiguïté de « je » avec les autres éléments de l'énoncé. Pour les quatre exemples, la marque de la polyphonie énonciative s'inscrit dans la difficulté de poser un référent à « je » sans ambiguïté. En effet, le locuteur-narrateur du récit en « il » ouvre le champ textuel à « Je » pour lui permettre de s'introduire dans l'énoncé à l'aide de la ponctuation des deux points : Les « je » se répètent mais ne sont pas identiques. « La fluctuation référentielle » est programmée par l'expression : « Tous les : » désignée comme un englobant où « je » devient un englobé.

Nous schématisons cette explication ainsi :

Tous = je + je + je + je + je + j' + moi + je + à moi + mon mien + ma + me + je + je + je.

Face à la difficulté/impossibilité qu'éprouve le lecteur d'attribuer une seule voix à cet ensemble, il aura recours à l'unique solution possible à savoir « la pluralité des voix ». La proposition que nous soutenons est une première lecture. La seconde serait un autre cas de figure où l'expression d'entrée fonctionne comme une mise en facteur ainsi :

1 Tous les : « Je suis ».

2 Tous les : « Je veux ».

3 Tous les : « Je ...J'aime »

4 Tous les : « Je, je, moi je, à moi, mon mien, ma, me, je, je, je ! »

La disposition spatiale de l'expression « Tous les :.. » en tête de l'énoncé, plaide pour son usage multiple. L'arrangement matériel de l'ensemble tend vers une poétisation de l'énoncé avec la mise en valeur sensorielle de « Je » que le scandement par le lecteur, démultiplie l'effet. La lecture met en écho « Je », le ressassant, le répétant, à chaque fois, sans cesse, dans un rythme incantatoire, réitéré en de nombreux « Je » où il est aléatoire de

le rattacher à un référent quelconque. « Je » n'est plus un mais pluriel. C'est l'effet exigé de sa mise en valeur. Les nombreux « Je » produits de la multiplication de « Je » refusent de se soumettre au dogme de la référence. Libres de circuler dans l'espace textuel, indépendants de toute attache, formules magiques, les « Je » cessent d'être des outils grammaticaux à la fonction institutionnalisée et inondent le roman comme l'illustre le passage suivant :

Alors, avaient suivi les déclarations de liberté :

« Je ne veux rien »

« Je n'aurai pas d'enfants »

« Je ne crois plus » (Ibid., p 15)

« Les déclarations de liberté » en « Je » et par « Je » génèrent le libre emploi de « Je » et fera dire à A. Rimbaud que « Je » n'est pas « Je » : « Car Je est un autre »⁴ et à P. Lejeune (1975), avec « Je » : « le pacte autobiographique (...) il y a identité de l'auteur, du narrateur et du personnage. » (p.15)

Dans le roman, « Je » devient un jeu sur la voix narrative. « Je » locuteur, narrateur, personnage, héros, « sujet parlant », l'ambiguïté voulue par l'écriture du « labyrinthe » satisfait aux conditions de son déploiement. La dissémination de « Je », son omniprésence, font de lui, le mot le plus employé et avec la mobilité de ses fonctions, il devient un « objet esthétique », en-jeu du déni de l'esthétique ou de l'esthétique du déni que nous avons traité.

Remarquons le « Je » polyphonique dans son mouvement :

- **Objet de discours** : « Il n'y avait plus de place pour le je. » (Ibid., p. 9) : « Je » est un objet exclu du discours. « Il n'y avait plus de place.. » comme si son usage arrive à satiété. L'apparition première de « Je » le couvre d'une connotation négative. La contiguïté textuelle ne lui assure aucun référent. « C'est un « Je » dans un emploi « abstrait », sans visage, étranger donc pluriel et polyphonique.

- **Narrateur/locuteur-témoin** : « Mais la guerre dont je vous parle » (Ibid., p.10). Narration...discours direct...discours indirect. ? La présence « de vous » trouble le type de

⁴ A. Rimbaud, lettre à Paul Demeny datée du 15 mai 1871

discours auquel devrait se référer « Je » qui raconte, témoigne, répond, discourt, s'oppose avec « Mais », argumente : pluralité d'usages, pluralité de voix.

- « **Qualification différentielle** » = « Je ne suis rien » (Ibid., p.14)

A ce stade du texte, nul indice ne renseigne sur le « Je ». A moins d'y voir un jeu : « Je » = rien, nul locuteur en charge de l'énoncé qui se délaie lui-même à l'image d'un récit d'une voix anonyme qui parle. Ce que renforce l'injection de « je » à la page 9 sans renvoyer à un référent déterminé ; donc à la possibilité d'une pluralité de voix.. Ce « je » rangé à l'ordre grammatical annihile sa portée discursive d'un emploi canonique, restrictif. L'autre possibilité renvoie « Je ne suis rien » à la forme assertive « Je suis quelque chose ». La polyphonie énonciative née de cette pluralité de possibilités.

- « **Je** » **polémiste** : « Pourtant, la jeune fille dont je vous parle avait un visage. » (Ibid., p.16)

- « **Je** » = **Tu** : **Quelquefois aussi, elle parlait toute seule, avec une voix rauque, en chuchotant. Elle disait :**

« C'est vrai. Je te le jure. Quand tu m'as dit **ça** hier, je ne savais pas quoi répondre. Tu sais, j'ai toujours l'impression d'être en dehors, je veux dire, que les choses se passent très loin de moi, que je ne comprends pas très bien ce **qu'on veut de moi**. Alors je ne sais pas quoi dire. Et puis c'est, c'est l'impression aussi que je vois quelque chose de vivant chez les autres, et pourtant je n'ai pas confiance. Enfin, des trucs comme ça. Tu sais, quand, quand je suis partie de chez mes parents, il y a trois ou quatre ans, je n'étais pas comme ça. Je suis venue m'installer ici. Je sortais tous les soirs, j'allais dans les boîtes jusqu'à quatre heures du matin, et tout ça, je voulais faire comme tout le monde. Je voyais beaucoup de gens[...] ». (Ibid., p..25) (**C'est nous qui soulignons**)

Le passage exemplifie l'un des procédés par lesquels s'établit la polyphonie énonciative. L'observation du passage montre comment se mettent en place les voix qui parlent dans une programmation déclenchée par la stratégie du prétexte à dire. Le lecteur voit s'ouvrir devant lui cette scénographie énonciative :

(L1) est la voix de : **Quelquefois aussi, elle parlait toute seule, avec une voix rauque, en chuchotant. Elle disait**

(L1) s'identifie à un narrateur omniscient d'un récit avec « Je » anonyme qu'aucun référent textuel ne vient signaler la paternité.

Elle = personnage du récit en l'occurrence Béa B.

(L1) prépare (Elle) à un monologue intérieur par la mise en œuvre du champ lexical adéquat à la fonction du dire (parlait toute seule-voix rauque-chuchotant-disait). Le monologue intérieur s'insère dans le récit initial pour devenir un récit enchâssé en tant que « dit » de (Elle) au moyen des guillemets. Le récit intérieur ou monologue intérieur prend la construction d'un discours transposé.

(Elle) passe de personnage du récit initial à (L2) du récit enchâssé, du monologue intérieur, du discours transposé

Le monologue intérieur prend les allures d'une conversation entre deux interlocuteurs « Je » et « Tu » l'autre forme de « Je ». Par les vertus du monologue le « Je » (L3) devient « Tu » (L4)

(L2), c'est Béa B qui prend la dimension du pluriel. Ainsi, elle

- personnage du récit initial et
- (L3) du récit enchâssé et
- (L4) du discours transposé.

L'impossibilité de (L1) de prendre en charge l'énoncé du monologue intérieur est établie par A Rabatel (1998) qui rappelle : « Sur le plan linguistique, l'accès aux pensées d'autrui est permis à tout locuteur qui utilise les modalités du discours rapporté ou transposé ou narrativisé, aucune de ces structures n'étant a priori réservée au Narrateur ou au Personnage. » (p.151). Le point de vue d'A. Rabatel met à rude épreuve la distribution des voix que nous soutenons. En effet, s'il lui est impossible d'être le locuteur du monologue intérieur, (L1) peut désigner un énonciateur qui ramène notre explication à la case départ : faut-il attribuer les voix de (L2), (L3) (L4) à des énonciateurs ?

Nous nous retenons, par prudence, à l'en-jeu conflictuel de « je » déjà assez déstabilisateur du sens qu'illustre l'intervention complexe d'autres locuteurs dans le monologue intérieur.

Examinons l'objet du discours débattu représenté par le « ça » repris par le syntagme « ce qu'on veut de moi ». Le « on » indique qu'un ou de nombreux locuteurs sont le ou les auteurs

d'un énoncé sur « ça » déjà reçu par (L1) par l'entremise de « C'est vrai » qui stipule qu'il y avait eu un message émis par « on » auquel adhère (L1). « On » en sa qualité d'auteur d'un énoncé ou de plusieurs énoncés identiques autour de « ça » libère un sinon plusieurs locuteurs qui seraient identifiés par « Je ». La profusion de « Je », générant l'hétérogénéité, se dissimule sous la stratégie scripturale de l'écriture de mettre le sens hors de portée de toute lecture superficielle.

La difficile opération de cerner la voix qui parle par le lecteur pourrait se lire comme un phénomène de la polyphonie énonciative. Le déficit du texte à pourvoir un référent textuel à une voix qui parle est reconnu comme la stratégie scripturale de brouiller « l'instance narrative » à travers laquelle se montre la voix du « sujet parlant ». Lire posera comme priorité de déceler l'écheveau énonciatif.

5- Voix anonymes dans Désert

5-1- Limites du locuteur

Maintenant, on ne peut plus rien, comme si cette armée allait à l'assaut de fantômes. « Mais il n'acceptera jamais de se rendre, surtout pas à des Français. Il préférera tuer tous ses homes jusqu'au dernier, et se faire tuer lui aussi, à côté de ses fils, plutôt que d'être pris...Et ce sera mieux pour lui, parce que, croyez-moi le gouvernement n'acceptera pas sa reddition, après l'assassinat de Coppolani, souvenez-vous. Non, c'est un fanatique, cruel, sauvage, il faut qu'il disparaisse, lui et toute sa tribu, les Berik Al-lah, les Bénis de Dieu come ils s'appellent... Le Moyen Age, n'est-ce pas ? » (p .378)

La dimension polyphonique participe de l'agencement matériel de l'énoncé qui s'organise ainsi :

a-Maintenant.....fantômes. = **Discours citant.**

b-« Mais iln'est-ce pas ? »=**Discours cité.**

Il s'agit de saisir (a) et (b) comme discours et de se poser la question du locuteur :

Qui est le locuteur de (a) ?

Qui est le locuteur de (b) ?

Face à la difficulté posée par la construction inhabituelle du discours direct, il nous est possible de présupposer deux lectures possibles au moins.

Première lecture = La multiplication du locuteur.

Le dit de (b) est posé, brusquement, sans articulation logique avec (a) qui ne prépare pas les conditions linguistiques de l'insertion du dit de (b) par l'emploi du verbe introducteur et des signes typographiques à savoir les deux points. Ce qui nous laisse déduire un seul locuteur, auteur de l'énoncé où (a) porte « l'axiome d'identification », que nous avons relevé sans les passages tirés du roman *Le procès-verbal* et de *LA GUERRE* à savoir la guerre et permet l'insertion de (b) comme pensée du locuteur qui devient (L2). Dans ce cas, l'absence du verbe introducteur n'a aucune incidence en la présence des guillemets qui indiquent qu'un discours/pensée est reporté textuellement c'est-à-dire que pour des considérations qu'il juge inutiles de noter, le locuteur soliloque fidèlement sa pensée qu'il tient à garder pour lui-même. Le locuteur se multiplie, il est l'auteur du discours citant (L1) et du discours cité (L2) dans une complexité énonciative qui marque l'énoncé de la multiplication du locuteur. Le discours cité (b) répond à des considérations argumentatives citées dans (a) à travers lesquelles (L1) provoque une rupture dans la linéarité avec l'expression temporelle « Maintenant » qui réoriente le fait historique narré vers un autre constat « comme si cette armée allait à l'assaut de fantômes » signifiant que (L1) prend ses distances par rapport à « cette armée » impuissante face aux « fantômes » dont « il » de (b) en fait partie.

Toute la pensée autour de « il » est la conséquence de l'écart pris par (L1) dans son désengagement discursif grâce à la polyphonie énonciative qui lui tend une esquivé pour se soustraire à toute obligation morale de l'impuissance de « on ne peut plus rien » par l'usage du « on » inclusif qui lui permet de ne pas être le seul locuteur de l'énoncé, de ne pas être le seul responsable de cette impuissance. Dans ce cas précis « on » est la somme de « je » et d'autres que nous considérons comme L3. Pour se désengager de la responsabilité morale de l'énoncé (L1) a recours au subterfuge de « on ». Le soliloque devient la preuve que (L1) devient (L2) dans une intention explicitée plus haut. Ainsi (b) fonctionne comme un discours direct, non pas dans sa construction grammaticale, mais dans son appel, par lequel, (L1) adresse directement sa pensée au lecteur.

Deuxième lecture = Les voix du dissensus ?

Dans cette lecture, (a) est porté par (L1). (b) sera porté, quant à lui, par (L2) qui charge les énonciateurs (E1), (E2) et (E3) chacun d'un pan de l'énoncé pour brouiller son dit dans l'hétérogénéité énonciative qui l'exclut de toute responsabilité de son discours. A cet effet, (b) est décomposé suivant les trois points de suspension qui ponctuent l'énoncé, ainsi :

(E1) == Mais il n'acceptera jamais.....pris.

(E2) == Et ce sera mieux.....s'appellent.

(E3) == Le Moyen Age, n'est-ce pas ?

(E1), (E2) et (E3), sous l'autorité de (L2), mènent le discours à « la qualification différentielle » de « il » par l'expression « il n'acceptera jamais » et à « la fonctionnalité différentielle » de « les Berik Al-lah » par l'expression « Le Moyen Age » dans une stratégie argumentative qui destine à chaque énonciateur un fragment du dit de (L2) :

(E1) fait le constat selon lequel « il » le sujet de l'énoncé est dans la position telle qu'elle est énoncée.

(E2) argumente le constat de (E1)

(E3) adhère à (E1) et à (E2) en condensant le constat et l'argumentation dans un substantif « Le Moyen Age » chargé de lourdes connotations. La phrase interrogative par laquelle (E3) achève la stratégie argumentative invite à l'approbation de l'emploi de ce substantif. En un autre sens, ce que disent (E1) et (E2) relève d'un comportement du « Moyen Age » selon le point de vue concluant de (E3). La solidarité des voix se dessine à travers le consensus obtenu par (E1), (E2) et (E3) autour de l'emploi de « Moyen Age ».

Mais, « Le sujet parlant » use de la polyphonie énonciative pour disséminer son code culturel, et son code idéologique en déstructurant le signifiant « Moyen-âge » en « **Moyen Age** » (ainsi écrit dans le texte). Le stratagème de la transformation du signifiant transpose la relation signifiant-signifié vers l'inattendu qui leurre (E1) et (E2) dans leur croyance que (E3) partage réellement leur commentaire sur « il ». En recevant « Moyen Age », (E1) et (E2) croient entendre « Moyen-âge ». Par cette stratégie scripturale/orale « le sujet parlant » s'adresse au lecteur directement en lui indiquant qu'il refuse d'indiquer « le Moyen-âge » pour « il » allant à contresens de toute la stratégie élaborée par (L2), (E1) et (E2).

Le quiproquo né de la similitude phonique entre « Moyen Age » et « Moyen-âge » rendant caduque la communication établie sur l'illusion d'une parfaite harmonie. L'emploi de « n'est-ce pas ? » par (E3), à la clôture du discours, montre le double langage, l'un véhiculé par E2 qui dit « Le Moyen Age » en référence à l'emploi de (E2) des connotations « un fanatique, cruel, sauvage », l'autre langage est celui du « sujet parlant » fait dire à (E3) « Le Moyen Age » dans

une sorte de refus ironique du dit de (L2), de (E1), (E2) et (E3) qui sont convaincus, à tort, de partager le référent « Le Moyen-âge » créant l'illusion référentielle.

Notons que « le sujet parlant » s'introduit dans l'énoncé par les trois points de suspension après chaque dit comme pour le réorienter vers sa propre intention. Le dit de l'ensemble des voix autour du sujet « il » contredit par le dit du « sujet parlant ». De violent, (faire tuer-se faire tuer-l'assassinat-un fanatique-cruel-sauvage), « il » devient le paradoxe du dit de l'énoncé. En effet, puisque « le gouvernement n'acceptera pas sa reddition », « il » se désengage de la violence du vocabulaire tenue à son adresse comme coupable pour devenir la victime d'un système langagier et institutionnel représenté par « le gouvernement » au sens de diriger la langue et les règles érigées pour son emploi. Attribué à (E2) ce dit « le gouvernement n'acceptera pas » pourrait émaner du « sujet parlant » qui renverse le couple coupable/victime à l'avantage de « il » et ce, en dépit, du contresens affiché par les intervenants. « Il » bénéficiait déjà de l'apport positif de la langue dans « Il n'acceptera jamais de se rendre » où le verbe « rendre » se couvre de connotations négatives alors que le fragment de phrase « il n'acceptera jamais » jouit d'un accueil plutôt favorable.

La polyphonie énonciative permet à l'énoncé d'opposer le dit/lisible du locuteur, étant donné que les énonciateurs ne sont que ses possibles, au « contredit » / illisible du « sujet parlant » en l'occurrence, pour nous, J.M.G. Le Clézio. L'instance d'énonciation (L2) se décharge de sa voix au profit des énonciateurs dans l'objectif d'ouvrir la voie à la voix du « sujet parlant ». L'énoncé citant ne souffre pas de l'attribution de la voix à un locuteur par contre le discours cité, marqué par les nombreuses carences de l'arrangement typographique et de l'usage d'une mise en œuvre d'une langue à effet double, ne prépare pas à la certitude de celui « qui parle ».

La solidarité des voix requise pour l'hétérogénéité énonciative n'est qu'illusion. L'écriture du « labyrinthe » entretient le brouillage des voix. Les exemples que nous traitons convergent vers la primauté de la voix du « sujet parlant », toujours dissimulée dans le silence qu'aucune matérialité de la langue ne trahit. L'écrivain est là, voix silencieuse, prêtée, invisible, illisible, dissimulée mais présente comme le voit G. Flaubert : « L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogiques : que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachées et infinie. »⁵

⁵ Lettre à Louise Colet du 9 décembre 1852.

5-2- Comme si...

A quelques exceptions près où le locuteur s'identifie comme hétérodiégétique, le récit donne l'impression que « C'était comme s'il n'y avait pas de noms, ici, comme s'il n'y avait pas de paroles ». (p.13) Déstabilisant « la certitude du langage », la récurrence de la locution conjonctive « comme si » active un intérêt pour l'analyse, celui de l'effet de son impact dans la construction de l'hétérogénéité énonciative. « Employée, dans un énoncé oral ou écrit, la locution conjonctive *comme si* signale une implication spécifique du locuteur et de l'énonciateur ». (Gendre, 2010 : 411-429) Par son signalement de l'implication du locuteur et de l'énonciateur, « comme si » se révèle un instrument opératoire dans la polyphonie énonciative.

En raison du nombre très élevé de son apparition dans le roman, nous nous sommes interrogés sur le pourquoi de cet emploi. Retenons les passages suivants :

« Personne ne le connaît ici, à la Cité, mais parfois, quand le ciel est très beau, et que la lumière resplendit sur la mer et sur les dunes, **c'est comme si** le nom d'Es Ser apparaissait partout, résonnait partout, jusqu'au fond d'elle-même ». (Désert, p.91). **Exemple (1)**

« Il n'y avait aucun bruit, **comme si** tous les hommes étaient endormis, mais Nour savait que les hommes n'étaient pas sous les tentes ». (Ibid.,p. 36) **Exemple (2)**

Dans l'exemple(1), « **comme si** » fait entrer en communication deux points de vue contradictoires :

A= Personne ne le connaît ici, à la Cité

B= Mais parfois, quand le ciel est très beau, et que la lumière resplendit sur la mer et sur les dunes,

C= c'est comme si le nom d'Es Ser apparaissait partout, résonnait partout, jusqu'au fond d'elle-même. (Ibid., p. 91).

Auteur de l'énoncé le locuteur (L1) met en mouvement la possibilité d'atténuer le contenu de l'information portée par (A) qui, en unité textuelle négative, explicite un constat réel et irrévocable que l'expérience valide à travers l'emploi du présent d'habitude qui exprime un fait authentique, du lieu (ici = la cité) comme restriction de l'espace de la connaissance de (le). Le locuteur est en même temps un constituant de « Personne ». Ainsi, (L1) est le producteur de l'énoncé et le porte-parole des locuteurs de la cité. L'énonciation collective est

anonyme derrière « Personne ». (L1) se charge de dire ce que les locuteurs de la cité disent sans que leurs paroles soient dites. Ceci n'est pas nécessaire pour parler de polyphonie dans ce cas précis.

(B) ne s'oppose pas à (A). « Mais » ne comporte pas de teneur oppositive, il sert d'articulation au (L1) pour introduire (B) dans son intention d'arriver à (C). La stratégie adoptée par (L1) n'est pas dans la contradiction entre les énoncés mais dans la possibilité de faire de (C) un contre-balancement de (A). L'énoncé (C) introduit par « comme si » est le produit de (B) dans la seule possibilité de moduler (A). Nous posons l'hypothèse que (L1) se sert d'un énonciateur pour pouvoir valider son mouvement vers (C). L'idée nous vient du présentatif « c'est » qui fait rompre la causalité entre (A) et (B) et réoriente le dit vers une autre direction. Cet énonciateur n'a pas besoin de marques textuelles pour assumer son rôle comme le soutient O. Ducrot (1984) : « (...) ces mêmes énonciateurs peuvent manifester des points de vue sans que, pour autant, on puisse leur attribuer des mots précis .» (p.204).

La proposition que (L1) n'est autre qu'un énonciateur de « Personne » est plausible. La solidarité énonciative établie sur la concordance des points de vue entre (L1) et (Personne) plaide pour cette distribution. L'emploi de l'adverbe « ici » indique bien cette solidarité qui met (L1) dans une posture mouvante entre locuteur et énonciateur. L'énoncé ne contredit pas cette orientation explicative dans le sens où « Personne » comme métonymie de « Tous » met à égalité, comme source d'énonciation (L1) et (Personne). Pour reprendre (B), la modulation par l'emploi de « parfois » met bien le lecteur sur un point de vue qui ne peut être que celui d'un énonciateur. Ramenée comme expansion du titre, l'énonciation épouse la mouvance du sable et rend illusoire la certitude dans l'attribution des voix d'autant que J.M.G. Le Clézio revendique une poétique du variable. Lorsque le segment textuel (A) est émis, il superpose à la voix qui l'articule la voix qui le fait articuler au regard du dialogisme de Bakhtine.

L'observation de : **A= Personne ne le connaît ici, à la Cité**

(A) montre la complexité du récit de fiction dont « l'indétermination » est la seule voix/ narrative/ énonciative. En disant « Personne », l'instance énonciative ouvre les possibles de l'interprétation. Le locuteur (L1) se soustrait de « Personne » et nous dit « Moi, je le connais », il peut s'associer à « Personne » et nous dire « Moi, aussi, je ne le connais pas » comme il peut nous dire « Ailleurs, tout le monde le connaît » ou comme forme de procès il dit : « Ici, à la Cité, les locuteurs ne connaissent pas « le » pourtant quelqu'un de connu ». Portant le nom d'Es Ser,(le secret), que (L1) lui assigne, la fonction de « le » est de ne pas

être connu. L'ironie ne saurait être exclue de ce jeu de la voix énonciative qui dirait : « Les locuteurs de la Cité, ici, sont dans l'ignorance de « le » personnage connu » ou « Les locuteurs, de la Cité, ici, ne doivent pas être dans l'ignorance de « le », « Es Ser ».

Étendu au procès de ses constituants, l'énoncé (A) permettrait de mettre « l'indétermination énonciative » à la charge de « La Cité » comme l'attesterait l'équation suivante : (L1) dit que « La Cité est un espace de l'ignorance, du non-savoir » et métonymiquement, cela donnerait comme autre possibilité du dit de (L1) : « Les locuteurs ne connaissent pas « le » parce que la Cité est ce lieu où on ignore » et par extension « La Cité » est la synecdoque de « La Ville ». Ce qui nous permet de déduire que (L1) dirait : « Les locuteurs de la Ville sont dans le non-savoir du savoir » et par sous-entendu, (L1) exclut « La Cité » du dit pour le ramener au Désert, titre de l'œuvre et espace contradictoire de « La Cité »:

« Les locuteurs du Désert sont dans le savoir.», ajoutant que : « Es Ser « le » est connu des locuteurs du Désert », « les locuteurs sont dans le savoir ». (L1) ne saurait être la seule voix à porter cette pluralité. La possibilité de se faire multiplier ou de se faire assister par des énonciateurs est une contrainte pratique. La pluralité de voix née de cette pluralité d'interprétation. L'explication, que nous tenons sur ce segment de l'énoncé (A), ne contredit pas notre point de vue cité supra, elle le complète par une autre possible posture que consent la polyphonie énonciative.

Reprenons (B) = **Mais parfois, quand le ciel est très beau, et que la lumière resplendit sur la mer et sur les dunes,**

Point d'articulation nécessaire à (A), (l'énoncé (B) a pour rôle de contester (A). Car, le locuteur ramène le non-savoir des « locuteurs de la Cité d'Es Ser » à la disjonction cosmogonique qui, quand elle opère l'osmose entre ciel-lumière-mer-dunes, libère la connaissance du secret « Es Ser », unique condition à son émergence « Mais parfois ».

(C) c'est comme si le nom d'Es Ser apparaissait partout, résonnait partout, jusqu'au fond d'elle-même.

Lire « le nom d'Es Ser » comme le secret/mystère/énigme de la langue métonymie du mot « nom ». Les locuteurs ont accès à la connaissance d'Es Ser par l'équilibre de la nature posée par (B). Le rôle de « comme si » entre dans l'analogie entre les énoncés(A) (B) et (C) pris en charge, tour à tour, par un locuteur. La voix de sable, c'est cette voix de « comme si » tenue par « Mais parfois », équilibre précaire, fulgurant qui laisse « le nom d'Es Ser » apparaissait-

résonnait « jusqu'au fond de la Cité ». Par le biais de « comme si », l'édifice énonciatif se structure et accorde un équilibre éphémère aux énoncés (A), (B), et (C). Si « comme si » s'écroule, tout l'édifice s'écroule. La voix de sable, c'est la voix qui se rattache à une instance narrative sans en dévoiler la source de l'énonciation que l'énonciateur assurerait. L'exemple (2) rend compte de l'aliénation de l'énonciation par « comme si » :

A= Il n'y avait aucun bruit,

B= comme si tous les hommes étaient endormis, mais Nour savait que les hommes n'étaient pas sous les tentes.

Au moins deux voix se manifestent dans cette analogie emmenée par « comme si » :

le locuteur (L1) énonce un constat selon lequel A (Proposition 1) = comme si tous les hommes étaient endormis

et (Proposition 2) = comme si.....tentes. L'emploi de la négation « neaucun » ne laisse aucun doute sur l'absence zéro de bruit conséquence de l'état des hommes.

Proche d'une opération arithmétique, l'analogie met à égalité deux enchainements phrastiques dont l'un dépend du sensoriel (le silence) et le second de « la qualification différentielle » (le sommeil des hommes). Par cette construction textuelle, le (L1) engage la recevabilité de son message par le destinataire qui y voit/voit l'authenticité d'un dit conforté par « l'image impressive » convoquée par « comme si » qui n'est pas dans l'innocence d'un usage. C'est par « comme si » que le (L1) entreprend deux stratégies dont l'une est de construire sa crédibilité et dont l'autre est de faire effet sur le destinataire. Le (L1) dit au lecteur ce que je te dis, dans (Proposition1), est un dit irréfutable parce qu'élaboré sur la conjugaison sens/mots. C'est une évidence / crédibilité que le (L1) veut traduire dans la (Proposition 1) qui pourrait s'énoncer ainsi :

Je (locuteur 1) vois/voit, je sens qu' « il n'y avait aucun bruit ».

L'enjeu rhétorique de « comme si » (Proposition2) est d'y insuffler l'hypothétique. L'évidence/crédibilité de (L1) est mise à mal par « comme si » qui modère la force persuasive de (Proposition1). L'apparence d'une opération arithmétique entre (Proposition 1) et (Proposition 2) s'amenuise. (L1) a pris un engagement avec (Proposition1) qui se trouve aliéné par la (Proposition 2) et ; c'est à cet instant du vacillement de (Proposition 1) que s'introduit le (L2) responsable de la manipulation du dit de (L1). La stratégie entreprise par

(L1) est inversée par (L2) par les vertus de « comme si ». Le lecteur tire de (P2) ce (L2) indispensable au dysfonctionnement entre (Proposition 1) et (Proposition 2). La fluctuation de l'énoncé introduit la fluctuation énonciative. C'est ce que confirme (Proposition 3) en l'occurrence [**mais Nour savait que les hommes n'étaient pas sous les tentes.**]

Dans ce passage « Mais » est adversatif et solidarise la (Proposition 3) à la (Proposition 2) pour s'opposer à (Proposition 1). Nour est dans le savoir. Le (L1) est dans la croyance. Nour savait davantage que (L1). Nour est donc soit un locuteur (appelons-le L3) responsable de son énoncé ou un énonciateur (E1) responsable de son point de vue. En conséquence de cette distribution (L1) se trouve dans une position ambiguë, énigmatique. En tant que responsable du rattachement de l'énoncé à la fiction, il se retrouve confronté au démenti : ce qu'il dit n'est approuvé par « ses multiplications ». Que veut dire l'énoncé si le locuteur est entre assertion et contestation ? C'est son l'impact sur la communication qu'il faut interroger pour saisir la portée de « comme si ». Etendu au roman, l'emploi de « comme si » instaure *l'impossible à dire* du locuteur. Dans le passage (2), le locuteur parle, fait parler, attester, se fait contester.

La convocation du sensoriel dans l'énoncé doit être mesuré à cette difficulté de dire par la langue. En mettant le sensoriel à défaut, c'est le sens et donc la langue qui est au centre de ce désert où le locuteur, comme outil de la communication, est dans l'illusion de son visible/lisible. La voix de sable, c'est la voix de l'illisible/invisible menée vers « comme si » vers ce qui n'est pas dit. Car :

Les récits postmodernes présentent un usage du *comme si* tout à fait singulier. La faillite des certitudes quant au langage, quant à la parole trouve en lui un instrument de prédilection grâce auquel l'ineffable propre à toute communication peut devenir le *lieu du dire*, ce qui a précisément lieu d'être dit. Le *comme si* se fait le signe de cet ineffable et de son exploration par le sujet locuteur. (Gendre, 2010 : 411-429)

L'usage de « comme si » rompt avec la certitude de la voix qui parle. La voix de sable, c'est la voix de « l'ineffable », de « ça parle » dans tous les sens. Est-ce une voix, des voix ? Ou « aucun bruit », c'est-à-dire nulle voix ?

CHAPITRE 2

Le discours rapporté :
un contre-emploi

Introduction

Evoluant entre liberté et continuité les romans du corpus entretiennent chacun à sa manière un rapport particulier à la polyphonie énonciative comme nous l'avons montré dans ce qui précède. La stratégie scripturale mise en œuvre dans le déploiement de cette technique manipule tantôt l'aire scripturale tantôt la langue convoquée pour la fiction. M. Bakhtine (1978) soutient que les mots de la langue sont déjà « habités » de traces indélébiles. Autrui s'immisce dans le discours de l'usager car : « Le prosateur ne purifie pas ses discours de leurs intentions et des tonalités d'autrui. » (p.119) De ces discours que « le prosateur ne purifie pas », le discours rapporté et certaines marques linguistiques comme le pronom « on » et la négation constituent les invariants énonciatifs qui parcourent les romans de notre corpus en voilant à peine le discours de la doxa.

Ancré dans le contexte socio-historique, le roman leclézien n'échappe pas au discours social. Ainsi, dans ce cas précis, la doxa, à laquelle se réfère notre analyse, rejoint le point de vue de Marc Angenot qui « a développé une théorie originale du *discours social*, qui vise à cartographier les obsessions et phobies d'une société, à en recenser les idéologèmes et à saisir les harmoniques profondes du dicible d'une époque ».¹

La doxa serait, donc, « le dicible d'une époque » qui habillera la parole du lecteur qui

« pour donner du sens au discours, (l'interprète) relie spontanément les énoncés fictionnels à des instances qui pourraient en être tenues responsables (auteur, narrateur, personnage, doxa, vérité, etc.) et c'est la valeur du texte qui se joue au moment de cette attribution déterminante » (F. Langevin et R. Baroni, 2016 :1-12)

J.M.G. Le Clézio fait appel sans équivoque au lecteur sollicité à participer à construire le sens, contraint ainsi à relever la part de la doxa déposée dans la parole du locuteur. Le discours rapporté est lieu de la superposition du dit qui injecte dans la parole un dit « déjà dit » à l'image de « on » recueille qui en son contenu « le dicible » d'autrui qui accompagne le dit du locuteur.

L'examen du discours rapporté (désormais DR) répond à notre démarche de montrer que la présence du discours d'autrui dans la langue en usage dans le roman participe de la stratégie scripturale de J.M.G. Le Clézio de mener l'énonciation à la subversion du sens considéré comme

¹ François Provenzano, « Doxa », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/57-doxa>, page consultée le 12 mars 2021.

le lieu privilégié de la présence dans le discours de la dimension sociale. B. Combettes (1989) soutient que

L'appréhension du discours d'autrui est en effet le domaine idéal dans lequel on pourra étudier les formes linguistiques, leur évolution, et les mettre en relation avec la communication sociale: le fait de «gommer» l'énonciation d'autrui, ou, au contraire, de la conserver, dans certaines formes du DR, sera ainsi rapproché de l'«appréhension sociale» du discours. (p.114)

Il nous faut préciser, en premier lieu, ce que nous entendons par le discours rapporté. Pour ce faire, nous continuons l'examen de l'œuvre à travers la polyphonie comme l'indique le support supra. M. Bakhtine (1978) nomme « les paroles d'autrui ».M. Arrivé désigne le (DR) comme « les différentes modalités d'intégration d'un discours extérieur dans un premier discours » (M. Arrivé et al, 1986), le (DR). Le point de vue de M. Arrivé nous semble le plus efficient à rendre compte de la particularité de ce phénomène discursif dans notre corpus. Nous avons opté de prendre nos distances par rapport aux nombreux points de vue sur la question du (DR). La (RDA) ou *Représentation du discours Autre* d'Authier-Revuz semble englober les différentes possibilités du (DR) sous une même étiquette. Que veut dire « représentation » ? Comme si le mécanisme complexe de la restitution de la parole d'autrui, comme les difficiles ajustements oral/écrit, les transferts vers l'écrit des marqueurs phoniques prosodiques, ne sont pas exempts de déformation, d'a-peu- près. La distinction locuteur/énonciateur de Ducrot (1984) expérimentée supra avec résultats cesse d'être opérationnelle dans le (DR) qu'il exclut du champ de la polyphonie et affirme :

il ne suffit pas, pour qu'on puisse parler de polyphonie, qu'il soit question, dans le discours attribué à un locuteur L, d'un discours d'une autre personne L', car la présence de la parole de L' dans celle de L peut relever du simple discours rapporté, et cela exclut, selon moi, la polyphonie. (p.44).

Il y a différence entre exposer sa parole et la faire déployer pour une intention ou une autre par un énonciateur et le fait rapporter la parole d'autrui. Le (DR), c'est le rapport d'un locuteur à un autre locuteur et à son discours. Nous le traitons convaincu que le (DR) s'expose au-delà des considérations traditionnelles de rapporter les seules paroles. A contre-courant de la position d'O. Ducrot «Le discours rapporté est un véritable carrefour entre études de polyphonie linguistique et polyphonie littéraire». (Flottum et Norén 2004 : p.57)

L. Rosier (1999), rappelle à ce sujet, que le (DR) commence à investir de nombreux domaines. Elle rapporte : « le discours rapporté ne cesse d'être appelé en dehors de l'enceinte grammaticale stricto sensu : répétition, reprise, reformulation, citation, rumeur, on-dit, autant de vocables qui le touchent, qui renvoient à son principe fondamental : le rapport à autrui et à son discours.» (p.9)

Nous interrogeons ce rapport en nous référons aux propositions théoriques sans exclure ni l'intuition ni « les transformations ad-hoc » (Bouguerra, 1989). En un sens, nous appréhendons le (DR) en tant que lecteur. Pour ce faire, le point de vue de M. Arrivé sied le mieux à notre démarche car il constitue le point de confluence de nombreuses théories sur l'énonciation. Conçu comme un mode d'emploi, voici comment se déroule le (DR).

a- **les différentes modalités d'intégration** == que nous interprétons par la pluralité et la différence des procédés mis en œuvre dans la construction du (DR). Ainsi, le lecteur saisit le (DR) à la présence ou à l'absence de caractéristiques formelles en jeu affectées à la syntaxe du (DR), c'est-à-dire que le choix et la combinaison d'éléments linguistiques s'opèrent en fonction du type de (DR).

b- **d'un discours extérieur dans un premier discours** == il s'agit d'une transaction double : au niveau prévu par (a) et au niveau énonciatif puisqu'il s'agit d'un discours. « Le discours premier » est celui du locuteur, auteur de l'énoncé tandis que « le discours extérieur » est celui d'un autre locuteur ou énonciateur, pour rester dans les termes d'O. Ducrot. Le (DR), c'est la négociation formelle et énonciative de deux discours l'un « citant » dont l'énonciation revient au narrateur, l'autre « cité » dont l'énonciation est celle du personnage». « Les différentes modalités d'intégration » sont les différentes formes linguistiques qui permettent de désigner le type de (DR). Comme le soutient L. Rosier, le (DR) regroupe toutes les « formes linguistiques qui marquent, de façon plus ou moins univoque, le discours d'autrui ». Ainsi, le lecteur reconnaît le type de (DR) à sa forme linguistique.

Pour le discours direct (DD), les marques typographiques distinguent nettement les deux discours comme dans l'exemple suivant : X a dit :

« Je lirai le roman »

« Le discours premier » (X a dit) est celui du narrateur alors que (Je lirai le roman) est « le discours extérieur », celui du personnage. Les marques typographiques du (DD) qui sont le verbe introducteur « a dit » et les guillemets ne laissent aucune univoque en distinguant les paroles du narrateur à l'extérieur des guillemets alors que celles des personnages sont à l'intérieur. Pour le discours indirect, comme « X a dit que Y lira le roman » ce sont le verbe introducteur (a dit) et

la conjonction de subordination « que », qui représentent les outils syntaxiques du (DI) dont se sert le narrateur pour insérer le « discours extérieur », celui du personnage.

Pour Authier-Revuz et Meunier(1977), le (DR) est, ainsi, réduit à la seule considération grammaticale qui "véhicule implicitement, de façon inévitable, une image de la langue rétrécie à une combinatoire morpho - syntaxique «débarrassée" des conditions de production du discours..." (pp.41-42) qu'ils contestent.

Les marqueurs morpho-syntaxiques sont le fondement du (DR). Le reste sont « les conditions de production du discours » se jouent entre plusieurs facteurs notamment l'intention du locuteur et la manière qu'il choisit pour intégrer le « discours extérieur » à son « discours premier ». Le locuteur de la parole rapportée n'a que peu d'emprise dans le transfert de ses paroles. L'absence des « marqueurs morpho-syntaxiques » doit être interrogée comme signe de l'aliénation du (DD). La remarque de G. Komur-Thilloy (2010) valide cette absence et la trouve sans incidence et rappelle que « parmi les caractéristiques du DD [. . .], il n'y en a aucune qui constitue un trait nécessaire du (DD). Il y a toujours un moyen de trouver une construction que l'on reconnaîtra comme (DD) où manque la caractéristique en question sans que cela nuise à l'identification de la construction ». (pp.27-28)

Le (DD), dans sa construction, est fédérateur de toutes les théories qui attestent que l'absence ou la présence de ces caractéristiques fait la différence entre les types du (DR). L'absence d'une caractéristique est un signe à suivre non à valider. A contrario, la présence des caractéristiques peut nuire à l'identification.

Pour éviter l'amalgame, il faut se fier au texte. Selon la norme du (DR) examinée plus haut, le lecteur ne doit pas, en principe, se heurter à des entraves dans le repérage des types qui le composent. Nous allons vérifier, à l'aide d'exemples, si le mécanisme textuel mis en jeu dans le corpus entretient la fidélité à la norme.

1-Le discours direct

Voir dans l'appel du récit au (DD) une simple reproduction/reconduction objective de la parole d'autrui serait réduire le récit à une simple structure linguistique. Loin de là, le récit est, selon I. Icart (2001), « l'intelligibilité qui ordonne le chaos » à la visée pragmatique. L'apport du (DD) à cette dynamique du récit doit être questionné. La part d'énigme qu'il maintient s'explique dans son injection de la réalité dans la fiction. L'arrêt de la voix du narrateur au seuil du (DD) privilégie la parole du personnage comme « authentique », comme signe/ insigne distinctif. Cela se passe comme si le narrateur aurait besoin d'un témoignage de crédibilité. En invitant le

discours du personnage, le récit s'arrête d'inventer la réalité pour la copier. « Et, de fait, nulle part dans la fiction on ne trouve d'espace où le texte semble à ce point reproduire et calquer une réalité, au lieu de la créer ». (Park-Derrington, 2004 : 3)

Nous avons désigné le récit de mal entendu, proposition reprise pour montrer que l'irruption du (DD) dans le récit au même titre que son contenu sont dans la dualité aliéné/aliénant. Aliéné, le (DD) examiné dans l'œuvre contredit les conditions linguistiques prérequis pour son intervention, aliénant, il est un dit à l'intérieur d'un autre dit, un discours dans un autre discours. C'est à dessein, par des stratégies scripturales, que le (DD) investit le récit, le bouleverse, manipule la construction du sens parce qu'il feint de se démarquer du langage du narrateur.² Il est un autre langage dans le langage. Et de ce fait, il génère son propre style. Le travail du narrateur de marquer spécifiquement le (DD) témoigne de cette manipulation disant qu' à partir d'ici (les guillemets) « ce n'est pas moi qui parle » alors qu'en fait « il parle ».

Le phénomène de la polyphonie ne saurait faire l'économie du travail des paroles du (DD) à l'intérieur de ses frontières typographiques et concurrentiellement avec les voix du récit. De nombreuses questions esthétiques se suspendent à l'effet du (DD) dans le texte fictionnel. Notre propos, à cet effet, tient dans l'ensemble, à montrer que ce type de discours n'est pas sans effet, n'a rien d'innocent comme le laisse penser le peu d'intérêt que lui accordent les théories en sciences du langage et en littérature. Eruption de l'oral dans l'écrit, le (DD) pose le problème de la « textualité » fidèle. Le lecteur, mis à mal dans la difficulté dans son travail de rattacher les énoncés aux voix, est dans la légitimité d'accorder, à défaut, cette voix du (DD) au « sujet parlant ». Le (DD) mérite qu'on le soumette à l'analyse non comme un simple accessoire mais comme un moment privilégié de la complexité de l'écriture de J.M.G. Le Clézio, jugée « sismographique », « labyrinthique », « paradoxale ».

E.Park-Derrington (2004) avertit de la portée communicationnelle du (DD) :

Dans le dialogue romanesque, et du fait de la dualité constitutive du citateur, le discours direct peut fonctionner comme un véritable jeu de cache-cache. Il se révèle alors être un véritable langage indirect, non plus miroir, mais leurre, sans rien de simple, ni de direct (p.8).

Observons le passage suivant :

² Pour J. Authier (1978), « l'effacement ostentatoire de L au seuil de l'énoncé qu'il rapporte est un simulacre de non intervention absolue de L dans son acte de rapport » (p. 51)

ce que tu m'as dit. Il avait une tête un peu molle, les cheveux ras, et de grandes jambes grasses. Comme il faisait nuit, je suis allé dans le fond du bar et j'ai demandé un verre de vin rouge (Le procès-verbal, p.213) (Exemple 1)

Les (DD) s'insèrent dans le récit en transgressant les critères linguistiques qui conditionnent leur convocation. Le lecteur constate l'absence du verbe introducteur et les deux points. Ils ne satisfont à aucune « modalité d'intégration » comme l'indique M. Arrivé. Ils agissent en intrus, posés brutalement dans le récit, ne signalant point leur arrivé. L'exemple (1) est privé des guillemets. L'hypothèse d'un « je » dans un échange entre personnages rapporté par le narrateur s'exclut à cause notamment de sa mise en place typographique à la tête du paragraphe sans aucun rapport syntagmatique avec ce qui le précède. Rien ne prépare le lecteur à recevoir les paroles de quelqu'un. L'exemple (1) active le dysfonctionnement du récit, le « je » renvoie au narrateur, c'est la seule proposition possible à poser. L'impression de flou se dégage de la présence de « tu » et de « il » que le lecteur n'arrivent pas à leur rattacher des personnages. L'exemple (1) fonctionne comme un (DD) sans pour autant recevoir tous les critères de son type.

L'idée d'E.Park-Derrington d'accorder au (DD) une attention particulière prend toute sa valeur esthétique dans cette construction baroque. Vide de contenu informationnel qui le prédestinerait à son intégration, cette construction assimilée au (DD) par similitude, ne joue pas le lien intermédiaire dans la logique de la narration. En effet, sans les marques typographiques qui l'inscrivent comme discours de l'autre, le texte de l'exemple (1) se fusionne au discours du narrateur. Car :

Le récit comme « discours premier » absorbe le « discours extérieur » de (1).

La stratégie scripturale est d'aliéner le « discours extérieur » dans ses propriétés distinctives pour le transposer dans « le discours premier » comme aliénant. L'entorse double effectuée par (1) se répercute sur le sens du récit, qui comme corps textuel se trouve greffé d'un corps étranger, qui l'hybride. Le lecteur se heurte à de nombreux obstacles à gérer dans la constitution du sens du fait qu'il se heurte à une sorte de puzzle où un jeu d'un (en)-jeu se cache comme le soutient Park-Derrington qui voit le (DD) comme « un véritable jeu de cache-cache » possible. L'exemple (1) répond à cette pratique d'écriture où les voix entrent en écho.

L'exemple (1) se fait entendre la voix du locuteur (Je), la voix de (tu) et la voix de (il) qui se joignent à la voix du narrateur (je), présent mais invisible, la narration étant à la troisième

personne (il) qui se trouve la « voix » du « je ». La rupture typographique entre le récit et l'exemple (1) est rétablie grâce à la circularité des voix.

L'écrit s'arrête. Seule la voix entretient la continuité du récit. Le regroupement de toutes les voix en interaction se fait entendre à travers la voix / voie du lecteur à l'image d'une situation de communication dont les facteurs sont in/visibles VS il/ lisibles mais dont l'ubiquité se tient à l'impossibilité de rattacher la voix à un personnage. De là, le récit s'étend au mal entendu. Les guillemets ne sont pas toujours de nature à indiquer un (DD) comme l'exemplifie l'exemple suivant :

« J'aime vivre » (LA GUERRE, p.44) (Exemple 2)

Le lecteur ne comprend pas l'utilité des guillemets dans l'exemple (2) dont le narrateur n'a pas besoin pour pouvoir énoncer ses propos, il le fait déjà, intégré à « on » utilisé jusqu'au seuil de (2). De « on » à « je », l'enchaînement se dysfonctionne. En effet, il est légitime de s'interroger si le narrateur rapporte un discours ou si (2) représente son propre discours. Si le narrateur rapporte le discours, il ne renseigne pas à qui renvoie « je ». « Le sujet parlant » organise une « mise en scène énonciative » pour « une mise en scène de soi ». A l'intérieur des guillemets, c'est un « je » pas très loin de « jeu » dans un « jeu de cache-cache » car le message « J'aime vivre » comme parole d'autrui, se trouve celle du narrateur quand il la transcrit et par appropriation, celle du lecteur quand il la prononce. Voix superposées, confondues.

Autour de l'exemple (2) la voix plurielle ou le pluriel de la voix s'exerce en écho des facteurs potentiels qui se l'entendent en déjà-dit. Apparentée à un slogan, la phrase assertive « J'aime vivre » au présent atemporel/intemporel s'inscrit dans la répétition. Il n'est pas arrivé à un locuteur de ne pas prononcer la phrase. Dans la page où elle apparaît, elle pend décrochée du texte dans une signification énigmatique pour laisser entendre deux possibilités par lesquelles elle appartient comme elle n'appartient pas au texte. Image fixe, texte en mouvement qui donne l'impression que le lecteur regarde un objet disant un soi-disant de « vouloir vivre ». L'énonciation de l'énoncé relève d'une voix donc de l'oral et d'une esquisse donc de l'iconique. De cette vision du message, la polyphonie se manifeste. Le (DD) peut aussi servir à cacher son propre dit derrière le dit des autres.

« Ce qu'on dit de lui est ce qu'on raconte, sa légende, son souvenir. Mais il y des gens maintenant qui ne veulent plus croire cela, ils disent que ce sont des mensonges. » (Désert, p. 121) (Exemple 3)

L'exemple (3) montre que le (DD) assure à « l'hétérogénéité énonciative » son caractère énigmatique qui rend le sens à construire tel le jeu du puzzle. Aamma, après avoir longuement mis en scène « l'histoire d'Al Azrag », prend ses distances par rapport au contenu de son propre « dit ». Aamma contredit ce que « dit » par un « dit » qu'elle construit à partir de nombreux « dits ». L'opération d'Aamma n'est réalisable que par « l'hétérogénéité énonciative » portée par un (DD). Aamma sait qu'en faisant passer son « dit » par le (DD), elle lui garantit le pouvoir persuasif nécessaire à lui permettre d'échapper à l'emprise de l'engagement de son « dit » précédent. Il s'agit d'une véritable stratégie argumentative élaborée sur la pluralité des voix/voies.

Le (DD) est « opaque » nous prévient Authier-Revuz en ce sens que la forme typographique qui habille le (DD) lui procure une certaine « innocence », un sans effet. Que nous le jugeons sur cet exemple. La suppression des deux points ne pourrait avoir d'autre explication que l'intention du « sujet parlant » d'introduire la spontanéité de la langue orale dans le texte fictionnel. C'est un effet esthétique qui rapproche la fiction et la réalité. Le personnage qui parle sa langue quotidienne, de tous les jours, produit un effet sur le lecteur qui cesse de lire « un être en papier » et, à ce moment-là du récit, le lecteur communique avec le personnage. La présence de « la parole d'autrui » dans le récit constitue l'espace privilégié de présenter le personnage dans son « être ». Si Adam Pollo est un être marginal, il l'est par son discours en grande partie. L'exemple (3) traduit l'aisance du discours oral à s'ajuster à l'intention du locuteur. Que veut dire ce (DD) ? Pour saisir la portée du (DD), il est nécessaire de l'analyser par rapport à la place qu'il occupe. Dans Désert, après l'éloge panégyrique sur Al Azraq : « On l'appelait.... (...) ». (p.120) Aamma se heurte à l'attitude énigmatique de son interlocutrice Lalla qui « [Lalla] attend qu'elle continue, sans rien dire » (p.121) et c'est ce « sans dire » qui fait dire à Aamma l'exemple (3). Aamma conclut à un sans effet de son discours et à l'attitude de Lalla d'incrédulité. L'intervention du (DD) permet à Lalla de se soustraire à la responsabilité de son discours par des paroles énigmatiques dotées d'une véritable stratégie communicative. Aamma est le locuteur 1, auteur de l'énoncé. (L1) met en place l'hétérogénéité énonciative dans l'intention de briser l'incrédulité apparente de Lalla en faisant appel à un discours rapporté de l'extérieur « ce qu'on dit de lui est ce qu'on raconte..... ». C'est un discours dont la paternité revient à « on » c'est-à-dire un (L2) indéterminé en flottement entre un personnage ou des personnages qui tiennent le discours que rapporte (L1) et auquel elle adhère comme le confirme son opposition à (L2) « Mais..... » en faisant appel, encore une fois, à un discours extérieur : «...il y a des gens... » parole rattachée à un (L3).

La stratégie de (L1) est de se rapporter à des locuteurs singuliers anonymes pour accréditer son discours auprès de Lalla. Les vertus du (DD) permettent à Amma (L1) de témoigner de sa bonne foi en citant des témoignages en faisant croire à leur autorité dans le discours alors qu'en réalité les (L2) (L3) peuvent être des personnages fictifs. Ce cas de figure est relevé par D. Maingueneau (1991) qui affirme :

On dit souvent que le DD rapporte exactement les propos tenus ; sa principale qualité serait donc une fidélité très grande. En fait, il ne faut pas être dupe de l'illusion linguistique ; certes, en vertu d'une loi du discours le rapporteur est censé être sincère et ne pas trahir l'énoncé originel, mais rien ne l'empêche de rapporter des propos sensiblement différents de ceux émis sans qu'on puisse le taxer de mensonge pour autant. (p.102)

La citation contredit le point de vue d'Authier-Revuz (1978) qui conclut :

Le message rapporté ne subit aucune altération, aucune interprétation de la part du L. Puisque les paroles du l, laissées dans leur intégrité, sont isolées à l'intérieur du message du L, nettement délimité par la rupture du dit: «...». Avant cette barrière L parle; après il ne fait que répéter [la parole du l] et s'efface à l'entrée des guillemets. (pp.50-51).

L'emploi de « on » et « des gens » par (L1) brouille la fidélité et l'objectivité prétendues du (DD) qui déposent dans le message les traces de la doxa. Soutenir que : « L(le locuteur) ne fait que répéter (la parole du l) » limite le rôle du (DD) à un « instrument » et non à un type de discours avec tout ce que cela suppose d'arrière plan idéologique et esthétique. L'apparence d'une structure linguistique statique leurre. L'hétérogénéité énonciative habite le (DD) par les nombreux discours de « on », de « les gens » et de (L1) qui entrent dans la stratégie intersubjective mise en place par « le sujet racontant », le narrateur qui lui-même s'inscrit dans une relation polyphonique avec « le sujet parlant ». C'est « la boîte de pandore » dont parle A. Rabatel (2009) qui signale que :

Le sujet racontant, par cela même qu'il raconte, et surtout par le fait même de raconter, en mettant en scène des centres de perspective différents, ouvre potentiellement une boîte de Pandore d'où sortent des voix autorisées et d'autres qui le sont moins, mais qui néanmoins sapent l'autorité des premières, en sorte que le récit, loin d'être l'illustration d'une vérité préétablie, ouvre sur les possibles infinis de l'interprétation. (p.17)

La description du (DD) que nous menons sur trois exemples différents attesterait de «l'hétérogénéité énonciative».

Dans l'exemple (3), le (L1) perturbe l'identification du ou des locuteurs dont il rapporte le ou les paroles, entre « on », « des gens », « ils ». Ce qui prouve qu'il s'immisce dans les paroles mises entre guillemets. C'est lui qui construit l'édifice discursif de l'entrée du « discours extérieur », c'est lui qui manipule les mots tenus, c'est lui qui dresse la structure syntagmatique, c'est lui qui impose le sens, c'est lui le (L1) et les locuteurs (L2), (L3), c'est lui « le sujet narrant », c'est lui « le sujet racontant », c'est lui l'initiateur de « l'hétérogénéité énonciative » et nous allons prétendre que c'est lui « le sujet parlant » dont l'unicité n'est plus unique qu'ailleurs appuyé par cela par le point de vue de Prak-Derrington (2004) qui constate qu' :

En même temps que le narrateur cite la parole du personnage, et quel que soit le jugement et l'appréciation qu'il livre, il affirme son existence et tient pour entendue sa vérité. La parole du personnage au discours direct, espace où s'arrête le dire du narrateur, devient alors l'enclave privilégiée des obsessions latentes, personnelles de l'auteur. (p.15)

Les guillemets cachent tout et ne cachent rien. Leur suppression comme celle des deux points amène le discours indirect (désormais DI) qui laisse libre cours à ce locuteur d'aliéner sans se faire contester.

2-Le discours indirect

Le (DI) est introduit dans « le discours premier » sans « les caractéristiques morpho-syntaxiques » à l'inverse du (DD). Authier-Revuz note que « Le DI opère hors du champ de la textualité, il n'y a pas une répétition exacte des mots comme au DD, mais leur réutilisation, laissant à modaliser et traduire les mots du l au sein de ceux du L; c'est un contenu des paroles, non une citation textuelle». (1978, pp. 63-64) Il agit du schéma que nous avons exposé supra :

X(a) dit que.. = la construction syntaxique du DIR (Discours indirect rapporté) ou DI

Il s'agit, à bien comprendre la citation, d'un mécanisme d'intégration du « discours extérieur » au sein du « discours premier ». Mais il ne s'agit pas d'une absorption entière qui fait perdre au « discours intégré » toutes ses facultés. Loin s'en faut, car « Le DIR est polyphonique de la même manière que DDR ». (Mohammadi-Aghdash ,2013 : 199)

Le travail d'intégration ou « d'incorporation » du (DI) passe par la reformulation des mots du locuteur (L2) qui ne lui fait pas perdre son « indépendance énonciative ». Il faut préciser que le (DI) enchâssé garde son « acte d'énonciation » à côté de celui du « discours enchâssant » d'où son caractère polyphonique.

Certes le (DI) perd son indépendance syntaxique, à l'inverse du (DD). C'est peut-être l'unique différence entre ces deux types du (DR). Il nous semble que (DI) cache difficilement l'instance qui l'articule. La doxa, « le sujet parlant », « la subjectivité langagière du locuteur » et tant d'autres traces discursives continuent à trahir la voix qui parle. Par quelques exemples tirés du corpus, nous montrons les difficultés que posent le (DI) à la manifestation du sens en s'inscrivant dans la même dualité aliéné/aliénant du (DD). Observons :

Exemple (1) **Je t'ai demandé 1000 francs. Michelle m'a dit qu'elle m'avait assez donné pour cette fois ; j'ai répondu qu'elle ne m'avait pas rendu l'imperméable que je lui ai prêté, et qu'il valait sûrement plus de 5000.**

Michelle, tu t'es mise en colère et tu m'as dit de foutre le camp. (Le procès-verbal, 218)

(Exemple 2) **Il m'a demandé si je me souvenais du type qui avait été frappé dans le dos. J'ai dit que oui, alors il m'a dit : « Eh bien, il a été frappé encore une fois le jour suivant. Seulement cette fois la balle est passée à travers son dos, et il est mort. » (LA GUERRE, p.129).**

(Exemple 3) « **Où est-ce que nous sommes ? Est-ce que c'est ici ?** » demandait le guerrier aveugle. **Nour lui expliqua qu'on avait franchi le désert, et qu'on n'était plus très loin du but. (Désert, p.241).**

La construction syntaxique du (DI) est aliénée dans les trois exemples. Dans l'exemple (1), il s'agit plutôt d'une construction hybride ni totalement (DD) ni totalement (DI). La phrase : **(Michelle, tu t'es mise en colère et tu m'as dit de foutre le camp)** représente l'image type de la langue orale rapportée telle quelle par le locuteur. La phrase se scinde en deux segments :

(a) - Michelle, tu t'es mise en colère

(b) - et tu m'as dit de foutre le camp

(a) s'apparente à un (DD) par contre (b) s'apparente à un (DI). L'apparence partagée par (a) et (b) dresse les contours déformés d'un « dire » en raison de l'absence « des différentes modalités d'intégration » à l'origine de la dénomination des types du (DR). Par l'usage insolite de la

conjonction « et » le vide de son « potentiel connexionnel », le lecteur lit « des paroles » qu'il qualifie de (DR) par défaut. L'énigme semble passer du sens à la forme. En effet, le lecteur saisit le sens d'un « dit » d'un non-sens du « dire ». Les subversions de « la combinatoire morpho-syntaxique » ne constituent pas une source d'illisibilité pour le message qui transgresse les frontières des défauts de l'arrangement matériel pour laisser s'exposer son sens. Le locuteur dit ce qu'il dit en dépit d'un dire à défaut.

Le dit du locuteur est dans la polyphonie :

dans (a) le locuteur (Je), inscrit, déjà, dans l'énoncé qui précède, rapporte que le personnage (Michelle) lui a dit un dit à la réponse de son dit.

(Se mettre en colère) est un dit qui peut s'appréhender par la langue comme par d'autres moyens expressifs.

Si (je) dit que (Michelle) s'est mise en colère c'est parce qu'un message lisible/visible portant sens de « la colère » lui est parvenu. Le dit livre au moins trois locuteurs « Je », « Tu » « et « l'espace expressif » qui laisse lire la colère de Michelle. Le lisible/visible de l'énoncé représente l'expérience partagée par les usagers de la langue qui reconnaissent la marque de la colère à des signes particuliers qui sont historiquement habités par « le déjà-dit » sur la colère. La répétition de « dit » dans (a) et (b) est une forme de ressassement à valeur significative. Le locuteur aurait pu employer « répondre » mais il ne l'a pas fait.

Pourquoi ?

La confrontation de la première phrase « Je t'ai demandé.....50000 » à la deuxième (a) +(b) révèle la répétition des verbes de la parole « demander +dire + répondre » comme si le locuteur insisterait plutôt sur le dit que sur le dire. C'est le dit de « la communication sociale » qui traverse le dire sans se soucier des « formes linguistiques ». Le locuteur ne saura pas si Michelle a réellement employé la formulation « foutre le camp » ou bien c'est le travail de « la reformulation du locuteur » donc « un contenu des paroles » selon l'expression d'Authier-Revuz.

Les exemples (2) et (3) sont inversement identiques dans leur construction. En effet, **(2) dispose un (DI) suivi d'un (DD)**, par contre **(3) étale un (DD) puis un (DI)**. Comme l'exemple (1), les exemples (2) et (3) sont la production d'un « cadre conversationnel » que nous pourrions faire adhérer à « la communication sociale ». Du coup, (2) et (3) subissent les altérations au même titre que (1), ils alignent deux types de (DR) différents. Dans (2) le (DD) s'arrête pour laisser

« un dit » reformulé. Dans (2), le (DI) s'arrête pour permettre à un « dit » non reformulé de s'énoncer. Il faut s'interroger sur la stratégie du locuteur de procéder de cette manière. Il existe une raison à l'aliénation intentionnée du (DR). Au risque d'approximations, nous l'apprécions comme un des artifices de la technique de l'écriture de l'écrivain.

Dans l'exemple (2), le locuteur (L1 =X) se désengage, grâce au (DD) rattaché à un (L2= un autre type du peloton), d'une information dont il n'est pas assuré à savoir « la mort du type ». La mise en distanciation nourrit l'affect du lecteur à l'égard du narrateur qui la sollicite indirectement en livrant un « dit » qui ne souffre, apparemment, d'aucune subjectivité. Le locuteur dit : « Je ne suis pas au courant de la mort par balle du type » qui par glissement devient « Je ne suis pas témoin de la mort de ce type » pour ne pas aller jusqu'à dire : « Je ne suis pour rien dans la mort de ce type ». L'information de « la mort du type » est laissée à un (L2) qui engage sa responsabilité. Dans cette option, l'usage d'un énonciateur, au sens de Ducrot, n'est pas valable, il saurait mieux que le (L1). La prétendue objectivité qu'affiche le (L1) se manifeste dans son (DI) à travers « J'ai dit que oui » à une information dont je suis assuré. Le style laconique de la réponse ajoute au crédit du (L1) l'adhésion du lecteur. Le (DD) laisse s'exprimer une attitude idéologique antimilitariste du (L1). Bien qu'embrigadé dans la guerre qu'il raconte à Béa B, le (L1) signe sa lettre par le symbole X, une expression figurale de la métonymie où le X de (L1) s'élargit à tous les X qui, dans un élan polyphonique, partageront avec lui, l'attitude idéologique. « La qualification différentielle » de X compense le déficit d'une dénomination propre, par sa disponibilité en tant que signifiant à tous les « signifiés possibles ». Le nom X acquiert la qualification propre par la majuscule qui le distingue et, contrairement aux propositions de Y. Reuter (2011) « Il (**ne**) renvoie (**pas**) à une époque, il (**ne**) renvoie (**pas**) à une aire géographico-culturelle, il (**ne**) renvoie (**pas**) à un genre, il (**ne**) distingue (**pas**) des groupes de personnages à l'intérieur des romans ». (pp.66-67). (**La négation ne...pas entre () est de nous**). X n'est pas dans cette liaison à un référent. Il est dans l'exhaustivité plurielle et anonyme.

La stratégie scripturale de J.M.G. Le Clézio s'illustre dans l'emploi d'un signe X pour attribuer la voix à tous les X. L'énoncé (2) est extrait de la lettre exposant un récit à l'intérieur d'un récit comme si, par l'écriture épistolaire, l'écrivain se démarque de l'écriture fictionnelle, pour s'adresser directement au lecteur pour s'assurer de son « empathie fictionnelle ». La simplicité de l'énoncé ne doit exclure la complexité du message.

La polyphonie est un instrument esthétique à travers laquelle la voix du « sujet parlant » s'exerce. « L'empathie fictionnelle » arrachée par le locuteur à la déformation de l'arrangement

matériel de l'énoncé, renforcée par l'objectivité du (DD) en rupture avec le (DI) qui l'intègre, amplifiée par la voix des X exprimée en chef de cœur par X, sollicite le lecteur à la conférer à l'architecture de cette stratégie scripturale à savoir « le sujet parlant ».

L'exemple (3), extrait de LA GUERRE, assure le transfert de « l'empathie fictionnelle » vers « le sujet parlant » du roman Désert.

Nous avons évoqué que l'œuvre de l'écrivain est un roman continu. Voici une des techniques qui permet au roman leclézien de changer sans rien changer à travers la quête de « l'empathie fictionnelle ». Dans cet exemple, le (DI) constitue la réplique à un (DD). Le locuteur (L1) avait le choix de répondre oui à la question du guerrier aveugle mais il choisit de détailler sa réponse, lui assigner une valeur éthique profonde au regard du « cadre conversationnel » symbolisant le déséquilibre de « la qualification différentielle » entre Nour et le guerrier aveugle. Quel(s) effet(s) convoque le locuteur en sollicitant un personnage « le guerrier aveugle » ? L'expression figurative véhiculée par l'oxymore « guerrier aveugle » ne passe pas inaperçue par les connotations qu'elle laisse à interpréter librement.

Quel mot retient le lecteur « guerrier » ou « aveugle » ?

Les connotations positives de « guerrier » submergent celles de « aveugle ». Il s'agit d'un transfert du déficit physique, matériel vers les valeurs spirituelles incarnées par le guerrier comme le courage, l'honneur et le sacrifice. La voix derrière l'oxymore déconstruit le préjugé sur le handicapé. En l'intégrant dans la littérature, au même titre que les autres personnages, l'écriture romanesque inverse le regard : le guerrier regardé devient le regardant. Qu'on en juge, c'est lui qui ouvre la conversion : « Où est-ce que nous ? Est-ce que c'est ici ? ». Les questions posées révèlent le regard venu de l'intérieur d'un être sensible, une voix qui voit. La technique d'écriture de l'écrivain déplace la personne estropiée d'objet à sujet du langage. Il use du pronom « nous » comme si par sa voix plurielle, toutes les voix saisissent la voie : « Est-ce c'est ici ? ». N'est-ce pas révélatrice cette voix qui dit « ici » ? La perte du sensoriel ne pénalise pas le pouvoir du langage. L'arrangement matériel de la succession (DD) puis (DI) n'est pas un hasard dans l'esthétisation d'un affect prétexte au « sujet parlant » de faire de l'oxymore la voix de l'éthique en littérature. Dans le roman Désert, la pluralité des voix s'incrustent même dans les constructions figurales.

Dire « un guerrier aveugle », c'est un travail d'extraterritorialité de l'écriture romanesque vers la réalité. Le lecteur est bouleversé dans son expérience. Mais, la voix du locuteur nourrit en lui

« l'empathie fictionnelle » pour le personnage puis celle-ci ne pouvant couvrir un être réel glisse vers « le sujet parlant ».

L'objectif de J.M.G. Le Clézio est que sa voix atteigne la voix du lecteur qui la lui rend. C'est le propre du récit. A ce sujet O. Ducrot(1972) nous renseigne un peu mieux : « Dans tout texte représentatif le lecteur «croit» que le personnage est une personne ; cette interprétation se fait selon certaines règles qui se trouvent inscrites dans le texte.» (p.288) Nous avons certifié l'appel pressant au lecteur dans les chapitres précédents. L'appel au lecteur ne saurait-il être pas l'appel à soi ?

3- On, une utilité stratégique

Il n'est pas question de rendre compte, sous cette étiquette, de l'emploi diversifié de on (désormais On). Notre objectif est de le suivre dans ses emplois polyphoniques comme instance énonciative. Rappelons que nous avons déjà signalé l'instabilité du narrateur dans le flou narratif d'un récit mal entendu. Le narrateur ne privilégie aucune instance narrative. Tous les possibles sont expérimentés jusqu'à laisser les textes intrus au récit dérouler leur propre narrateur. Et c'est dans la fluctuation symptomatique de l'écriture de J..M.G. Le Clézio, qu'il faut se demander pourquoi le narrateur associe « On » à la fonction d'instance d'énonciation. D'une forte aptitude à la perméabilité des énoncés, « On » s'adapte à sa plurifonctionnalité générique. Sa récurrence dans notre corpus répond à un usage tout particulier : basculer le récit vers l'essai. Sans être exclusivement réservé à cet usage, « On » multiplie les référents possibles, prend en charge la narration, injecte dans l'espace textuel des énoncés à diverses tendances. « Je », « On », « Il » se relaient dans la désignation du narrateur. Le recours à « On » est manifestement la stratégie scripturale privilégiée du narrateur d'étendre sa voix aux voix anonymes.

La dimension polyphonie du corpus s'attribue le pronom « on » comme voix des voix. Pour montrer la polyphonie générée par ce pronom, nous convoquons certains concepts opératoires de ScaPoLine (Abrégé de *La théorie Scandinave de la Polyphonie Linguistique*) dont les auteurs précisent qu' « (...) il devra s'agir d'une théorie qui pourra rendre compte des phénomènes polyphoniques proprement linguistiques, c'est-à-dire phénomènes relevant du système de la langue (...) » (Nølke, H. Fløttum, K. Norén, C, 2004 : 15). S'agissant de « On », C. Norén (2009) oriente vers la mise en évidence du référent comme préalable à l'analyse de la polyphonie : «Étant donné l'extrême flexibilité référentielle de *on*, son interprétation est fortement dépendante

du contexte et ce n'est qu'une fois que l'établissement du référent est mis en place que l'analyse polyphonique peut se faire.» (pp.137-148)

La ScaPoLine appuie le point de vue de C. Norén en inscrivant la polyphonie linguistique comme sens à interpréter par le lecteur :

Dans le processus interprétatif, le récepteur physique cherchera alors automatiquement (et inconsciemment) à découvrir l'identité de celui qui assume la responsabilité de l'autre point de vue (en l'occurrence pdv1). Le résultat de ce procédé est la création d'une configuration polyphonique qui fait partie de sa compréhension du texte global auquel il est confronté. (Nølke, H. Fløttum, K. Norén, C, 2004 : 15).

Nous traduisons la citation ainsi :

1. Soit un texte : tout texte est destiné à la lecture, ce qui conduit à
2. un lecteur dont l'activité est la constitution du sens qui
3. passe par la compréhension du texte global qui
4. est un processus au cours duquel le lecteur pose son point de vue 1 puis déclenche la désignation référentielle de l'autre point de vue 2 et de son auteur
5. si 4 est réalisé, ce processus est nommé « la configuration polyphonique » qui participe à la construction du sens du texte global.

Pour désigner un passage de polyphonique il faut isoler le point de vue 2 et son auteur. Pour ce faire, le contexte met à la disposition du lecteur les marqueurs linguistiques de la désignation de l'auteur de l'énoncé à savoir le référent. L'emploi des modalisateurs «mécaniquement (et inconsciemment) » nous semble ne pas répondre à la nature même de l'œuvre littéraire de J.M.G. Le Clézio qui fait de l'appel au lecteur une ruse volontaire et assumée. Le collage, la poésie, les listes de mots, les hommes historiques, les épigraphes, les découpes de journaux, les dates, les lieux ne sont là que pour partager un intégral commun avec le lecteur comme nous l'append O. Ducrot (1972) : « Parler d'un fait X à un auditeur Y, cela peut vouloir dire dans certaines situations, (...) qu'il y a intérêt à ce que Y soit au courant de X. » (p.10) Le substrat commun c'est-à-dire l'intérêt qui unit X et Y entre dans l'adhésion de Y au dit de X.

Dans le chapitre premier, le contexte historique révèle cette part d'intérêt entre X et Y que confirme la réception faite à l'œuvre caractérisée par de nombreux prix et un lectorat assuré. Et,

c'est ce contexte historique qui couvre le contexte d'énonciation. Le jeu polyphonique de « on » sera vu au prisme de cet ordre d'idées.

3-1- On, référent défini générique

Observons ce passage de LA GUERRE :

(1) Quand il n'y aura plus aucun mot vivant sur la terre, ça voudra dire que la guerre est finie. Alors, ce sera la paix. **On** pourra ouvrir les yeux à nouveau, et regarder. **On** pourra espérer être heureux en amour et en affaires. **On** n'aura plus rien à inventer. **On** pourra s'asseoir sur une plage, au soleil, sans voir le grand trou sanglant qu'il y a dans le ciel, et **on** pourra marcher dans une ville de 50 millions d'habitants sans chercher les recoins de murs où il n'y a pas d'yeux, sans rechercher spécialement la compagnie des aveugles. (p.44) (**C'est nous qui soulignons**)

Le narrateur du roman LA GUERRE oscille sans cesse dans l'indéterminé. Nous avons déjà évoqué cette faculté du narrateur à assumer diverses fonctions énonciatives d'où l'emploi de « je » de « il » et de « on ».

Le lecteur se demande pourquoi le narrateur a recours à « On ».

La stratégie scripturale qui structure le roman n'exempt point l'emploi de on à des fins diverses. L'exemple(1) conjugue les propositions théoriques O. Ducrot et celles de la ScaPoLine.

D'abord, « l'en (jeu) de l'intérêt » qui fait que les deux premières phrases s'élargissent à projeter « l'intérêt » à tout un chacun : il s'agit d'un cadre spatio-temporel universel « quand-aucun mot-terre-guerre finie-la paix ». Tout lecteur partage cette isotopie du temps de la paix à venir. « La configuration polyphonique » se déclenche et, le lecteur, porté par l'intérêt, cherchera à « découvrir l'identité » de l'auteur du dit. Il découvre un « On » polyphonique qui renvoie à de nombreuses voix narratives qui lui parlent comme un chœur.

La répétition de « On » en mode anaphorique insiste sur sa propre multiplication telle qu'à chaque fin de phrase resurgit un on qui répercute le on précédent. Un jeu où l'impression phonique déploie un retentissement dont l'évocation semble se transformer en image :

On..... ..On.....On.....On..... On

L'alternance jeu phonique/jeu visuel joue le jeu de la polyphonie. L'arrangement matériel : [on + verbe au futur simple] active la crédibilité du locuteur dont le dit est marqué de la certitude de sa

réalisation. La stratégie est d'amener le lecteur à « l'empathie fictionnelle ». Le locuteur emploie le futur pour montrer sa bonne foi qu'il n'assure rien dans l'attente de la réalisation de la supposition introduite par « Quand ». Et cette attitude lui vaut la confiance des autres voix narratives pour la prise en charge du discours. Il ne se désolidarise pas, il couvre l'ensemble des voix dans sa voix. « On » n'est pas « une masse indénombrable ». C'est plutôt ceux qui attendent la mort des mots reflète de la langue source de la guerre reflet de l'incommunicabilité, de l'incompréhension, qui le sont. « On » exclut ceux qui entretiennent la guerre par le maintien « des mots vivants », les protagonistes que nous pouvons renvoyer à « on » non exprimé. La voix du locuteur réoriente les autres voix de « on » pour les mettre en relation avec « les voix exclues » dans une dimension polyphonique. L'énoncé multiplie sa stratégie polyphonique. Le locuteur virtuel est généré de la supposition « Quand » derrière laquelle activent les exclus de « on » dont le discours est dilué dans l'implicite du discours du locuteur qui, comme « instance énonciative », prend en charge explicitement le discours de « n » et implicitement le discours des exclus de « on ». Témoin de la situation décrite dans les deux premières phrases, le locuteur s'arrogue une référence définie générique. Il ne s'agit pas de n'importe quelle « source énonciative », il s'agit d'un locuteur, d'un témoin, d'un vaticinateur. Son rôle est de dire ce que les autres constituants peuvent aussi dire. Il ne peut pas se substituer à eux CAR « On pourra ouvrir les yeux à nouveau », cela insinue que « on » avait les yeux fermés. Le locuteur construit son discours de telle façon que le lecteur prend « intérêt ». La caractérisation de « on » par « ouvrir les yeux à nouveau » désigne bien les individus le constituant. Il n'y a aucune ambiguïté.

Le locuteur parle de ceux qui ont les yeux fermés mais qui avaient les yeux ouverts et qui pourront ouvrir les yeux à nouveau si la supposition « Quand » devient réalité. Ceux renvoient à un « ON hétérogène, que nous appelons ON-polyphonique, qui est un vrai collectif où les membres se distinguent en tant qu'individus susceptibles de prendre la parole » (Nølke et al., 2004, p.39). « Un vrai collectif » particulièrement visé par la projection du discours du locuteur dans une isotopie qui détaille la thématique majeure de l'écrivain à savoir « être heureux- rien à inventer-plage-soleil- marcher dans une ville ». L'absence de difficulté pour le lecteur de désigner le référent à « On » s'explique par l'arrangement linguistique de l'énoncé examiné. L'emploi de ce pronom répond à la stratégie mise en place par le locuteur.

Observons cet exemple :

(2) Ton père a été en colère, mais moi, ce n'est pas pareil. On n'efface pas tant d'années de confiance et d'affection. (Le procès-verbal, p.234).

Partageant la similitude de la construction textuelle de l'exemple(1), l'exemple (2) est une mise en place stratégique de « On ». En effet, d'abord le locuteur met en place la dimension « intérêt » porté par les relations parents-enfant. Il s'agit de savoir si on relève de polyphonie. Examinons la première phrase :

Ton père a été en colère, mais moi, ce n'est pas pareil.

Le locuteur (L1) prend en charge la responsabilité du point de vue (Pdv1) du segment introduit par le connecteur *Mais* (mais... moi...) et en même temps, il se désengage de la responsabilité du point de vue (Pdv2) du premier segment. Le (L1) rapporte l'attitude de « Ton père », il agit en énonciateur (E1) du locuteur 2 (L2), le père, qui a montré sa colère par un dit. Il y a donc un énoncé enchâssé implicite [Le père a formulé cet énoncé par lequel il montre sa colère] dans l'énoncé enchâssant du (L1) .La mère (L1) se démarque de cette attitude qu'elle aurait pu dire au (L2). Là encore nous avons un énoncé enchâssé implicite [(L1) aurait pu dire à (L2) qu'elle ne partageait pas cette attitude] dans son énoncé enchâssant explicite [mais moi, ce n'est pareil.].La dimension polyphonique est générée par la superposition des énoncés enchâssés dans des énoncés enchâssant.

Reprenons la deuxième phrase qui installe « la configuration polyphonique » le lecteur « cherchera l'identité de « on ». La reprise des locuteurs de la première phrase dans la deuxième s'opère par « On ». D'autres locuteurs vont constituer un collectif qui ira rejoindre les locuteurs déjà en place dans « On ». En effet, la teneur de l'information généralise « la représentation sociale » de la relation familiale. Posée par le (L1), la généralisation ouvre les perspectives de « On » qui, en plus des locuteurs déjà cités, accueille les locuteurs qui partagent cette représentation. C'est donc un « On » polyphonique qui renvoie à « une référence générique déterminée ». En disant « On n'efface pas tant d'années de confiance et d'affection » le (L1) parle pour lui et pour les autres. Les termes « confiance » et « affection » portent des valeurs universelles, ce qui permet l'extension de « on » aux locuteurs de l'énoncé observé et à de nombreux locuteurs déterminés par le partage commun des valeurs. La polyphonie est un jeu que la construction textuelle arrange.

Il nous reste à déterminer la voix du narrateur. L'organisation textuelle plaide pour un narrateur/locuteur impliqué dans la polyphonie de l'énoncé. En passant de « Ton père.. » à

« On » il joint sa voix aux autres voix de « on » confirmant la référence à « un vrai collectif » au sens de la ScaPoLine. Si, le narrateur n'avait pas eu l'intention de se constituer comme « un individu susceptible de prendre la parole » au même titre que les membres du collectif, il aurait pu employer un pronom personnel moins étendu pour obtenir à –peu-près ce ci :

Ton père a été en colère, mais moi, ce n'est pas pareil. Je n'efface pas tant d'années de confiance et d'affection. [La mère aurait pris pour elle seule les valeurs de « confiance » et « d'affection »].

La construction de la phrase est grammaticalement correcte, ne souffre d'aucune ambiguïté comparativement à celle exprimée par le locuteur (la mère) mais elle est en porte-à-faux avec la dimension idéologique de l'écrivain J.M.G. Le Clézio portée à l'altérité. Pour ne pas causer du tort à cet idéal, la construction du sens consomme les imperfections grammaticales. L'énoncé examiné inscrit la polyphonie comme stratégie scripturale à l'effet de produire un sens obtenu hors des sentiers battus. Le seconde lecteur permet d'exhumer le sens enfoui dans l'enchâssement des énoncés grâce à la multiplication des voix qui n'exclut point « le sujet parlant », J.M.G. Le Clézio.

La dimension idéologique prime sur la dimension grammaticale. L'écrivain aurait pu adopter la démarche grammaticale avec la phrase supra. Mais ce choix aurait eu une portée préjudiciable à la thématique majeure du corpus autour de L'Homme. Exclure la dimension polyphonique aurait été sans risque esthétique et sans valeur morale toute contenue dans le « On » polyphonique qui valorise les mères à travers l'attitude de la mère dont le sacrifice de « son moi » pour un « on » révèle les valeurs humainement profondes de « l'écriture du labyrinthe ». Même le père qui s'est exclu lui-même de la polyphonie par « sa colère » et qui, à un moment de la phrase, était banni par la mère comme l'illustre l'adversité grammaticale « mais » et le rejet philosophique « moi, ce n'est pas pareil », a pu retrouver « un véritable collectif ». Le roman prend toute l'ampleur de la vision du monde et pour cela il se fait vision d'un monde.

(3)Si on regarde à l'intérieur des flammes, on peut voir les génies, enfin c'est Aamma qui dit cela. On peut voir aussi des paysages, des villes, des rivières, toutes sortes de choses extraordinaires qui apparaissent et se cachent, un peu comme les nuages. (Désert, p.101).

L'énoncé est composé de deux phrases liées par le même « intérêt » : « l'intérieur des flammes ». Par sa conduite argumentative, le narrateur est à la recherche de « l'empathie fictionnelle » à travers l'adhésion du lecteur à son point de vue. Loin de la banalité du discours creux, de « la

verbosité », le locuteur édifie une véritable stratégie de manipulation du discours de l'autre. Et à cette cause, il instrumentalise un « On » polyphonique qui étale toute son « extrême flexibilité référentielle ». En effet, il renvoie à « la référence générique » de deux points de vue en concurrence dans une surenchère argumentative. Le « on » de la première phrase évoque « un collectif » auquel appartient le narrateur qui fait semblant d'adhérer au discours d'Aamma tenu sur la croyance populaire sur le sujet de « l'intérieur des flammes ». Il saisit le sujet comme une opportunité à leurrer le « on » sur la véracité des propos de Aamma. Il cherche à discréditer auprès de « on » le point de vue d'Aamma en l'introduisant à l'aide de la conjonction de subordination « Si ». La stratégie est dans l'organisation textuelle qui se détaille ainsi :

1) Le narrateur pose la proposition d'Aamma : **Si on regarde à l'intérieur des flammes.**

L'énoncé présuppose que « on » inclut des « individus » et le narrateur dans « un vari collectif ». Le lecteur déduit qu'une voix (ou plusieurs) a dit (ou ont dit) qu'il est possible de « regarder à l'intérieur des flammes ».

2) **on peut voir des génies.** Il s'agit toujours du même « on ». Le narrateur entame la mise en défaut de la proposition de « on », il emploie la modalisation « peut » qui réduit le degré de véracité de la proposition. L'emploi de « génies » est un écart, le lecteur ne s'attend pas à ce mot. Il y a rupture des conditions de vérification de la proposition de « on » qui effrite l'adhésion du lecteur. Le narrateur a pris ses précautions, il est et il n'est pas dans la proposition d'Aamma envers laquelle il prend ses distances en utilisant la modalisation « peut ». L'expression « on peut » sous-entend aussi « on ne peut pas ». Le narrateur n'affiche pas sa relation avec le « dit de Aamma. Sa responsabilité n'est pas engagée puis qu'il use de « on ». C'est « on » qui est responsable de cet énoncé.

3) **enfin c'est Aamma qui dit cela.** L'adverbe « enfin » porte l'énigme de l'écriture de J.M.G. Le Clézio. Deux possibilités se détachent de cet adverbe ou bien le narrateur procède à la correction de la proposition d'Aamma ou bien il conclut une thèse à laquelle il adhère. La deuxième explication est d'une faiblesse de discours banal. Par contre la première possibilité est plausible, elle indique que le narrateur se désengage du « dit de Aamma, qu'il juge « irréel » ou « mensonger ». Et par glissement, il verse « l'empathie fictionnelle » vers lui étant donné qu'Aamma tient un discours oiseux.

La stratégie scripturale mène le sens par la seconde lecture. L'apparente lisibilité de « on » n'est qu'un leurre. Son usage plurifonctionnel permet au narrateur toute forme de subterfuge pour manipuler le discours d'Aamma. Voici la technique par laquelle il manœuvre, « on » émet une supposition réalisable : Si + présent de l'indicatif puis pose l'hypothèse (on peut voir des génies) mais l'hypothèse réalisable grammaticalement ne l'est pas sémantiquement par l'effet d'irréalité

du mot «génies» enfin il injecte l'ambiguïté avec «enfin» dont l'usage polysémique rend difficile au lecteur de lui accorder un seul sens. Le narrateur n'est ni présent explicitement ni absent implicitement dans son «dit» à la faveur de «l'extrême flexibilité» de «on».

Observation de la deuxième phrase.

On peut voir aussi des paysages, des villes, des rivières, toutes sortes de choses extraordinaires qui apparaissent et se cachent, un peu comme les nuages.

Le lecteur se demande s'il faut continuer à faire renvoyer «on» dans le même «vrai collectif». Nous postulons que la nature de «on» ne diffère pas du précédent. Activant la cohérence discursive, le mot «aussi» coordonne les deux contenus présidés par «on» qui étend l'extension de la supposition à l'isotopie de la nature «paysages-villes-rivières-nuages» qui laisse affleurer la voix du «sujet parlant». L'explication, tenue jusqu'ici, s'ébranle si «aussi» porterait une dimension ironique sous-tendant l'énoncé virtuel suivant «puisque'il est possible de voir des génies pourquoi pas ne pas voir des paysages, des villes, des rivières...». L'emploi du «On» polyphonique plaide pour cette deuxième explication possible car le narrateur est dans une dynamique de dévalorisation du discours de Aamma. Mais il refuse de l'assumer seul, il use de «on» qu'il fait doter de toutes les voix possibles.

La permanente visibilité de «on» dans l'espace textuel se traduit par la multiplication des voix. Dans le corpus, «on» s'élève comme un critère de l'écriture de l'écrivain. Sa répétition cadence le rythme de la phrase mettant en écho les voix qui traversent le discours entre «les dits». M. Bakhtine (1934) postule que tout dit est dans l'attente d'un dit non encore dit : «Se constituant dans l'atmosphère du 'déjà dit', le discours est déterminé en même temps par la réplique non encore dite, mais sollicitée et déjà prévue.» (p.103). La spatialisation de «on» active l'agencement matériel de la phrase comme le ressac de la mer. Le lecteur saisit la voie du «labyrinthe» par les voix de «on».

Observons ce qu'offre la dissémination de «On» au sensoriel.

On me reprochera certainement des quantités de choses. [.....].
On m'accusera [...] j'espère qu'**on** me condamnera [...]. ; Si **on** m'humilie, si **on** me fouette, et si **on** me crache [.....]. **On** me dira peut-être que je vis en tel ou tel siècle, le XXVI par ex., et vous verrez jusqu'à quel futur je durerai. (Le procès-verbal, p. 130-131).

Le patron veut [...], **on** pourrait faire [...], parce qu'**on** est légers et qu'**on** sait bien grimper [...]. **On** est allé [...] **on** a transporté [...] sinon **on** se fait prendre [...] il dit qu'**on** ne va pas rester là, qu'**on** va acheter une caravane [...] (Désert, p.343-344)

Monsieur X, il n'est pas [...].**On** va se battre. [...] **On** va se battre [...]. **On** se battre. [...] **On** foncera [...] si **on** avait inventé[...]. **On** va se battre avec de la musique [...]. **On** va se battre [...]. **On** va dresser [...]. **On** fera éclater [...], **on** fera éclater [...]. **On** va se battre. [...] **On** va se battre. [...] Quand **on** aura [...], alors **on** pourra peut-être penser à autre chose, à des choses suaves, à des aurores ,à des forets de peupliers. (LA GUERRE, p.78-79) (C'est nous qui soulignons).

« On » est le point de la confluence des sens où voix n'est pas loin de son paronyme vue. Le narrateur use du visuel, qui s'explique par la répartition de « on » dans l'espace textuel, du linguistique, qui se matérialise par la proximité de « on » avec le futur simple entretenant un rapport constant avec le présent du locuteur, et de la construction du sens qui s'effectue à travers la dimension plu-référentielle de « on », à l'effet d'insérer la polyphonie dans le roman comme objet « saillant ». La mise en relief de « On » par ses occurrences stratégiques dans le discours notamment comme emploi anaphorique le destine à cette fonction

C'est notre point de vue. La polyphonie est un phénomène d'interprétation en ce sens que la polyphonie n'est pas un type de texte mais un exercice de lecture. Nous avançons la proposition de la polyphonie de « On » dans les exemples observés parce que la configuration textuelle nous a permis d'accéder à cette constatation. Le pronom « on » n'est pas polyphonique par essence mais par son intégration dans la chaîne textuelle. La polyphonie ne s'exprime pas via des « marques textuelles ».

Le refus d'accorder la dimension polyphonique à certains emplois de « on » par la ScaPoLine décode son « extrême flexibilité ». La ScaPoLine prévoit les criées de la polyphonie de « on » : «ON-polyphonique peut être représenté par le pronom on. Pour que tel soit le cas, il faut que celui-ci ait une référence indéfinie et qu'il s'accompagne d'un verbe qui instaure un lien énonciatif de responsabilité : verbe de diction, de croyance ou d'opinion.» (Nølke et al. 2004 :39). Les conditions posées à la polyphonie de « on » sont difficilement satisfaites dans l'écriture de J.M.G. Le Clézio.

Polyphonie de « on » : conditions de la ScaPoLine

1-On = un collectif de types non identifiés

2- On suivi d'un verbe de la parole

Présuppositions : « On » n'est pas polyphonique si (1) et (2) ne sont pas satisfaits.

Que faut-il dire de l'exemple supra : On va se battre ? Le personnage Béa B interpelle Monsieur X. Pour La ScaPoLine, « on » ne représente pas ON-polyphonique. Pour nous, « on » est polyphonique et s'inscrit dans deux virtualités :

1- On = Béa B et Monsieur X = référence définie

2- On = Béa B + Monsieur X + d'autres types non identifiés individuellement mais concernés par le combat = référence indéfinie.

La présence ou l'absence du verbe de la parole n'exclut pas la fonction polyphonique de « On » dans notre corpus. C'est la raison pour laquelle nous avons opté pour l'étiquette « on, référent générique défini ». L'emploi de « défini » se justifie du même thème, de la même préoccupation par « les individus susceptibles de prendre la parole ».

Dans la constitution du sens de l'énoncé, l'objectif du lecteur, face la présence de « on » dans un discours, est d'identifier sa référence. La polyphonie est suggérée non matérialisée ce qui fait que sa détection est à réaliser en fonction de divers indices.

Tout énoncé écrit reste moins disant que l'énonciation qui, avec l'interprétation, toutes deux à l'œuvre en signalent fortement la dimension polyphonique. De nombreuses constructions éloignent « on » du modèle dans lequel les théories l'insèrent. Dans les romans du corpus, « on » se procure la liberté d'un instrument à tout faire qui n'aurait plus besoin de dire ce qu'il fait comme le soutient C. Poudat (2006) : « On est un référent bien utile dans la mesure où il permet d'introduire un objet sans en mentionner la source, ce qui permet à l'auteur d'évoquer des courants et des points de vue sans les nommer. » (p.122).

Voici quelques constructions de « on » où la négation multiplie la virtualité de référence qu'il incarne.

3-2- La voix des sans voix

L'injection de l'essai dans le récit prépare la construction polyphonique de « on + négation », ce qui permet à « la voix auctoriale » d'être en écho avec les autres voix convoquées par le contexte.

a)- **On ne savait pas ce qui allait arriver, personne ne le savait** (Désert, p. 17)

b)-**On n'avait plus besoin de parler** (LA GUERRE, p.37)

c)-**On n'est pas libre de parler comme si on était soi.** (Le procès-verbal, p. 47)

La stratégie scripturale consiste à un détournement en cascade « le sujet parlant », effacé par l'absence des marques comme auteur de l'énoncé, délègue sa voix à un locuteur indéterminé par l'usage de « on », qui, à son tour, délègue sa voix à un énonciateur responsable du point de vue. Comme énoncés à la forme négative, ils « [...] impliquent non seulement [...] un énonciateur responsable du point de vue négatif généralement identifié au locuteur, mais en outre ils impliquent un énonciateur responsable du point de vue positif correspondant qui ne saurait en aucun cas être identifié au locuteur » (Perrin, 2004 : 265-282).

La particularité des exemples observés est que « le responsable du point de vue négatif » est assuré par un locuteur qui, selon les propos de (1992) : « [...] disparaît dans l'indétermination du on, mais en même temps il se trouve comme dilaté par l'ensemble de tous les sujets possible auxquels renvoie on. » (p.148). La polyphonie des exemples (1), (2) et (3) se dessine ainsi :

a -par « on » qui « engage énonciativement d'autres sujets que le seul producteur effectif de la parole » (Ibid.) == « de nombreux sujets possibles » = **polyphonie1**

b- la négation ne...pas = un locuteur et un énonciateur en œuvre. = **polyphonie2**

La conjugaison (a + b) active « l'hétérogénéité » générée par la polyphonie 1 et 2 de l'interaction de « on » avec les locuteurs-énonciateurs. Le « on », renvoie, en sus du « seul producteur effectif de la parole », en l'occurrence « je », à la « référence indéfinie générique » à travers laquelle il lui est possible de revendiquer sa présence. En clair, cela revient à dire que la configuration de « on » s'expose ainsi :

« je » + « un collectif indéterminé de personnes ».

L'arrangement matériel de l'énoncé participe de la stratégie du locuteur à montrer qu'il est « le sujet » réel du dit, donc le locuteur 1, sans exclure « la parole d'autrui ». Nous l'expliquons par la destruction des énoncés.

a)-On ne savait pas ce qui allait arriver, personne ne le savait.

Deux syntagmes distincts se combinent :

- le syntagme 1= **On ne savait pas ce qui allait arriver**. La négation renseigne bien sur la portée du message : « On », c'est-à-dire « Je » + « les autres » sont dans le non-savoir.

Précisons que le « on » désigne « les autres » ou « la parole d'autrui » comme le locuteur 2 de l'énoncé. Il ne s'agit pas de tous les autres mais de « sujets possibles ». L'objet du dit de l'énoncé sur lequel porte la négation détermine la composante impliquée en l'occurrence « Ceux qui ne savaient pas ». « On » n'est dans l'indéfini. Il parle comme le locuteur 2 confronté au locuteur 1. Il y a donc des voix en œuvre celle du locuteur 1 et celle du locuteur 2.

-dans le syntagme 2 = **personne ne le savait**.

Le locuteur 1 reformule son dit dans l'intention d' « affirmer son identité ». En dépit de la complétude du syntagme 1, il juge que son identité y est peu circonscrite et anticipe tout amalgame par l'introduction du terme « personne » dont l'assiette sémantique dépasse « on ». Soucieux de l'en (jeu) de sa « propre parole » par rapport à « la parole d'autrui », il procède à la correction de l'information passant de « on » à « personne » qui renforce son positionnement privilégié inscrit dans l'indétermination dans sa multiplication. Il est l'auteur de l'énoncé et donc le porte-parole « des sujets possibles » et un locuteur parmi « les sujets possibles ». L'agencement des syntagmes de l'énoncé prépare le basculement de « on » vers « personne » en « un mécanisme discursif » à travers lequel le locuteur 1 « se montre » dans la manipulation. Il exerce sur le discours un réaménagement de telle sorte qu'il devient la seule « instance énonciative ». Si dans « on », il est un locuteur parmi d'autres possibles, dans « personne », aucune autre voix ne se manifeste excepté la sienne.

La stratégie scripturale signifie que le locuteur construit l'énoncé pour « montrer » que les autres voix sont portées par des énonciateurs dans le sillage de la théorie de « l'hétérogénéité énonciative » de J. Authier-Revuz (1982) qui dé-(é)nonce la stratégie latente à la faveur de laquelle : « Le sujet s'évertue, en désignant l'autre, localisé, à conforter le statut de l'un. C'est en ce sens que l'hétérogénéité montrée peut être considérée comme un mode de dénégation, dans le discours, de l'hétérogénéité constitutive qui, elle, relève de l'autre dans l'un. » (p.145).

La déduction à laquelle nous sommes arrivés est que « le sujet parlant » n'arrive pas à se soustraire entièrement, trahi par son propre discours comme l'entend J. Authier-Revuz par

« l'hétérogénéité montrée » qui dissout l'opacité du « sujet parlant » et relance le débat sur « l'unicité du sujet parlant ». La construction négative des syntagmes nous rappelle à sa pertinence.

Dans l'exemple (a), le locuteur 1 prend la responsabilité de la construction négative qu'il renforce par la reprise dans le syntagme 2 pour ne pas désigner d'énonciateur. Ce syntagme est une fonction perlocutoire dans l'objectif inavoué de faire sentir au lecteur et aux autres «sujets » de son attitude vis-à-vis de son énoncé qu'il marque de la crédibilité et de l'irréversibilité. L'autre sens que véhicule la construction négative est qu'il existerait « des gens qui savaient ce qui allait arriver » c'est ce que réfute le locuteur 1 et pour le montrer il « se montre » dans son discours à travers l'acte perlocutoire. Le locuteur 1 use de la construction négative pour ne pas faire entendre la voix de « ces gens » qui parlent.

Les exemples

b)-On n'avait plus besoin de parler (LA GUERRE, p. 37)

c)-On n'est pas libre de parler comme si on était soi. (Le procès-verbal, p.47)

répètent la même mise en scène où le locuteur1 use de « l'hétérogénéité montrée » et la fonction perlocutoire du langage encadrées par la construction négative dans l'objectif visé dans l'exemple (a) celui de « se montrer » et de « montrer » que son discours porté par « on » est une entreprise de faire-valoir de soi. Pour P. Charaudeau (1992) rapporte :

Le locuteur disparaît dans l'indétermination du on, mais en même temps il se trouve comme dilaté par l'ensemble de tous les sujets possible auxquels renvoie on. A travers ce procédé, le locuteur peut, selon le cas, manifester de la modestie (il disparaît dans la masse) ou se donner de l'importance (il est renforcé par la masse). Ce dernier cas est très courant chaque fois que le locuteur veut se persuader (ou rendre évident aux yeux de l'interlocuteur) que son comportement est justifié par le fait que tout le monde agit de la même façon dans les mêmes circonstances. (p.148)

Nous retenons que les exemples observés relèvent du cas « très courant » que note P. Charaudeau. Les exemples (b) et (c) concentrent des stratagèmes discursifs qui se dessinent ainsi :

a)--**par « on »**, le locuteur s'érige en seule « instance énonciative ». « Les sujets possibles » parlent mais c'est lui qui montre qu'ils parlent. Il participe à la polyphonie en étant la voix la plus audible. Il est la voix des sans voix.

b)- **-par la négation**, le locuteur laisse entendre la voix d'autres « sujets ».

Pour l'exemple (b), l'écho qui arrive s'énonce ainsi : « **On avait besoin de parler** », pour celui de (c) ainsi : « **On est libre de parler comme si on n'était pas soi.** ».

Les énoncés commentent « un comportement social » construit autour de « la parole » : le besoin de parler/ la liberté de parler. L'usage de la négation montre que le locuteur « dilaté dans l'ensemble de tous les sujets possibles » se montre pour contester ce comportement. « L'hétérogénéité polyphonique » se met à l'œuvre dans la tension entre les voix de « on » : celles des phrases négatives mises en évidences par le locuteur et celles des phrases affirmatives déduites par le lecteur

Selon P. Charaudeau, le locuteur « se donne de l'importance ». Sa stratégie consiste à « disparaître dans la masse » pour se propulser au-devant de « la scène énonciative » pour faire entendre « sa voix » qui porte ce qu'il veut dire. La stratégie serait moins probante si le locuteur faisait usage de « Je » qui l'exclurait de « la masse ». Le locuteur a besoin des voix de « la masse », de la polyphonie « aux points de vue divers » pour exercer sa suprématie. C'est lui qui contrôle les voix, qui les arrange, qui les dirige vers « ce qu'il entend par son discours ».

L'exemple (c) : **On n'est pas libre de parler comme si on était soi**, illustre la rhétorique du locuteur qui assimile « on » à « soi » pour montrer que « on » n'est pas « soi ». La distinction autorise le lecteur à renvoyer « soi » à la voix auctoriale. La polyphonie sert le projet du « sujet parlant » à faire dire, à faire entendre les voix de « la masse » par sa seule voix à travers laquelle il montre qu'il persuade/ se persuade que sa thèse est celle à laquelle il faut adhérer. Le locuteur ne conteste pas « la masse » mais il en reformule « le comportement social ». La proximité de « on » et de la négation renseigne sur la complexité de la construction de la polyphonie dans le récit.

CHAPITRE 3

Le narrateur, une stratégie
polyphonique

Introduction

D'après Icart (2001) «Le récit s'échange [au moins] contre un affect» (p.116) que le narrateur sait ou ne sait pas transposer au lecteur. Instance intermédiaire entre le texte et le lecteur, le narrateur se trouve entre deux attitudes «digne de confiance» ou «capable d'erreur» selon W. C. Booth (1970) : «Je dirai d'un narrateur qu'il est digne de confiance quand il parle ou agit en accord avec les normes de l'œuvre.» (p.52) ou «s'il est indigne de confiance et capable d'erreur». (Ibid.) Le dysfonctionnement de la relation incipit/clausule montre au lecteur un narrateur «indigne de confiance» jugé sur son récit qui manque de cohérence. S'agit-il d'une stratégie pour éveiller la vigilance du lecteur ou d'un défaut ?

Nous avons désigné le narrateur de stratégie scripturale pour la difficulté qu'éprouve le lecteur à lui attribuer un point de vue. Les fluctuations que connaît le narrateur de homodiégétique à indéterminé à cause desquelles sa «fonction de régie ou de contrôle» (Reuter, 2011 : 42) est déstabilisée installe l'instabilité C'est là l'une des raisons qui explique que le récit est dans la diversité des interprétations. Les difficultés du lecteur à attribuer le sens d'un texte à une «autorité» unique prouve la complexité de l'écriture romanesque conçue dans la dimension de la polyphonie

1- Le narrateur dans Le procès-verbal

Dès l'incipit, le lecteur, dérouté par l'usage de l'expression inattendue «Il y avait une petite fois», refuse d'accréditer le narrateur. L'expression couvrirait l'indigence du narrateur qui ne saurait pas bien utiliser l'expression consacrée du conte «Il était une fois». Dès le début du roman, le lecteur se fait une idée sur le savoir du narrateur. Qui est ce narrateur ?

La question laisse se manifester des «attitudes» narratives contradictoires¹.

a)- un narrateur hétérodiégétique :

Il y avait une petite fois, pendant la canicule, un type qui était assis devant une fenêtre ; c'était un garçon démesuré, un peu vouté, et il s'appelait Adam ; Adam Pollo. Il avait l'air d'un mendiant, à rechercher partout les taches de soleil, à se tenir assis pendant des heures, bougeant à peine, dans les coins de murs. (p.15)

¹T. Larguech utilise, dans sa thèse, l'expression «le narrateur non digne de confiance» pour montrer les erreurs qu'il commet. Nous avons admis ce point de vue qui pourrait s'avérer inopérant si l'étude serait poussée à voir dans ce narrateur, un exercice de déni de «la forme narrative» comme reflet de la doxa. Thèse citée en bibliographie.

L'emploi de « il » ne laisse aucun doute sur l'attitude narrative du narrateur qui pose les éléments de l'univers fictif, l'univers de la diégèse :

- Un personnage Adam Pollo :
 - ce qu'il est, sa « qualification différentielle » : mendiant-laid- comparé à un mendiant-bougeant à peine lieu
 - lieu : la canicule.

Le narrateur est fixé sur les « intentions de l'auteur » qui attend qu'il les « aspectualise » plus amplement dans la suite du récit.

b)-Mais dès la page 19, apparition du pronom indéfini « on ».

« On leur dirait aussi qu'il faut n'avoir peur que d'une chose, que la terre se retourne, et qu'ils soient la tête en bas les pieds en l'air, et que le soleil tombe, aux alentours de six heures, et fasse bouillir la mer, et éventre les petits poissons ». (Ibid., pp. 19-20).

Le lecteur ne s'attend pas à cette brusque interruption de la narration par un discours cité qui s'intègre dans le récit, un discours citant.

L'emploi de : On leur dirait...mérite d'être notée.

Le narrateur use d'une stratégie scripturale pour s'insinuer dans « on » :

-d'abord il s'efface au profit d'Adam Pollo qui de personnage de la narration devient instance de la narration

- puis il s'associe à Michelle du discours citant

- enfin il passe de narrateur à locuteur auteur d'un énoncé incompréhensible car construit sur deux éléments qui s'excluent :

On leur dirait = énoncé un énoncé subjectif

aussi qu'il faut...= énoncé subjectif portant une information irréaliste.

L'emploi de « aussi » accentue le degré d'imperfection du discours cité qui est relié à un discours direct.

L'énoncé fait l'effet d'une méfiance du lecteur à l'encontre du narrateur qui « n'agit pas en accord avec l'œuvre ».

c-Irruption de Je narrateur homodiégétique.

La narration à la troisième personne « Il » s'arrête et, sans aucune transition, la narration avec « Je » prend le relais dans un va-et-vient incessant. En effet,

Chapitre G « Après, je sais qu'il est allé attendre le chien, tous les jours à la même heure, sur cette espèce de digue à droite de la plage ». (Ibid., p.94)

Le lecteur se demande à qui renvoie « Je »

Chapitre H : Reprise de la narration avec « Il ». (Ibid., p.112)

Chapitre M : Réapparition de la narration avec « On » (Ibid., p.164)

« On leur oublierait. On les laisserait vivre de leur côté, rentrer chez eux, faire ce qu'ils ont à faire, tous ces autres Hosniacks, Guéraud, Bosio, Simone frère, Véran, Joseph, Jaquineau, Christberg et le petit Guillaume ».

Le lecteur est surpris de l'irruption de ce type d'énoncé dans la narration sans aucun lien causal. La lecture est subvertie. Le lecteur est dans l'ignorance de ces noms propres avec qui il n'a pas fait connaissance auparavant. Le narrateur a omis de faire la présentation des personnages et met le lecteur dans l'embarras.

a- Le narrateur commet d'autres irrégularités. Constatons :

1- Il cite plusieurs noms pour le même personnage :

Adam Pollo (Ibid., p.15)

Adam (Ibid.,p.29)

Une femme-Adam (Ibid.,.186)

4000 ou 5000 Adams (Ibid.,p.183)

L'homme-adam (Ibid.,p. 183)

Un vieillard-adam (Ibid., p.183)

Il dit à la page 199 que : Le petit Adam a bientôt douze ans..

S'agit-il d'Adam Pollo ?

Quel âge avait Adam Pollo au début du récit ?

2-Le narrateur se contredit : Il décrit Adam Pollo comme un mendiant ...dont la connotation serait une personne sans savoir, qui passait le temps « rechercher partout les taches de soleil, à se tenir assis pendant des heures, bougeant à peine » qui caractérise quelqu'un d'oisif. Pourtant, un peu plus loin, le narrateur décrit un personnage consciencieux « ça demande de savoir s'organiser » (Ibid., p. 29) sûr de lui-même , « Adam se nommait tout bas le maître des choses ». (Ibid., p. 34) Adam Pollo contredit le portrait que fait de lui le narrateur en le comparant à un mendiant car il se cache derrière un artifice pour n'avoir contact qu'avec Michelle à qui il écrit des lettres dans un langage soutenu « ma chère

Michelle, grâce à toi, car, tu existes, j'ai les seuls contacts possibles avec le monde d'en bas ». (Ibid., p.18) Les lettres à Michelle nous montrent un personnage attaché à la vie, qui n'a point coupé les liens avec ceux « qui existe ». La stratégie d'Adam Pollo est de paraître par les lettres (le langage) qu'il écrit à Michelle.

La lettre prend une symbolique importante comme moyen de communication avec l'Autre qui prend une dimension ontologique « car tu existes » pas très loin du glissement vers « j'écris donc j'existe » que l'on pourrait extrapoler à l'écrivain existe parce qu'il écrit. Adam Pollo maîtrise la parole par laquelle il 'interroge : « Tu dis à des tas de gens que tu connais un type complètement cinglé qui vit tout seul dans une maison abandonnée, ils te demandent pour on ne l'enferme pas à l'asile ? ». (Ibid.) Il se pose comme anti doxa, conscient que la doxa c'est-à-dire la parole « des tas de gens », du « monde d'en bas » est « un foutu bavardage » (Ibid., p.26) contre lequel il agit par la lettre/les lettres connotant le savoir, la vérité. La convocation du romancier (Tahar Benjelloun) couvre l'arrière-plan notamment de son roman *Moha le fou* *Moha le sage*, Moha est désigné fou par les gens. Adam Pollo est désigné fou par « des tas de gens ». Dans ce roman, T. Benjelloun montre que c'est le fou qui détient la parole alors que le sage est dans la répression du dire.

Adam Pollo sait faire avec le langage par la lettre/les lettres dans une stratégie scripturale qui le soustrait de la focalisation du narrateur, résiste à la fonction du narrateur sur « sa qualification différentielle » comme l'explique la lettre/les lettres / l'écrit à Michelle qui le distingue comme écrivain. « Le reste ne compte pas, et ça n'empêche pas d'être plein d'imagination d'écrire des poèmes dans le genre,

aujourd'hui, jour des rats,
dernier jour avant la mer » (Le Procès-verbal, p.19)

Adam Pollo se revendique poète, au-dessus du « monde d'en bas » et :

« Dans ce cas, Adam était à coup sûr le seul être vivant au monde » (Ibid., p.35).

Car il harangue la foule: « Ce que je voulais dire. Nous sommes tous pareils, tous frères, hein » (Ibid., p.240) dévoile un Adam Pollo, philosophe qui, par son discours construit sur la dénonciation de l'objet, voudrait convaincre l'auditoire à son argument implicite que l'objet s'est induit dans l'homme : « La TV, c'est nous les hommes. » (Ibid., p.241) l'a aliéné. Une autre « qualification différentielle » d'Adam Pollo se découvre lors de la rencontre avec l'équipe médicale qui lui tient un discours savant, d'abord clinique :

Vous marquez sur vos cahiers des tas de choses inutiles. Vous mettez : « ne se rappelle plus combien de temps il est entré à l'hôpital –trois ou quatre jours » et, plus loin : « ne se rappelle plus pourquoi il est parti de chez lui » et encore : « n'aime être vêtu. Raison : n'aime pas les boutons. » Tout ça est parfaitement inutile. Par contre, ce qui aurait pu être intéressant, vous ne le mettez pas : au lieu d'écrire tout ça, vous n'aviez qu'à mettre : troubles mnémoniques –obsession sexuelle avec rejet de responsabilité par affabulation --et vous aviez un début de diagnostic. Mais allez-y, continuez. (Ibid., p.278)

puis religieux : Vous n'avez pas compris. Vous n'avez rien compris. Vous comprenez, ce n'est pas Dieu qui m'intéresse. Ce n'était pas Dieu pour Sim non plus. Pas Dieu en tant que tel, en tant que, je ne sais pas moi, Dieu créateur. Répondant à un certain besoin de finalité ou d'absolu, là, comme une clé ouvre une serrure (Ibid., p.294)

enfin anti doxa : « Ecoutez, mademoiselle. Ca devrait vous servir de leçon. Vous jugez toujours avant d'avoir tous les éléments sous la main. » (Ibid., p.283)

Le narrateur ne prévoit pas un Adam Pollo avec les qualités qu'il laisse transpercer et se situe, malgré son omniscience, en de ça. Le narrateur s'avère une stratégie scripturale grâce à laquelle J.M.G.Le Clézio s'insinue, par le discours, dans la fiction. C'est l'une des ruptures majeures de l'écriture leclézienne. Le récit n'est pas de l'autofiction, le recours au narrateur qui se laisse dépasser par Adam Pollo suffit à l'allusion à l'écrivain. La stratégie scripturale du narrateur permet à l'écrivain de dissimuler « ses intentions » par :

- Les lettres à Michelle ----- Il établit Le procès-verbal de communication humaine.
- La Harangue à l'auditoire-----Le procès-verbal de la violence de l'objet élargi à la civilisation outrancière
- L'Entretien avec l'équipe médicale -----Le procès de la médecine, de la religion.

Dire que le narrateur commet des irrégularités c'est rendre compte de la stratégie de l'écrivain de se superposer aux diverses constructions textuelles du narrateur pour déployer « ses intentions ».

Dans Le roman, le lecteur est perturbé, il ne distingue pas le narrateur du penseur ni la narration de la réflexion :

Ces insignes de la vie canine qu'on retrouvait au fur et à mesure, à condition de bien regarder, sur les dessins des trottoirs, marquaient apocryptiquement les allées et venues du labyrinthe de la ville. Ils servaient tous à reconstituer une notion d'espace et de temps qui n'aurait rien d'humain, et à ramener chaque soir, sain et saufs, sûrs d'être soi, des centaines de chiens dans leurs tanières habituelles. (Ibid., p.100)

C'est dans ce clair-obscur du texte, qui absorbe le roman et l'essai, que se révèle la littérature impossible ouvrant l'espace de la fascination du sens car la difficulté de le cerner émerge de la construction scripturale inattendue, étrange, imprévue comme le marque le glissement de la narration sur les chiens (en tant qu'animaux) à la réflexion sur l'oppression de l'homme (chiens en tant qu'allégorie) par la ville jugée (d'où la morale) comme espace de la perte d'identité (sûrs d'être soi) .

Autour du thème de « chien » l'écrivain construit un appel au lecteur, à sa vigilance (à condition de bien regarder) sur les dangers de la mécanisation de l'espace citadin édifié sur des réflexes pavloviens (qui n'aurait rien d'humain) où la notion espace-temps, sur laquelle repose la vie, est détournée vers une fonction instinctive, perdant tout attribut humain, celle de (ramener, chaque soir, sain et saufs, sûrs d'être soi, des centaines de chiens dans leurs tanières habituelles). Le passage surgit après la narration sur les chiens dans la ville qui précède dans l'intention délibérée d'éviter le récit comme trace linéaire d'une histoire et lui substituer subrepticement l'essai confondant narrateur / penseur dans la subversion de l'acte de lecture qui bascule du «labyrinthe de la ville» au labyrinthe de la lecture.

C'est le procès de la lecture que dresse J.M.G. Le Clézio à travers le pré-texte des chiens assimilant leur itinéraire mécanique à la contrainte de la lecture traditionnelle qui dresse des « dessins», qui marquent « apocryptiquement « le chemin menant à « leurs tanières habituelles », au sens habituel. La question légitime que se poserait le lecteur est de savoir quel sens tiré de ce passage, métonymie du roman sinon de l'œuvre entière.

L'essai concurrence le récit, et le penseur le narrateur comme stratégie scripturale et comme effet esthétique car J.M.G. Le Clézio cherche non pas mettre en scène une histoire pour l'histoire mais bien pour une puissance de communication destinée à dire l'impossible par les

infractions à l'usage normal du langage et aux règles courantes de l'écriture. Comme illustration de cette proposition, voici comme s'achève une narration au premier degré :

Quand l'autobus arriva, il se leva doucement, reprit son paquet de journaux et de cartons, et monta sans même regarder Adam. En le suivant des yeux, Adam le vit, à travers les vitres, qui fouillait lentement dans les poches de son par-dessus trop grand, pour payer le contrôleur. Il penchait sa tête maigre vers le sol, et de la main gauche, il retenait ses lunettes, à cause des cahots, qui les faisaient glisser, millimètre par millimètre le long de son nez.

Adam n'eut pas le courage d'attendre le cinquième autobus. Les hommes étaient éternels, et Dieu était la mort. Les hommes étaient éternels, et Dieu était la mort. Les hommes étaient éternels, et Dieu était la mort. Les hommes étaient éternels, et Dieu était la mort. (Ibid., pp.168-169).

La lecture décèle les infractions suivantes :

- L'énoncé aligne le banal de l'attente de l'arrivée de l'autobus (le romanesque) et le sacré sur l'existence de Dieu. (Réflexion sur le consacré)
- Adam n'a pas de statut fixe : il passe au gré de l'écrivain de narrateur à personnage à penseur.
- Le deuxième paragraphe a / n'a pas de lien avec celui qui précède
- Le ressassement de la phrase [Les hommes étaient éternels, et Dieu était la mort.] porte une contre-vérité comme si le narrateur veut effacer une vérité partagée.
- L'infraction vise religieux par l'inversement de ses dogmes : Dieu était la mort/ Les hommes étaient éternels
- A quoi sert donc le récit puisque la fin de l'énoncé s'écarte brutalement ?

Quel sens faut-il en tirer ? Comme constitué d'une situation paradoxale, le sens rejoint l'énigme. Le lecteur se demande quel crédit doit-il accorder à la parole du narrateur, s'il doit ou non valider l'assertion du narrateur sur « Dieu était la mort » comme il réfléchit à la portée de ce brusque écart par lequel le narrateur passe d'un sujet banal à un sujet théologique sans transition compréhensible. La manifestation de la littérature impossible se vérifie dans ce type de construction où le sens se négocie au pluriel, qui traverse toute l'œuvre. Les autres romans de notre corpus s'appuient sur ce même procédé.

2-Le narrateur dans LA GUERRE

A « La guerre, c'est tout ou rien. La guerre, elle est totale et permanente. Moi, Adam Pollo, j'y suis encore finalement. Je ne veux pas en sortir » du narrateur du roman *Le procès-verbal* (p. 65). Le narrateur de LA GUERRE répond : « 10 000ans d'histoire : 10 000ans de guerre. » (p. 122)

Le roman procède à l'extensification de la violence. La thématique de la guerre, de la violence constitue l'un des paramètres de la continuité dans l'œuvre. La guerre est le prétexte de l'écrivain à dénoncer la guerre, en général, idée abstraite, avec les faits attestés de la guerre du Vietnam que le récit absorbe.

La question du narrateur met le lecteur dans l'embarras car il n'arrive pas à identifier l'instance narrative dans la multitude des énoncés qui structurent le récit.

« La guerre a commencé » (Ibid., p.7). La valeur du passé composé d'exprimer une action accomplie, passée, s'exclut de la voix narrative, le passé composé étant un temps du discours. Anomalie ou « autre intention » du narrateur. La première phrase ainsi posée n'assure pas la voix/voie à l'aspectualisation car rien ne peut être ajouté à quelque chose de terminé. S'agit-il d'un début de roman ? La première couverture du livre n'informe pas de ce type. Le mot « roman » qui, en principe, prépare l'orientation du lecteur est absent.

Que faut-il en déduire ?

« Il n'avait plus de place pour le je » (Ibid., p.9).

Apparition de je quelques lignes plus loin « Mais la destruction dont je vous parle, elle, a des yeux » (Ibid., p. 10).

D'un narrateur indéterminé à la trace d'un narrateur hétérodiégétique à un narrateur homodiégétique qui dégage l'impression d'être également autodiégétique, la voix qui parle est insaisissable. Le lecteur s'interroge sur l'identité de Je à qui il refuse de « faire confiance » pour la simple raison qu'il n'est pas la voix/voie narrative qui avait lancé le récit.

Apparition de la femme de l'écrivain, Djemia « Ya-t-il, c'est cela la question, la vraie question : y a-t-il une jeune fille au monde, une seule qui s'appelle Bea, ou Eva ou Djemia, et qui n'ait pas connu la guerre ? » (Ibid., p.19). Le nom de Djemia, celui de Eva, personnes réelles, sont associés à des personnages de la fiction et posent le problème dont parle le « monde possible » qui fait que :

Les lecteurs sont placés à l'intérieur du monde de la fiction et, pendant la durée du jeu, ils tiennent ce monde pour vrai, jusqu'au moment où le héros se met à dessiner des cercles carrés, ce qui rompt le contrat de lecture, la fameuse « suspension volontaire de l'incrédulité. (Compagnon, 1998 :160).

Difficile pour le lecteur « d'être placé à l'intérieur du monde de la fiction. » du roman. Rien ne le prépare à cela et le contrat de lecture ne peut pas être établi sur le flou romanesque parce que le lecteur a pour visée « (..) moins de comprendre le livre que de se comprendre lui-même à travers le livre ; il ne peut pas d'ailleurs comprendre un livre que s'il se comprend lui-même grâce à ce livre » (Ibid., p. 169). La résistance du lecteur d'accorder « sa confiance » au narrateur est motivée par les déséquilibres de la fiction. L'instance narrative n'apprend rien au lecteur car le narrateur n'a pas préparé « le monde fictionnel ». Comme nous l'illustre le passage suivant

SEMMAINIER « PRATIC »

La jeune fille ouvre sa bouche rouge, et elle parle. Elle lui dit :

« Ah oui... »

« Bon.. »

« Et ça ? »

« Comment ? »

« Combien ? »

« Oui oui. »

« Hmmerci » (LA GUERRE ,p.21)

Le lecteur rencontre une autre voix : celle de « La jeune fille...bouge rouge ». Rupture de l'effet annoncé par Djemia comme « un réalisme » pour chuter dans le fantastique « la bouche rouge ». S'agit-il d'une métaphore de la guerre ?

Qui est le locuteur des répliques ?

S'agit-il d'un échange ou d'un soliloque ?

Réapparition des pronoms personnels du discours dans une presque cacophonie :

« La jeune fille dont vous parlez veut un enfant. C'est écrit dans son corps qu'elle en aura, de petits hommes et de petites femmes qui voudront d'autres enfants.

Tout cela est en elle. La jeune fille dont je vous parle n'a pas un seul corps et une seule âme. Elle en a des milliers. » (Ibid.,p.22)

A qui renvoient les pronoms je et vous ? La dissémination des pronoms je-vous-tu-toi inonde l'espace textuel. L'inscription d'une vingtaine d'épigraphes ajoutent à cette confusion de locuteurs, de thèmes, d'intentions qui font perdre au récit toute son essence.

« Monsieur X, toi qui as une grosse moto BMW 500cm³, en avant ! Je vais monter sur la selle derrière toi et on va aller très vite à travers les rues de la ville ». (Ibid., p. 40).

S'agit-il d'un récit ? Aucune marque textuelle ne le signale.

La présence des pronoms personnels je et toi annoncent-ils un discours ?

Le narrateur est enseveli sous l'indétermination.

Le lecteur s'égaré et se demande quel contrat respecter dans cette structure qui manque de structure. Les théories de l'analyse du récit peuvent-elles plaider pour un récit ?

Rien ne permet de l'affirmer. L'explication d'un tel roman, qui n'existerait pas, raconte, par la parataxe, une histoire, qui confuse, par un narrateur, absent, serait dans l'explication qu'en donne M. Labbé que dans son refus de « participer à un certain consensus social ». J.M.G. Le Clézio sacrifie le récit comme symbole de l'ordre social, le narrateur comme ordonnateur, l'histoire, comme reconduction d'un genre littéraire. En détruisant le contrat de lecture, le narrateur détruit l'acte de lecture. Le roman prend la forme d'un dispositif technique plutôt que celle d'un dispositif langagier. « Ce thème, ou cette thèse, est que la guerre est l'état du monde moderne. C'est moins une idée qu'une évidence envahissante et insurmontable comme une obsession, ressentie par un sujet déstructuré, au bord de la décomposition psychique ». (Murat, 2002 :41)

M. Murat refuse caractériser de nommer le livre roman comme il hésite entre thèse, thème, idée, comme il retire le nom de narrateur pour employer le mot « sujet ». Pour lui, la guerre évoquée par le roman n'est pas un état belliciste où des protagonistes combattent pour quelque chose. Point d'action, la guerre est « l'état du monde ». Comme le lecteur, en face « d'un sujet déstructuré », est en peine d'assembler les éléments linguistiques pour attribuer la fonction de narrateur, il refuse d'adopter une posture de lecteur devant l'incompréhension qu'il a de lui-même. A cet effet, M. Proust (1989) nous apprend que « L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument d'optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même ». (p. 489-490)

Dans le brouillage de l'identité du narrateur entre hétérodiégétique, homodiégétique, autodiégétique, le lecteur « n'applique ce qu'il lit à sa propre situation » (Compagnon, op.cit., 169). Le paradoxe de l'écriture de l'écrivain est là dans ce qu'il ne donne pas un modèle à reconduire mais un changement à produire comme s'il nous disait si voulez un narrateur aisément repérable, changez le monde dans lequel évolue ce narrateur. I. Roussel-Gillet (2011) rejoint M. Labbé dans la vision d'un écrivain qui procède à la déconstruction comme technique d'écriture et conclut : « Ces récits, où Le Clézio ne raconte « presque rien » ou « presque quelque chose », laissent paradoxalement la trace d'un essentiel. » (pp. 67-80). Résistant, mouvant, le roman laisse en marge les conventions essentielles pour l'emploi de stratégies scripturales qui font du langage autre chose qu'une linéarité canonique, qu'un récit suspecté de reformuler le social, qu'un sens accusé de banaliser l'effet de sens que devrait dévoiler toute œuvre destinée à la réflexion.

Observons ce passage :

Dans la salle très grande, plus haute qu'une grotte, il n'ya pas de chauve-souris. Tout est clair, il n'y a absolument aucun mystère. La guerre est tout proche, mais il n'y a plus de peur. La jeune fille est là, assise au centre de la salle, sans parler, sans penser. *Et il n'y a rien d'autre que ce qu'elle voit* (LA GUERRE, p.179)

Écrite telle quelle dans le roman, la dernière phrase correspond au procédé de l'exemple tiré du roman *Le procès-verbal* où le lecteur s'interroge comment la lire, pourquoi l'écriture en italique, et comment en construire le sens

Dans le passage suivant :

Je voudrais parler des yeux, aussi. La jeune fille avait imaginé la lumière du monde, elle avait rêvé de paysages flambant au soleil, de nuits profondes, de beauté. Alors sur son visage elle avait dessiné deux sortes de fleurs, deux grottes bleues qui s'étaient mises à briller par où la lumière entrait en vibrant. Autour de ces grottes étincelantes, elle avait tracé les pétales de cils noirs, chargés de goudron ; qui battaient légèrement pour ouvrir et fermer les trous de pupilles. Objets vivants dans le visage, c'étaient d'eux qu'étaient sorte la conscience. C'était eux qui avaient rendu tout à coup le monde immense (Ibid., p.17)

Le narrateur glisse d'un fait « la jeune file avait imaginéavait rêvé...avait dessiné...avait tracé... » vers la prise de conscience de l'importance que possède le regard sur le monde. La

dernière phrase est l'aboutissement d'un long mouvement de la narration.

Le « je », que le lecteur trouve du mal à assimiler à un personnage du texte, est ambigu sur deux plans :

- « Je » n'assure pas la continuité du thème posé « les yeux » : il le pose mais il ne l'épuise pas. Sans transition « Je » pose un autre thème-personnage « La jeune fille » qu'il développe comme substrat de son « non dit » à savoir la morale : le regard, c'est la conscience.

- Le « je » n'est pas crédible : la vraisemblance du récit sur « La jeune fille » est détruite par la liste de mots « grottes-goudron-trous » qui bousculent les règles de la lecture traditionnelle qu'elle semble inaugurer.

Le « Je » entame une circonvolution narrative pour dire que la conscience de l'homme est fruit de son regard. Et, si « la jeune fille » « avait rendu tout à coup le monde immense », c'est parce que 'elle a conscience de son regard, qu'elle avait sollicité le sens de ses yeux à travers des mots significatifs puisés dans le lexique laudatif « jeune-avait imaginé-avait rêvé-soleil-beauté-fleurs. »

3- Le narrateur dans Désert.

L'hétérogénéité textuelle amène de nombreuses voix narratives.

Le narrateur hétérodiégétique n'assume pas sa fonction car dès les premiers mots de l'incipit, il se met en contradiction. Explication, le roman débute par « Ils sont apparus.. » est une marque de la fiction car on ne peut pas poser la question « quand » en un sens le narrateur n'a pas à préciser le cadre temporel de l'événement comme le soutient Lyonel Icart (2001) : « Dans la fiction la question du quand est impossible, et cette impossibilité signale d'emblée la fictionnalité du texte .» (p.85) mais l'emploi du passé composé « sont apparus » déroge à la règle qui impose l'imparfait. Y. Reuter (2011) fait remarquer que « (...) dans le cas des récits au passé, cette alternance (passé simple/imparfait) présente souvent une valeur narrative ». (p.65). Le début du texte annonce sa fictionnalité sans lui assurer « les valeurs narratives ». En effet, le passé composé indique « une action passée achevée », or, à ce moment de la narration, le lecteur ne sait rien du sujet « Ils » : qui sont ils ?

A qui réfèrent-t-ils ?

Le narrateur ne fait passer avancer l'histoire avec l'emploi des imparfaits : c'étaient/Ils marchaient/ils allaient / Le vent soufflait/Le sable fuyait/rabattaient (Désert, p.7). L'alternance

passé composé/imparfait ne relève pas des valeurs temporelles accordées au récit. Le paradoxe est le suivant : l'emploi de l'imparfait pour le décor est pertinent, l'emploi du passé composé ne l'est pas. Le lecteur est donc perturbé dans sa saisie d'un récit qui ne possède qu'à moitié ses caractéristiques.

Le début du passage Le Bonheur subit une brusque rupture temporelle. Le narrateur emploie le présent dans un renvoi à peine dissimulé aux temps de L'Etranger d'A. Camus :

Le soleil **se lève** au-dessus de la terre, les ombres **s'allongent** sur le sable gris, sur la poussière des chemins. Les dunes sont arrêtées devant la mer. Les petites plantes grasses **tremblent** dans le vent. Dans le ciel très bleu, froid, il n'y a pas d'oiseau, pas de nuage. Il y a le soleil. Mais la lumière du matin **bouge** un peu, comme si elle n'était pas tout à fait sûre. (Désert, p.75)
(C'est nous qui soulignons)

Le passage illustre un récit filmique sinon comment expliquer l'emploi du présent pour un narrateur hétérodiégétique. Le récit se déroule dans « un présent immédiat et continu » dans une succession de scènes brèves, qui avancent les unes après les autres dans une sorte de chronologie en mouvement. Le lecteur se pose la question du narrateur : Qui parle dans ce passage ?

Le récit semble vouloir dissimuler le narrateur comme l'effectue le passage suivant :

Lalla secoue la tête, et Naman commence une histoire. Comme dans la plupart de ses histoires, il y a une tempête, avec des éclairs qui vont d'un bout à l'autre du ciel, des vagues hautes comme des montagnes, des trombes de pluie. Le filet est lourd, si lourd à remonter que le bateau penche sur le côté et que les hommes ont peur de chavirer. (Ibid., pp.105-106)

Deux narrateurs se superposent dans ce passage :

- **Le narrateur 1** amène le récit jusqu'à la prise de parole par Naman.
- **Le narrateur 2** Naman a raconté l'histoire que raconte le narrateur 1

Le passage se scinde en deux moments :

- **Moment 1** : Le narrateur 1 raconte ce que raconte le narrateur 2 ce qui entraîne l'enchâssement d'un récit 2 dans un récit 1 = **Moment 2**

Le procédé d'enchâssement parsème l'espace textuel :

Alors l'Egyptien a dit à l'émir : n'as-tu pas fait punir autrefois un homme, pour avoir volé de l'or à un marchand ? Oui ? je l'ai fait, a dit l'émir, parce que c'était un voleur. Sache que cet homme était innocent, a dit alors l'Egyptien, et faussement accusé, et qu'il t'a maudit, et c'est lui qui a envoyé cette sécheresse, car il était l'allié des esprits et des démons. (Ibid., p.149)

Le lecteur relève :

- 1-Le texte est un conte inséré dans le récit 1
- 2-Le récit 1 est porté par le narrateur 1
- 3-Le conte est porté par le narrateur 2 du conte qui porte les narrateurs 3 :
l'Egyptien, le narrateur 4 : l'émir.

Le narrateur raconte : « C'est une histoire très longue et étrange, et Aamma ne la raconte pas toujours de la même façon. » (Désert, p. 88) pour insérer le récit 2 de Aamma dans son récit 1 est où Aamma est un narrateur pluriel qui, à chaque fois qu'elle raconte, raconte différemment dans la fonction d'un narrateur différent.

Aamma « commence à parler » (Ibid., p.174) pour instruire Lalla, pour lui raconter l'histoire d'Hawa. C'est un narrateur intarissable, qui connaît beaucoup de chose. « Parle-moi encore d'elle Aamma » dit Lalla qui veut en savoir davantage.

D'autres narrateurs se succèdent. « L'homme au fusil, celui qui guidait la troupe.. »(Ibid., p.11) et « Le guerrier aveugle (qui) ne parlait jamais durant le jour » (Ibid., p.234).

Une pléiade de narrateurs, entre conteurs et orateurs, remplissent le désert de leurs histoires, de leurs chants, de leurs incantations : « C'était comme le récit d'un rêve qu'ils avaient fait autrefois » (Ibid., p.366).

« La continuité » dans la « trajectoire littéraire » de l'écrivain est marquée par de nombreux narrateurs éparpillés dans les romans du corpus qui se dissimulent sous la voix/voie unique de la « médiation narrative (...) que le narrateur peut ne pas l'adopter à découvert : il peut la déléguer à un personnage qui dit « je », il peut la faire assumer par un autre personnage ; le récit peut donner l'impression d'être tout à fait « objectif ». (C. Achour et S. Rezzoug, 1990 : 197). Une telle citation nous explique le jeu de « la médiation narrative » dans la construction de stratégies scripturales de « je » de « il » qui dirigent des récits différents d'une histoire unique. Il s'agit, comme le rappellent, les autres C. Achour et S. Rezzoug d'un narrateur qui « (...) est donc l'organisateur du récit, il en oriente la vision ; il en est également un des participants et distribue les voix dans le récit. Le narrateur est l'agent de tout le travail de

construction » (Ibid., p. 198).

Désert repose sur la contigüité roman/Désert, laissant fluide et insaisissable le cogito de l'écrivain.

Mais le guide ne semblait s'apercevoir de rien. Immobile, le dos appuyé contre le mur du tombeau, il ne sentait le passage du jour, ni la faim et la soif. Il était plein d'une autre force, d'un autre temps, qui l'avait rendu étranger à l'ordre des hommes. **Peut-être** qu'il n'attendait plus rien, qu'il ne savait plus rien, et qu'il était devenu semblable au désert, silence, immobilité, absence. (Désert, p.32) (**C'est nous qui soulignons**)

L'adverbe « Peut-être » marque le doute, l'hésitation d'un narrateur omniscient. Le lecteur se demande pourquoi la compétence du narrateur glisse de la maîtrise affirmée au début de la description à un flottement incompréhensible.

Le flottement/ fluctuation qui parcourt l'œuvre comme marque de la post- modernité se traduit en infractions qu'on pourrait préciser en deux critères : la contestation et les problèmes inhérents aux influences du contexte socio-historique

A la lumière de ce point de vue et de la profusion des narrateurs, il nous est possible de déduire qu'il n'existe qu'un narrateur qui :

« apparait de différentes façons dans le récit, selon des modalités diversifiées. Quel que soit le degré de présence manifestée du narrateur dans le récit, un récit ne se raconte jamais de lui-même, il est créé et écrit par quelqu'un. Les indices de la présence du narrateur sont plus ou moins aisés à cerner. » (C. Achour et S. Rezzoug, op.cit., p.197).

Existe-t-il un je caché dans les multiples narrateurs désignés par les concepts opératoires de la narrativité ?

La dispense d'un savoir par Adam Pollo, d'une prophétie par Bea B, d'une sagesse par Lalla, nous rapprochent de cette idée que nous appuyons par cette citation de P. Vilain (2009):

Ne pas nommer sa première personne n'est-elle pas une façon de se nommer par défaut, quand l'identité de cette première personne réfère tacitement à celle de l'auteur ? Disant " Je" sans désigner nominalement un autre personnage, l'auteur n'a pas besoin de se nommer pour suggérer que l'histoire qu'il raconte le concerne. (p.70)

« Je » n'est pas le seul indice de renvoi à l'auteur. « On dirait que nous sommes nés sous la plume d'un écrivain années trente, précieux, beaux, raffinés, pleins de culture, pleins de cette saloperie de culture » (Le Procès-verbal, p.301-302).

4- La subjectivité du narrateur : de la polyphonie.²

A contre-courant des postulats sur la focalisation ou le point de vue, E. Benveniste (1966) attribue au narrateur le seul rôle d'agencement objectif des événements. Postulat qui exclut tout indice de la subjectivité du narrateur. A cet effet il soutient :

Il faut et il suffit que l'auteur reste fidèle à son propos d'historien et qu'il proscrive tout ce qui est étranger au récit des événements (discours, réflexions, comparaisons). À vrai dire, il n'y a même plus alors de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes. (p.241).

J. Ricardou (1978) voit plutôt que le roman doit faire effet sur le lecteur, doit produire une jubilation et cela n'est pas réalisable à la seule organisation objective des événements. Il soutient : « La satisfaction prise au récit provient peut-être moins de l'intérêt des événements offerts que de la jubilation régulièrement produite [...] par la croissance structurale d'un empire. » (p.55).

La nature hybride du roman s'éclaircit avec les marques de la subjectivité du narrateur. Nous postulons que le roman est une fiction romanesque. Le narrateur dans l'optique d'E. Benveniste est « objectif » car la fiction est « une énonciation historique » puisqu'« il s'agit de la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit » (E. Benveniste, op.cit, p.239). Pour nous, « le locuteur dans le récit » renvoie au narrateur.

E. Benveniste précise bien que le locuteur/narrateur est « digne de confiance » puisque, toujours d'après lui, il relate « des faits » « sans aucune intervention » de sa part.

Deux exemples nous servent à montrer que le point de vue d'E. Benveniste ne résiste pas à un texte comme *Désert*.

Le premier exemple est la portée de l'adverbe « peut-être. » dans le changement radical du sens.

² Nous nous inspirons dans les étiquettes 3-1 et 3-2 de la thèse doctorat de T. Larguech *L'effet esthétique dans Désert* soutenue le 28/06/2004 à l'université Lumière Lyon 2 sous la direction de Louis Panier.

La dissémination de cet adverbe dans la superficie textuelle d'une manière récurrente et redondante ne laisse pas loin l'hypothèse que le narrateur couvre de doute l'ensemble de son discours comme s'il s'agissait d'une simple supposition, d'une simple possibilité. Confrontée à peut-être « l'énonciation historique » souffre d'objectivité et la fiction d'un narrateur à qui le lecteur accorde du crédit.

Observons comment l'adverbe annihile « les conditions de vérité » de l'énoncé :

- soit il procède dès le départ à modifier le discours en se plaçant en anaphore,
- soit il laisse l'impression de véracité et puis la repousse en se positionnant au milieu de la phrase,
- soit il satisfait à l'objectivité du discours jusqu'à un certain point de l'énoncé puis d'un coup il surgit, à la fin de la phrase, pour y mettre un terme.

« C'était un pays hors du temps, loin de l'histoire des hommes, **peut-être**, un pays où plus rien ne pouvait apparaître... » Désert.,p11)

Peut-être que c'est encore son regard qui brûle maintenant ses épaules et sa nuque p. (Ibid., p.157).

Peut-être que c'est la mer qui regarde comme cela sans cesse. (Ibid., p.157).

Peut-être qu'elle est comme le Hartani, et que les fêtes ne sont pas pour elle. (Ibid., p.172).

Peut-être qu'ils croyaient qu'elle était une mendiante. (Ibid., p.178)

C'est cela qu'elle attend, **peut-être**. (Ibid.,p.190).

Quand elle passe devant leurs maisons, Lalla entend leurs plaintes, [...], **peut-être**, quelqu'un va mourir (Ibid., p.198)

La journée a été si longue là-haut, des mois **peut-être**. (Ibid., p.207)

Peut-être qu'ils avaient cessé de croire aux raisons de cette longue marche... (Ibid., p.361)

Enveloppés dans leurs manteaux troués, ils regardaient le feu de braise, en clignant des paupières quand le vent rabattait la fumée. **Peut-être** qu'ils n'attendaient plus rien maintenant, les yeux troubles, le cœur battant au ralenti. (Ibid.,p.429)

Peut-être même que Moulay Sebaa et ses hommes ont cru un instant (Ibid., p.433)

Le discours du locuteur/narrateur pose un problème de « degré de vérité ». Il revêt le caractère d'une chose incertaine, problématique. La stratification du discours coule vers l'hybridité. En effet, nous distinguons deux discours confondus l'un dans l'autre tel que l'énoncé suivant :

« **Peut-être** que c'est encore son regard qui brûle maintenant ses épaules et sa nuque. »
(Ibid.,p.157)

pourrait se scinder ainsi :

a)-c'est son regard qui brûle maintenant ses épaules et sa nuque = **énoncé1 véridique.**

b)- Peut-être que= **énoncé 2 modalisé.**

En anaphore, l'adverbe peut-être rend l'énoncé 1 non entièrement valable.

Dans sa relation avec la suite du discours, l'énoncé 2 affecte non seulement l'énoncé qui le porte mais l'ensemble du discours à l'intérieur duquel il s'intègre. Une sorte de contagion amenée par **peut-être** finit par pervertir tout le discours.

Notre lecture fait de ce modalisateur une forme de manipulation du sens par le jeu de la polyphonie. Le locuteur / narrateur use de la stratégie pour solliciter le lecteur à la construction de la cohérence interne du texte fondée sur la contradiction entre valide/non valide. La distanciation du locuteur/ narrateur vis-à-vis de son discours, au-delà de l'affectation présupposée du degré de vérité, autorise le lecteur à se positionner comme l'unique garant de sa propre compréhension.

Le sens n'est pas du ressort du narrateur ni de l'énoncé, mais de la posture qu'adopte le lecteur qui, en ne faisant pas confiance au narrateur, ne fait pas non plus confiance à son discours. Ainsi à narrateur subjectif, lecteur subjectif.

Voici le deuxième exemple que nous exploitons pour rendre compte de l'intervention du narrateur dans son récit.

a)- « Les hommes savaient bien que le désert ne voulait pas d'eux : alors ils marchaient sans s'arrêter, sur les chemins que d'autres pieds avaient déjà parcourus, pour trouver autre chose »
(Désert, p.13)

b)- Mais c'était **leur vrai monde. Ce sable, ces pierres, ce ciel, ce soleil, ce silence, cette** douleur, et non pas les villes de métal et de ciment, où l'on entendait le bruit des fontaines et des voix humaines. C'était **ici** l'ordre vide du désert, où tout était possible... » (Ibid., p.23)
(**C'est nous qui soulignons**)

Les passages (a) et (b) continuent la contradiction du narrateur qui atteste une fois de plus de sa subjectivité. Le lecteur est en droit de s'interroger s'il s'agit du même narrateur. Alors que le passage (a) avance l'inhospitalité du désert qui exclut « les hommes » le passage (b) contredit cette assertion. La récurrence du déictique « ce » insiste sur l'appartenance de ces

d'être tout à fait « objectif ». (C. Achour et S. Rezzoug., op.cit.,p.197)

Le point de vue des auteurs nous autorise à postuler que la subjectivité du narrateur est feinte. En déléguant ses pouvoirs, le narrateur crée une forme de jubilation. Il est le centre de la narration sous avoir à montrer qu'il l'est. Subjectif le narrateur fait parler les autres, c'est de là que la polyphonie se manifeste.

Un narrateur 1 ou principal ouvre « la médiation narrative » à un narrateur 2 ou plusieurs narrateurs 2-3-4 etc...= la croissance structurale d'un empire = la subjectivité prend des aspects divers desquels le lecteur tire sa satisfaction. Illustration de ces propos :

Il y en avait un surtout, je me rappelle, le prof de philo, il s'appelait Passeron, c'est un type qui avait beaucoup de problèmes je crois, et il voulait que tout le monde ait des problèmes. Il faisait des cours sur la responsabilité, la liberté, le mythe, le mythe d'Er, des trucs comme ça, mais c'étaient des mots, du baratin. De temps en temps, il interrogeait les élèves, et il était content, parce qu'il pouvait montrer que tout le monde était idiot et que personne n'avait rien compris. Moi, je l'ennuyais. (LA GUERRE, p.137)

L'expression « je me rappelle » réveille une foule de sensations chez tout lecteur. L'immersion dans le passé du narrateur convoque celle de l'auteur dans son passé qui convoque celle du lecteur dans son passé.

Le passage laisse un « je » à la mesure de celui qui lit qui adopte/adapte l'anecdote et en devient le narrateur et l'auteur.

Moi, je l'ennuyais = la contestation affirme la posture de J.M.G. Le Clézio derrière la posture du narrateur, tous deux peu enclins à la réception des « mots, du baratin »

L'écriture du « labyrinthe » permet à l'écrivain d'être partout et nulle part.

Conclusion

La polyphonie atteste de l'écriture du « labyrinthe », elle est le moyen le plus efficace pour l'écrivain de se dissimuler dans les méandres du texte où « Je », « on », « la négation », le discours rapporté multiplient la polyphonie au point de substituer des voix à des personnages. L'œuvre est investie de plus de voix que de personnages. La présence de ces voix suffit à la présence de personnages. La contestation de LA SEULE VOIX par les multiples voix brise l'univers clos du monde du narrateur. La fiction abandonne ses marques pour laisser parler les consciences. La communication texte-monde cède la place à la communication discours-monde. Les stratégies scripturales œuvrent à faire de la voix quelque chose qui fuit dans les voix et le sens est à chercher continuellement dans ces voix. La multiplication des voix implique la multiplication du sens dont la constitution ne s'effectue que par le lecteur. L'œuvre dynamique oblige la lecture dynamique. Les ruptures de J.M.G. Le Clézio visent à dénoncer le sens comme produit textuel. A chaque lecture correspond une voix et un sens. La troisième partie réussit à montrer que l'œuvre, à travers la polyphonie, élargit son potentiel interprétatif, n'impose pas un sujet, **n'impose pas une voix** bien qu'il ne faille pas se leurrer sur « le sujet parlant ».

J.M.G. Le Clézio a recours au paradoxe là aussi. Si aucune voix n'est de quelqu'un le lecteur l'attribue, à son gré ou pas, à la voix auctoriale comme ultime solution à la constitution du sens. Toute la stratégie de l'écrivain semble ce paradoxe : multiplier les voix pour faire émerger sa voix. Certes cela reste une hypothèse. Mais, pour conclure, l'œuvre de J.M.G. Le Clézio ne serait-elle pas qu'hypothèses ?

Conclusion générale

Le travail se fixait comme objectif d'étudier la question de la construction du sens dans le corpus désigné à cet effet. Notre démarche méthodologique s'est solidifiée sur la base de thèses de doctorat, de théories littéraires, de théories énonciatives et de théories linguistiques dans un large éventail qui couvre M. Bakhtine, O. Ducrot, J.-M. Adam, G. Genette, R. Barthes, E. Benveniste, pour ne citer que ceux-là, toujours sous l'autorité de l'intuition. Voici le bilan auquel nous sommes arrivés.

Lié au phénomène du langage, le sens est produit par des stratégies scripturales. Notre entreprise se résumait à la détection des procédés mis en jeu dans l'œuvre pour permettre au sens de se manifester. Adoptant une posture de lecteur, nous avons tenté de saisir le sens dans la confrontation texte-sciences du langage. Pour nous fixer une limite, difficile à faire, nous nous sommes tenus à solliciter du texte lui-même les réponses qui font du sens, chez J.M.G. Le Clézio, un effet esthétique. Le corpus n'a pas été un choix facile comme tout choix. Néanmoins, il nous a servi à l'expérimentation d'une démarche méthodologique mixte sciences du langage-intuition de lectures qui s'est avérée plus ou moins efficace. La division du travail en trois parties a ses avantages comme elle a ses limites. Partant de l'intuition que tout texte repose sur un principe générateur, nous avons opté pour un ordre logique à nos yeux : il fallait, en premier, sous l'étiquette « Cadre général du travail et présentation du corpus », révéler la base sur laquelle s'édifiait l'œuvre, exercice assigné à la première partie à travers trois exercices. Le premier tente de cerner l'assiette sémantique du mot sens en usage dans le travail. Puis la présentation des romans indique l'espace textuel à exploiter. Enfin, les stratégies scripturales sont analysées dans leurs relations avec le corpus et le sens.

Dès lors, il nous a été possible de voir dans la forme du texte et dans le langage le *materia prima* de l'élaboration du roman. Il s'agit, chez l'écrivain, d'un travail à l'image d'un bricoleur.

Visant le lecteur, destinataire privilégié, l'écrivain manipule, bricole, assemble, préférant l'écriture à la parole, en effet la conversation, le dialogue, la prise de parole tiennent peu d'espace dans les romans. Le roman allie contrainte et liberté sans renoncer à tout l'héritage littéraire et sans en faire l'unique source de laquelle il puise sa technique d'écriture. L'art, chez J.M.G. Le Clézio, est de se situer dans l'entre-deux. Ni totalement dans la contrainte ni totalement dans la liberté, toujours en marge, voici ce qu'essaie de dire la première partie.

La deuxième partie, « Sens et dimension générique dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio », comme conséquence logique de la première, atteste des innovations que l'œuvre met en scène en se démarquant du genre littéraire. Le monde est vu à travers /par le roman. L'éclatement du produit l'éclatement des genres qui libère le roman des carcans de la tradition romanesque et, du coup le sens subit l'effet. Ainsi, l'éclatement des genres génère l'éclatement du sens. Dans l'ordre, la confrontation de l'œuvre aux différents points de vue sur le genre montre son refus d'y adhérer parce que la pratique d'écriture de l'écrivain s'inscrit dans la subversion. Puis, un exemple de cette subversion est fourni par l'analyse du récit. Si le récit se tient mal c'est que le narrateur, son organisateur, a perdu ses attributs : c'est ce qu'a voulu montrer J.M.G. Le Clézio. En tentant de se dissimuler dans de nombreuses techniques d'attribution de la parole, l'écrivain se trahit à travers la saillance discursive qui porte son empreinte.

Subvertir le récit, c'est montrer que le monde est déstructuré, déstabilisé. Toutes les stratégies scripturales se condensent dans le récit en vue de la destruction du modèle début/fin. Cette partie montre la fin de l'idéologie du commencement et de la fin en ouvrant le roman à l'indéterminé par les différentes possibilités de sa lecture. Ce que l'on nomme d'inadéquation avec les théories du récit constitue les ruptures avec lesquelles l'écrivain innove la création romanesque.

Dans la troisième partie « Sens et dimension polyphonique », nous avons pu constater que la polyphonie dans l'œuvre est constitutive de la poétique du variable. Il n'est pas possible pour l'écrivain d'attribuer l'ensemble des voix éparses dans les nombreux textes à une seule voix. La polyphonie révèle également la voix du « sujet parlant » en dépit de son effort de disparaître de la surface du texte. C'est ce que révèle la troisième partie, qui montre que le discours romanesque qui tournait à l'avantage du sujet se retournait sur l'objet. Le langage en subit l'effet : il ne s'agit plus de la rhétorique mais bel et bien de la contre-rhétorique comme si l'écrivain nous disait qu'en parlant de l'objet il nous forçait à constater l'Homme. Le non-dit de cette partie est que l'idéologie, en élément virtuel, se dessine dans la poétique du variable. C'est un monde pluriel que la poétique du pluriel veut dire et faire en s'attaquant au récit comme organisation logique du monde de l'univers allégorie de l'ordre du monde.

Avons-nous répondu à la problématique ? Oui et non.

Oui, parce que nous avons ouvert l'œuvre sur les possibilités de l'appréhender autrement dans la continuité de ce travail. Nous avons évité d'étudier l'œuvre sous un unique regard auquel nous avons choisi le risque de la diversité. Nous nous sommes heurtés à de nombreuses difficultés notamment celle de construire l'objet d'étude. La question persiste de savoir s'il a bien répondu à la démarche préconisée. D'autres difficultés se sont dressées à l'élaboration du plan. Les trois parties se sont imposées à nous au cours du travail. Autre difficulté, et pas des moindres, est celle de poser la problématique sur le binôme stratégies scripturales - sens qui représente notre modeste part à la réflexion sur l'œuvre. Elle se résume à voir le sens dans d'autres moyens que celui de la langue. Les autres difficultés se résument à la convocation de telle théorie au lieu de telle autre, à l'appel de tel concept au lieu de tel autre. Toujours sous l'étrange sensation que rien ne pourrait sonder la complexité profonde de l'écriture romanesque.

Les difficultés rencontrées renforcent notre conviction que nous avons pu nous frayer un chemin dans le labyrinthe de l'écriture de l'écrivain. Elles montrent l'incomplétude de l'analyse et la résistance à la méthode ou aux instruments théoriques utilisés. Toute analyse a ses limites. Sonder l'intention de l'écrivain à travers son écriture reste quelque chose d'aléatoire.

Non, nous n'avons pas pu mettre la problématique sous l'étiquette d'une réponse unique et définitive. Plus nous avançons dans le travail, plus l'œuvre nous échappait. Nous aurions pu poser autrement la problématique. La question du lecteur reste entièrement à reprendre. Élément clef de la création romanesque, il demeure entièrement énigmatique. Certes, nous l'avions décelé sous certaines stratégies scripturales mais le travail de/sur sa question continue à susciter l'intérêt. Le non ne constitue pas un échec mais l'impression de laisser de côté des pans de l'œuvre. Nous nous sommes aperçus que c'est une œuvre qui contredit les normes de l'attente du public. Ce qui lui donne, peut-être, sa renommée. La liberté que se donne l'écrivain se lit dans de nombreux indices textuels que nous avons inventoriés : la profusion de l'objet, l'occupation de la masse textuelle par l'animal, la répétition, l'emploi récurrent de « comme si ». La liberté de l'écrivain se manifeste également dans l'appel aux modèles imités, poètes et romanciers, qu'il pastiche à volonté. Mais, l'œuvre déborde ces éléments, elle est dans le mouvant, dans l'indétermination, dans l'entre-deux. C'est à quoi, nous nous sommes heurtés qu'à chaque fois qu'un aspect de l'écriture est mis sous la lumière, il

déborde : l'objet sur les « Trente glorieuses » en France, circonstances socio-historiques, elles-mêmes nées de la fin de la guerre. Pour comprendre l'objet comme phénomène social, il faut saisir les conditions historiques de son avènement. Ce que ce travail ne peut accomplir dans les limites qu'il s'est fixées. Le bavardage rejoint l'objet, c'est la révélation la plus avérée du citoyen moderne. C'est le signe le plus évident de l'incommunicabilité puisque le bavardage signifie la parole à profusion dans un vide communicationnel au cours duquel les mots s'alignent sans que l'on sache de quoi l'on parle. Le citoyen moderne bavarde parce qu'il craint la communication. L'absence de sens rapproche le bavardage de l'absurde, du non-sens. C'est Adam Pollo, Béa et Lalla qui n'est pas comprise parce qu'elle ne comprend pas. De nombreux exemples nous montrent dans l'œuvre le grognement du personnage dans une équation : bavardage = animalité. Et, le bavardage déborde sur l'animal qui, à considérer sa présence dans la masse textuelle, nous permet de conclure que c'est une œuvre de/sur l'animal. La convocation d'E. Ionesco amène Les Rhinocéros dans l'œuvre. A chaque versant isolé pour étude se décroche un penchant qui l'extensifie : c'est le roman continu. Chez J.M.Le Clézio, la clausule ne clôt pas, elle interroge, contredisant le romanesque pour plagier l'essai comme nous le dit le personnage de La Guerre : « Moi-même, je ne suis pas vraiment sûr d'être né ».

Toute l'œuvre est dans l'expression « pas vraiment » attribuée au narrateur qui remet en cause les règles sclérosées traditionnelles de la pratique littéraire. Le roman de J.M.G. Le Clézio est dans ce « pas vraiment » que les nombreux travaux sur l'œuvre cherchent à contenir. C'est dans leur suite que se situe notre travail que la comparaison avec quelques thèses nous a permis d'avoir notre propre point de vue qui ne s'édifie pas sur l'acceptation de tout ce qui est conclu sur l'œuvre.

Nous avons pris nos distances sur quelques résultats auxquels sont arrivés les spécialistes de l'écrivain. Par exemple, contrairement à J. Onimus, nous postulons que J.M.G. Le Clézio n'a pas changé de style. Le roman Désert ne peut pas servir de motivation à cette proposition. Par le dysfonctionnement incipit/clausule, la poétique du variable, nous avançons la proposition personnelle que ce roman n'est pas tendu vers l'adhésion aux théories du récit. Il n'est pas, non plus, un hymne au désert. Si le titre appellerait l'exotisme, la féerie, l'évasion, le texte étale la dure réalité du désert : la misère, la faim, la soif et l'errance. Tout un peuple erre à la recherche de la survie. Les guêpes sont les Chrétiens qui envahissent le tissu textuel/sol. L'allégorie défie, contredit l'idée partagée que Désert est un roman sur « la

passion du désert ». Malmené dans son arrangement matériel, construit sur deux récits, il est le plus représentatif de la recherche d'une forme narrative, résultat auquel nous sommes arrivés.

Notre travail ouvre la perspective d'aborder ce roman par d'autres angles pour le situer dans l'esthétique de l'écrivain. Désert bénéficie d'une réception qui nous semble à contrario de notre lecture qui fait du roman LA GUERRE l'enseignement le plus probant de l'écriture du « labyrinthe » dont se revendique l'écrivain. Là aussi nous ouvrons le débat sur un roman méconnu jusqu'à l'incompréhension. Peu de travaux l'ont exploité sinon des extraits illustratifs. Le procès-verbal est toujours d'actualité construisant un lectorat régulier en permanence.

La réflexion pourrait continuer sur la saillance discursive, pas encore entamée à notre connaissance, qui offre un terrain fertile à comprendre l'intention de l'écrivain. La polyphonie pourrait aussi être rentable à déterminer les voix nombreuses et entremêlées de son discours. A l'issue de ce travail, nous avons la forte impression que le travail reste entier à faire.

En dépit de la sensation d'un travail timide, nous avons pu faire des avancées notables. Par notre lecture du refus de la mise en question, par notre recul, par le risque que nous avons pris, avons choisi un chemin atypique mais fructueux.

Notre travail n'émane pas du néant, nous l'affirmons au risque de nous répéter. Il doit une dette aux travaux qui l'ont précédé. Le bilan mérite de noter que l'intuition dégage une force d'interprétation à ne pas négliger. Il exprime notre intention première de rester un lecteur sans l'ambition de faire du sens dans l'œuvre quelque chose qui est en l'air et qu'il est possible de contenir. L'œuvre de J.M.G. Le Clézio dégage une puissance significative telle que le débat sur sa littéarité ne fait pas l'unanimité. L'écrivain ne se soucie pas du confort du lecteur. Dans le bouleversement des conditions historiques de la lecture, plus de place au lecteur qui fait de la lecture une pratique d'extraction du sens du produit littéraire. Il est appelé à le faire ou ...plutôt à le défaire.

« Roman-puzzle », « Roman inclassable », œuvre d'une vision du monde, œuvre d'une vision d'un monde, « roman polymorphe », « écriture du « labyrinthe », le projet de J.M.G. Le Clézio serait d' « amener la littérature à ce point d'absence où elle disparaît » (Blanchot, 1959 : 282-333).

BIBLIOGRAPHIE

Romans de Jean-Marie Gustave Le Clézio

a)-Corpus :

Le procès-verbal, (1963) : Paris, Gallimard. (Prix Théophraste Renaudot).

LA GUERRE, (1970) : Paris, Gallimard

Désert, (1980) : Paris, Gallimard. (Prix Paul Morand).

b)-Œuvres citées

L'Extase matérielle. (1967) : Paris, Gallimard.

Le Livre des fuites,(1969) : Paris, Gallimard.

LA GUERRE, (1970) : Paris, Gallimard.

L'Inconnu sur la terre, (1978) : Paris, Gallimard.

Désert, (1980) : Paris, Gallimard. (Prix Paul Morand).

Voyage à Rodrigues, (1986) : Paris, Gallimard.

Ourania, (2006) : Paris, Gallimard.

Ouvrages théoriques.

Achour C. et Rezzoug S. 1990. *Convergences critiques, Introduction à la lecture du littéraire*. Alger. O.P.U.

Adam, J.-M. (1985) : *Le texte narratif*, Paris, Nathan.

Adam, J.-M. (1990) : *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan.

Adam-M. (1991) : *Langue et littérature*, Paris, Hachette.

Adam, J.-M. (2009) : *Les textes : types et prototypes*, Malakoff, Arman Colin.

Albérès, R.M. (1962) : *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel.

Amossy, R. (1980) : *Les jeux de l'allusion littéraire dans Un beau ténébreux de Julien Gracq*, Genève, Editions La Baconnière, Langages.

Aron, P. (2008) : *Histoire du pastiche. Le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Les Littéraires »

Aron, P. (2009) : *Le pastiche comme objet d'étude littéraire. Quelques réflexions sur l'histoire du genre*, Université de Toulon, Modèles linguistiques.

- Atéba, R.M. (2008) : *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Paris, L'Harmattan.
- Bachelard, G. (1938) : *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*. Paris, Vrin.
- Bakhtine, M. (1975) : *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- Bakhtine, M. (1984) : *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- Barbery, M. (2006) : *L'élégance du hérisson*, Paris, Gallimard.
- Barthes, M. (1972) : *le degré de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques* Paris, Gallimard, coll. « Points »
- Barthes, R. (1978) : *Leçon*, Paris, Editions du Seuil.
- Barthes, R. (1985) : *L'aventure sémiologique*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Point »
- Bataille, G. (1954) : *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard.
- Benveniste, E. (1974) : *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard
- Blanchot, M. (1955) : *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées »
- Blanchot, M. (1959) : « Où va la littérature »? In « *Le livre à venir* », Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais ».
- Blanchot, M. (1959) : *Le livre à venir*. Gallimard. Paris. Coll. « Folio-Essais ».
- Bonhomme, M. (2005) : *Pragmatique des figures de style*. Paris, Champion.
- Bourdieu, P. (1998) : *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points-Essais ».
- Bourneuf, R. (1995) : *L'univers du roman*, Paris, PUF.
- Bremond, C. (1976) : *Logique du récit*, Paris, Editions du Seuil.
- Caluwé J.-Y. 1995. *Les genres littéraires* dans Delcroix M et Hallyn F *Introduction aux études littéraires. Méthodes de textes*. Duculot, Bruxelles, p.148-167.
- Carlotti, A. (2012) : *Phrase, énoncé, texte, discours*, Limoges, Lambert-Lucas
- Cavallero, C. (2009) : *Le Clézio, témoin du monde*, Paris, Calliopées.
- Chabrol, C. (1971) : *Le Récit féminin*, La Haye-Paris, Mouton.

- Chelebourg, C. (2005): *L'imaginaire littéraire : Des archétypes à la poétique du sujet*. Malakoff, Armand Colin.
- Chevrier, J. (1987) : *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Paris, Nathan.
- Chung, O. (2001) : *Le Clézio, une écriture prophétique*, Paris, Imago.
- Collin, F. (1971) : *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard.
- Combe, D. (1992) : *Les genres littéraires*, Paris, éd. Hachette, coll. « Contours Littéraires ».
- Compagnon, A. (1979) : *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Editions du Seuil.
- Compagnon, A. (1998) : *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris, Editions du Seuil, coll. « points ».
- Comte-Sponville, A. (2000) : *Présentation de la philosophie*, Paris, Albin Michel.
- Daniel, F et Nicole, S. (2010) : *Paul Ricœur, Écrits et conférences 2. Herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées »,
- De Cortanze, G. (1999) : *Vérités et légendes, Le nomade immobile*, Paris, Chêne.
- De Cortanze, G. *J.M.G. Le Clézio : Le nomade immobile*, Paris, Le Chêne, coll. « Vérité et Légendes », 1999, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002
- Delcroix, M. et F.Hallyn, F. (1995) : *Introduction aux études littéraires méthodes de textes* Bruxelles, Duculot
- Del Lungo, A. (2003) : *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique ».
- Derrida, J. (1998) : *Psyché : Invention De L'autre*, Collection La philosophie En effet, Paris, Gallilée.
- Di Scanno, T. (1983) : *La vision du monde de Le Clézio : Cinq études sur l'œuvre*, Paris-Nizet, Napoli-Liguori.
- Dubois, J. (1969) : *Grammaire structurale : la phrase et les transformations*, Paris, Larousse.
- Ducrot, O. (1980): *Les mots du discours*, Paris, Les Editions de minuit, coll. « le sens commun ».
- Ducrot, O. (1972) : *Dire et ne pas dire*, Paris, Savoir Hermann.
- Eco, U. (1965) : *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil.
- Eco, U. (1985) : *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.

- Eco, U. (1992) : *Les limites de l'interprétation*, Paris, B. Grasset
- Escarpit, R. (1970) : *Le littéraire et le social : éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion.
- Farcy, G.D. (1991) : *Lexique de la critique*, Paris, PUF.
- Fiat, E. (2009) : "Le bavardage", in *Figures ordinaires de l'extrême* (Collectif, sous la direction de François Pommier), Publication des Universités de Rouen et du Havre.
- Fuentes, C. (1990) : *Le sourire d'Erasmus-Epopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain*, Paris, Gallimard.
- Fuentes, C. (1997) : *Géographie du roman*, Paris, Gallimard.
- Gaucher, M. (2002) : *La démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard.
- Gelas, B. (1980) : *Eléments pour une étude de la citation*, Linguistique et sémiologie, Lyon, Presses universitaires.
- Genette, G. (1969) : *Figures II*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel ».
- Genette, G. (1972) : *Figures III*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique ».
- Genette, G. (1982) : *Palimpsestes : La littérature au second degré Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, coll. « Essais ».
- Glissant, E. (1956) : *Soleil de conscience*, Paris, Gallimard.
- Glissant, E. (1996) : *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard.
- Guiraud, P. (1985) : *Essais de stylistique*, Paris, Klincksieck.
- Greimas, A.J. (1966) : *Sémantique structurale*, Paris, Larousse
- Greimas, A.J. (1970) : *Du sens*, Paris, Editions du Seuil.
- Grivel, C. (1973) : *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-New-York, Mouton.
- Holzberg, R. (1981) : *L'œil du serpent. Dialectique du silence dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Sherbrooke, Naaman.
- Iser, W. (1985) : *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga.
- Jauss, H.-R. (1978) : *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- Jouve, V. (1992) : *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Jouve, V. (1997) : *La poétique du roman*, Paris, Sedes.

- Kasberg Sjom, M. (2006) : *L'écriture de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Paris, Honoré Champion.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1986): *L'implicite*, Malakoff, Armand Colin
- Kristeva, J. (1969) : *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, coll. "Tel Quel", Paris, éd. du Seuil.
- Kundera, M. (1966) : *L'art du roman*, Paris, Gallimard
- Labbe, M. (1999) : *Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, L'harmattan, coll. « critique littéraire ».
- Lacan, J. (1966) : *Écrits I*, Paris, Editions du Seuil
- Le Clézio, J.-M.G. (1973) : *Préface à Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, Œuvres complètes Les chants de Maldoror, Lettres. Poésies I et II*, Paris, Poésie/Gallimard.
- Le Goffic, P (2005) : *La phrase « revisitée »* in *Le Français aujourd'hui* n°148, Malakoff, Armand Colin.
- Lejeune, P. (1975) : *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil.
- Lévi-Strauss, C. (1987) : *Race et histoire*, Paris, Denoël.
- Lotman, I. (1973) : *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard.
- Loubier, P. (1998) : *Le Poète au labyrinthe, Ville, errance, écriture*, Paris, ENS Editions.
- Lyotard, J-F. (1986) : *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée.
- Macherey, P. (1974) : *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Gallimard.
- Maingueneau, D. (1976) : *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette.
- Maingueneau, D. (1981) : *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Paris : Hachette
- Maingueneau (1996) : *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris : Editions du Seuil, coll. « mémo : Lettres »
- Mansuy, M. (1971) : *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Actes du colloque de Strasbourg, Paris, Klincksieck.
- Marthe, R. (19963) : *Roman des origines et origine du roman*, Paris, Grasset.
- Merleau-Ponty M. (1966) : *Sens et non-sens*. Gallimard. Paris. Coll. Bibliothèque de Philosophie.
- Milner, J.-C (1989) : *Introduction à une science du langage*, Paris, Seuil.

- Mitterrand, H. (1979) : *Les titres des romans de Guy Des Cars*, dans sociocritique, Paris, Nathan
- Molinié, G.(2014) : *La stylistique*, Paris, Presses universitaires de France
- Molinié, G. et Viala, A. (1993) : *Approches de la réception, sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF.
- Montalbetti, C. (2003) : *Le personnage*, Paris, Editions Flammarion.
- Nadeau, N. (1970) : *Le roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, coll « Idées »,
- Onimus, J. (1994) : *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF.
- Nølke, H., Flottum, K., et Norén, C., (2004), *ScaPoLine: La Théorie Scandinave de la Polyphonie Linguistique*, Paris, Kimé.
- Pavel, T. (1988) : *Univers de la fiction*, Paris, Editions du Seuil.
- Proust, M (1965) : *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais (n°68)
- Rabatel, A. (1998) : *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé S.A.
- Raimond, M. (1966) : *La crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti.
- Rastier, F. (1992) : *Sens et textualité*, Limoges, Lambert-Lucas
- Reuter, Y. (2011) : *L'analyse du récit*, Malakoff, Armand Colin
- Revaz, F. (19997) : *Les textes d'action*, Paris, Klincksieck
- Ricardou, J. (1967) : *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Le Seuil.
- Ricardou, J. (1968) : *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Le Seuil
- Ricœur, P. (1975) : *Essais*, Paris, Seuil, coll. Points.
- Ricœur, P. (1986) : *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Paris, Editions du Seuil, « Points Essais ».
- Ridon, J-X. (1995) : *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio, l'exil des mots*, Paris, Kimé.
- Riffaterre, M. (1979) : « *Production du récit* », *La Production du texte*, Paris, Editions du Seuil.
- Riffaterre, M. (1983) : *Sémiotique de la poésie*. Editions du Seuil. Paris.

- Ripoll, R. (2005) : *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, Presses universitaires, coll. « Etudes »
- Robbe-Grillet, A. (1963) : *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit.
- Robins, H. (1973) : *Linguistique générale : une introduction*, Paris, Armand Colin.
- Robrieux, J.-J. (1993) : *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, Paris, Dunod.
- Rosier, L. (1999) : *Le discours rapporté; Histoire, théories, pratiques*, Paris-Bruxelles, Duculot.
- Rosier, L. (2008) : *Le discours rapporté en français*, Paris, Ophrys, « L'essentiel français ».
- Salles, M. (2006) : *Le Clézio : notre contemporain*, Rennes, Presses universitaires.
- Salles, M. (2006) : *Le Clézio dans le « champ littéraire »*, Rennes, Presses universitaires.
- Salles, M. (2007) : *Le Clézio, peintre de la vie moderne*, Paris, L'Harmattan.
- Sarraute, N. (1956) : *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard.
- Sartre, J.-P. (1974) : *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Seuil.
- Scarpetta, G. (1996) : *L'âge d'or du roman*, Paris, Grasset, coll. « Figures »
- Schott-Bourget, V. (1994) : *Approche de la linguistique*, Paris, Nathan.
- Starobinski, J. (1970) : *La relation critique*, Paris, Gallimard.
- Stendal Boulous, M. (1999) : *Chemins pour une approche poétique du monde, Le roman selon Le Clézio*, Copenhague Muséum TusculanumPress
- Tadié, J.-Y. (1978) : *Le Récit poétique*. Paris. P.U.F
- Todorov, T. (1978) : *Les Genres du discours*, Paris, Editions du Seuil.
- Todorov, T. (1981) : *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Le Seuil.
- Vialar, J.-P. (1963) : *Adam folie : mode d'emploi, à propos de Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard.
- Viart, D et Vercier, B. (2005) : *La littérature française au présent*, Paris, Bordas,
- Vuillard, E (2017) : *L'ordre du jour*, Paris, Actes Sud.
- Zeltner-Neukom, G. (1971) : *J.-M. G. Le Clézio : le roman antiformaliste*, Paris, Klincksieck.
- Zima, P. (1980) : *Ambivalence romanesque*, Paris, Le sycomore.

Zumthor, P.(1972) : *Essai de poétique médiévale*. Paris, Le Seuil.

Entretiens

Argand, C. et Vantroys, (1994) : *Le Clézio N° 1*, Lire, 230.

Chapsal, M. (1963) : *Un poème inédit*, L'Express.

Dupond-Monod, C. (2000) : *Un lieu d'incertitude*, page des librairies.

Ezzine, J-L. (1995) : *J.M.G. Le Clézio, Ailleurs. Entretiens sur France-Culture*, Paris, Arléa, 2006 [1995].

Garcin, J. (2008) : *Les révolutions de Le Clézio*, Bibliobs.

Giesbert, F-O. (1997) : *J.-M.G. Le Clézio : Naïf ? Pour moi, c'est un très grand compliment »*, *Le Figaro littéraire*.

Jeancard, P. (1966) : *Je suis un timide et j'ai peur d'être un raté »*, Arts et Loisirs.

Lhoste, P. (1971) : *Conversations avec J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Mercure de France.

Lhoste, P.(1999) : *Le Clézio, hier et aujourd'hui* sur France Culture

Pivot, B. (2014) : *Le Journal du Dimanche*.

Discours de Suède.

Le Clézio, J.-M.G. (2008) : *Dans la forêt des paradoxes*, Stockholm.

Thèses de doctorat consultées

Blondin, M. (2011) : *La pensée du neutre chez Maurice Blanchot et ses incidences sur la pensée philosophique contemporaine : Ou pourquoi y a-t-il l'art et la littérature ?* Thèse de doctorat », Université du Québec, Trois-Rivière Canada.

Dumoulin, G. (2012) : *Du collage au cut-up (1912-1959) : Procédures de collage et formes de transmédiation dans la poésie d'avant-garde*. « Thèse de doctorat », Université de Grenoble, France.

Haghebaert, E. (1989). *Improvisations pour un procès-verbal : production textuelle dans Le Procès-verbal de Jean-Marie Gustave Le Clézio*. « Mémoire de maîtrise », Université du Québec, Trois-Rivière Canada.

Icart, L. (2001) : *Le récit et le savoir*, « Thèse de doctorat », Université de Montréal, Canada.

Larguech, T (2004). *L'effet esthétique dans Désert de J.-M.G. Le Clézio. Une approche de la narration*. « Thèse de doctorat en sciences du langage », Université de Lyon 2, Lyon France

Paradis Dufour, J. (2018). *Les romans de J.-M. Le Clézio : rôle de l'écrivain contemporain dans la fondation d'une littérature mondiale considérée comme pratique littéraire*. « Thèse de doctorat en littérature générale et comparée », Université Sorbonne Nouvelle, Paris, France.

Poudat, C. (2006) : *Étude contrastive de l'article scientifique de revue linguistique*. « Thèse de doctorat de Sciences du langage », sous la direction de Bergounoux., Université d'Orléans.

Saez, F. (2011) : *La scalarité de l'intégration syntaxique : étude syntaxique, sémantique et pragmatique de la proposition en quand*. « Thèse de doctorat », Université Toulouse Le Mirail, France.

Sayad, A (2011) : *Les stratégies argumentatives dans la presse algérienne*, « Thèse de doctorat en sciences du langage », Université d'Oran, Algérie.

Steiner Koumba, J. (2017). *Le roman et le mouvant : Essai sur l'œuvre romanesque d'Edouard Glissant et Jean-Marie Gustave Le Clézio*. « Thèse de doctorat en littérature générale et comparée », Université Sorbonne Nouvelle, Paris France.

Revue-Articles.

Achour, C. et Rezzoug, S. (1990) : *Convergences Critiques*, Alger, OPU.

Adam, J.-M. (1987) : *Textualité et séquentialité. L'exemple de la description* », in *Langue française*, N° 74. Malakoff, Armand Colin.

Adam, J.C (1987) : *Types de séquences élémentaires*. In: *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°56, Lorraine, Université

Alluin, B. (1980) : *Débuts de romans*, in *Bref n°24*, France, L'agence du court métrage.

Amellel, K. (2014) : *L'héritage littéraire de la Marche pour l'égalité*, paru dans *Africultures*, la revue des cultures africaines, Paris, L'Harmattan.

Arborescences Revue d'études françaises n°6 septembre 2016, Toronto.

Aron, T. (1984) : *Littérature et littéarité. Un essai de mise au point*, Presses universitaires de Franche-Comté.

Authier, J et Meunier, A. (1977) : *Exercices de grammaire et discours rapporté*, Langue française, n° 33, Malakoff, Armand Colin.

Barbéris, P et Fayolle, R. (1974) : *La lecture des textes, Que faire ?*, Paris, La Nouvelle Critique.

Barthes, R. (1966) : *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Paris, Le Seuil. Communications

Barthes, R. (1968) : *Linguistique et littérature* In Langages, Paris, Didier/Larousse.

Barthes, R. (1968) : *Linguistique et littérature*, Malakoff, Armand Colin.

Barthes, R. (1970) : *Par où commencer ?* In Poétique n°1, Paris, Seuil.

Benveniste, E. (1970) : *L'appareil formel de l'énonciation* Langages n°17, Malakoff, Armand Colin.

Bersani, J. (1970) *J.-M.G. Le Clézio, Le sismographe*, Paris, *La Nouvelle Revue française*, n° 214

Bessière, A. (1994) : *Modernité, fiction, déconstruction*, Paris, Lettres modernes.

Booth, W- C. (1970) : *Distance et point de vue. Essai de classification*, Poétique n° 4, Paris, Seuil.

Bremond, C. (1966) : *La logique des possibles narratifs*, Paris, Seuil, Communications n°8.

Cavallero, C. (1993) : *D'un roman polyphonique : J.-M.G. Le Clézio* » in *Littérature*, N°92, Le montage littéraire.

Chando, T. (2001) : *J.M.G. Le Clézio, La langue française est peut-être mon seul véritable pays* », *Le Magazine littéraire*.

Charolles, M. (1990) : *Points de vues, recherches n°13*, novembre, *Revue de l'A.F.E.F.*, de Lille.

- Delattre, G.(1964-65) : *Le Clézio, J.M.G. Le Procès-verbal*, French Review, Baltimore, vol 38.
- Dubois, J. (1969) : *L'analyse du discours*, Langages, Malakoff, Armand Colin.
- Dytrt, P. (2010) :« *La postmodernité comme modernité interrogée. Pour une méthode de recherche en littérature contemporaine* », Synthèses, Cahier du CERACC, 4.
- Genre, A. (2010) : *stylistiques*, Rennes, Presses universitaires.
- Dijk, T.V. (1987) : *Comprehending Oral and Written language*, New York, Academic Press.
- Genette, G. (1987) : *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, Collection «Poétique».
- Kerbat-Orecchioni, C. (1977) : *La connotation*, Lyon, Presses universitaires.
- Le Clézio, J.M.G (1967) : *Comment j'écris*, Les Cahiers du Chemin, Paris, Gallimard.
- Le Magazine littéraire (1998), n°362, Paris.
- Le Naire, O. (1998) : *Le roman français est-il nul ?* , Paris, Groupe l'express SA
- Levesque, S. (1970) : *J.-M.G. Le Clézio, Le sismographe*, *La Nouvelle Revue française*, n° 214, Paris, Gallimard.
- Magne. B. (1984) : « Le puzzle du nom » in *Le personnage en question*, Toulouse, Le Mirail, Série A.
- Maingueneau, D. (2007/4) *Genres de discours et modes de généricité* In *le français aujourd'hui*, Malakoff, Armand Colin.
- Maingueneau, D. (2009) : *Les termes clés de l'analyse du discours. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, Seuil, « Points Essais ».
- Meschonnic, H. (1990) : *Le langage Heidegger*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Murat, M. (2002) : *La Guerre de J.-M.G.Le Clézio*, *Revue critique de fixxion française contemporaine*, Gand, Université.
- Perrin.L. (2004) : *La notion de polyphonie en linguistique et ans le champ des sciences du langage* », *Questions de communication*, 6 | 265-282 Nancy, Presses Universitaires

Petit-L. (2003) : *Repenser le corps, l'action et la cognition avec les neurosciences*, Compiègne, Intellectica 1-2 n° 36-37.

Prak-Derrington, E. (2004) : *La fausse simplicité du discours direct. Propriétés de la parole alternée dans le dialogue romanesque*, Université de Provence-Aix-Marseille, Cahiers d'études germaniques.

Molho, M. (1984) : *Le nom : le personnage* in *Le personnage en question*, Toulouse, Le Mirail, Série A.

Norén, C. (2009) : *La ScaPoLine appliquée sur corpus. L'exemple du pronom on*, Langue française n°164, Malakoff, Armand Colin.

Rousseau. C. (2008) : *Le Clézio : « La littérature est un levier puissant »*, Le Monde des livres

Rigolot, F. (1974) : *Eugénie Grandet* in *Poétique*, N°17, Paris, Le Seuil.

Sollers, P. (1968) : *La Science de Lautréamont*, in *Logiques*, Paris, Le Seuil, Coll. Tel Quel.

Tomachevski. B. (1966) : *Théorie de la littérature*, Paris, Le Seuil.

Todorov, T (1964) : *La description de la signification en littérature* in *communications*, Paris, Le Seuil.

Todorov, T (1966) : *Les catégories du récit littéraire*, in *Communications* n° 8, Paris, Le Seuil.

Todorov .T. (1970): *Problèmes de l'énonciation* in *Langages* N°17, Malakoff, Armand Colin.

Varga, A-k. (1990) : *Le récit postmoderne*, Littérature, 77

Webographie

Mauriac F. *Essais littéraires : Les romans français de 1960 à 1990* .URL : consulté le 18/02/2022

Guérin, O. (1998) : *Poétique du recueil dans la Vie immédiate de Paul Éluard*. Études littéraires, 30(2), 37–54. <https://doi.org/10.7202/501201ar> consulté le 17/02/2022.

Sébastien Wit, "Littérature et postmodernité" dans *Collectif LIPOthétique* [en ligne], 23/05/2017.Url: <https://lgcdoc.hypotheses.org/activites/publications-en-ligne/journees-detudes/litterature-et-postmodernite>

Dictionnaires

Van Gorp, H, Delabastita, D. (collectif), (2005) : *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion.

Rey Debove, J et Rey, A. (2006) : *Le nouveau petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Robert.