

**L'illisible, une fluctuation du sens dans *La Guerre* (1970) de Jean-Marie Gustave Le Clézio**

**The Unreadable, a Fluctuation in Meaning in Jean-Marie Gustave Le Clézio's *The War* (1970)**

**\*Tayeb BRAHIM**

Université Abdelhamid Ben Badis, Mostaganem, Algérie. [tayebweldmekki@yahoo.fr](mailto:tayebweldmekki@yahoo.fr)

**Abdelkader SAYAD**

Université Abdelhamid Ben Badis, Mostaganem, Algérie.

[sayadaek@yahoo.fr](mailto:sayadaek@yahoo.fr)

Reçu le:11/02/2020

Accepté le:15./08/2019

Publié le24/12/2020

**Résumé:**

La question du sens en littérature est loin de faire consensus dans les études en sciences du langage. Pour tenter de le mettre en évidence, de nombreux chercheurs présentent différentes approches. Pour Wolfgang Iser, un des représentants de la théorie de l'effet esthétique, le texte porte des données, des « orientations » qui permettent d'actualiser le sens. Le texte anticipe toute interprétation non prévue. Nous posons que l'écriture de Jean-Marie Gustave Le Clézio ne se conforme pas stricto sensu à ce point de vue. Le roman est un travail sur la langue. Le texte littéraire ne vise pas une communication transparente. La coopération texte/lecteur ne s'établit pas toujours sur des rapports déterminés. L'illisible habite tout texte qui se démarque de l'horizon d'attente. Par l'étude des rapports texte/lecteur, nous tenterons de montrer que l'écriture de Le Clézio relève de l'illisible par des conflits d'interprétation. À cet effet, nous prenons le roman *La Guerre* comme corpus.

**Mots clés :** texte - lecteur-illisible - coopération - actualisation - conflit d'interprétation

**Abstract:**

Meaning in literature is a controversial issue in language sciences. According to Wolfgang Iser's theory of aesthetic effect, the text embodies data, "orientations" which enable the update of meaning. The text anticipates any unexpected interpretation. One assumes that Jean-Marie Gustave Le Clézio's writing style does not comply with this point of view. Novels are a work on language. Literary texts leave great portions unexplained to the reader. Text/reader cooperation is not always based on specific relations. The unreadable lives in any text that stands out from the horizon of expectations. By studying text/reader relation, we will attempt to show, through the conflicts of interpretations, that Le Clézio's work is unreadable. For this, the novel *The War* (1970) constitutes the corpus of this research paper.

**Keywords:** text – reader-unreadable – cooperation – update - conflict of interpretations – Le Clésio's *The War* (1970)

\*Tayeb BRAHIM. [tayebweldmekki@yahoo.fr](mailto:tayebweldmekki@yahoo.fr)

## Introduction

Notre propos est d'analyser la construction du sens dans le roman *la Guerre* (1970)<sup>1</sup> de l'écrivain Jean-Marie Gustave Le Clézio pour tenter d'isoler les marqueurs discursifs de l'illisible. Pour ce faire, il nous faut répondre à trois questions essentielles :

- L'illisible, dont il est question, est-il une difficulté d'accéder au sens ?
- Le texte *leclézien* prépare-t-il cette écriture de l'illisible ?
- Quel rôle assigne Le Clézio à cette illisibilité ?

La particularité de ce travail est de mettre en évidence la complexité du processus d'écriture chez Le Clézio. L'illisible, éloigné de toute référence péjorative, est la manifestation du dessein de l'écrivain de rendre le « sens » accessible par d'autres moyens stylistiques que ceux en usage.

Paru en 1970, ce roman appartient à la période de l'expérimentation par l'écrivain du roman-puzzle, du roman-jeu.<sup>2</sup> Le tissu textuel se trouve inondé de trop de mots, de trop d'adjectifs, de trop d'apports discursifs, et des visuels ; un puzzle. Il s'agit d'un travail de réécriture pour le lecteur. L'écrivain déclare vouloir : « ébranler le rempart d'indifférence du public »<sup>3</sup>, « L'indifférence », c'est l'habitude, la prévision du sens à venir. L'horizon d'attente avec tous les paramètres de la répétition du genre du roman, de sa forme, de sa thématique.

L'objectif de notre travail est de montrer que la rencontre insolite des différents et divers constituants du puzzle jaillit, un sens qui ne se retient pas par les règles de la linéarité et de la grammaticalité de la phrase. *La Guerre* (1970), c'est l'autre lisible, l'illisible. Le Clézio réadapte le langage à une autre manière de voir, de communiquer, de lire le monde :

L'écriture est un système, un système parmi tant d'autres, où l'indépendance n'a pas de sens. Celui qui écrit doit, d'une manière ou d'une autre, par un mot, une expression, une idée, se rattacher, se soumettre et s'admettre. Sa révolte ne peut pas être autre chose qu'une nouvelle manière d'adhérer.<sup>4</sup>

Pour Le Clézio, l'écrivain se révolte comme l'inertie, l'asphyxie de l'orthodoxie des règles de l'écriture. Dans *La Guerre* (1970), le texte explose, le sens prend un cheminement sinueux. J. Bersani qualifie Le Clézio de « sismographe ». <sup>5</sup> Gerda Zeltner insiste sur : « Jean-Marie Gustave Le Clézio : le roman antiformaliste. »<sup>6</sup> L'écrivain revendique une écriture anti règles : « *les formes que prend l'écriture, les genres qu'elle adopte ne sont pas tellement intéressants. Une seule chose compte pour moi : c'est l'acte d'écrire* »<sup>7</sup>.

Pour mener à terme notre travail, nous rejoignons G. Genette qui soutient que : « *la littérature, étant un fait pluriel, exige une théorie pluraliste.* »<sup>8</sup>. Nous convoquons W. Iser (1985) pour l'effet de sens, V. Jouve, Jauss H.R (1978) pour la réception de l'œuvre, Bakhtine M (1975) pour la théorie du roman, A Del Lungo (2003) pour le discours périphérique, et Molinié G et Viala (1993) pour le style.

## 1. La Guerre, un roman anti-conformiste

### 1.1. Résumé du roman

*La Guerre* a commencé. Personne ne sait rien des circonstances qui l'ont déclenchée. Béa B, le personnage principal, déambule à la recherche d'une issue. À travers son regard, le monde moderne est passé en revue. Sa rencontre avec M.X continue son observation du développement outrancier de la technicité. Les espaces clos représentés par les grandes surfaces décrivent un univers déshumanisant où la violence de l'objet agresse l'homme jusqu'à lui faire perdre la conscience de soi.

### 1.2. La Guerre vs genre romanesque.

Le roman *La Guerre* (1970), dérange par l'annihilation de toute référence aux canons de l'horizon d'attente. Diverses formes d'expression tels que le collage, l'intertextualité, la poésie, se rejoignent de

manière signifiante pour construire le tissu textuel tel un puzzle. La pluralité du possible construit le texte *leclézien* tel un labyrinthe.<sup>9</sup> La conformité aux critères classificatoires d'un genre est ramenée à la diversité des constituants. Le lecteur est constamment convoqué à la constitution du sens. Il est face à un possible éphémère où le jaillissement du sens l'emporte sur l'inertie, le provisoire sur le définitif. Son dilemme est, à chaque lecture, renouvelé face au choix ; Que lire ? Ou plutôt ; Comment lire ? Une lecture possible de l'impossible, tel semble être le chemin du labyrinthe de l'écriture de Le Clézio. L'ordre, c'est ce dés-ordre de la multitude des voix/voies. Tant le texte dégage des potentialités de sens libérées du carcan de la linéarité de la phrase et de la transparence du dire. L'écriture de Le Clézio déjoue la fonction référentielle du langage ; « *ils (les mots) quittent de l'ordre du langage* »<sup>10</sup>. Ils réinvestissent l'ordre des sens. Les mots seront partout hormis dans l'ordre des conventions, de la dictature de l'usage, de l'usure du déjà-dit. Il s'agit d'une expérimentation dont l'objectif est de mettre fin à l'hégémonie du sens commun. Le Clézio s'inscrit en rebelle de l'ordre. Le texte se saisit en allégorie du monde moderne, un monde en mal d'être. « *Une représentation de la littérature qui ne coule pas dans l'un des modèles actuellement dominant dans le champ littéraire* »<sup>11</sup>. Lire le texte, c'est lire le monde vu par Le Clézio. Le texte *leclézien* libère les éléments de l'allégorie. Avant l'entrée en matière nous précisons les notions de « texte », « lecteur » et « illisible. » Puis nous montrerons que le roman *La Guerre* (1970) porte l'illisible.

## 2. La construction du « sens »

### 2.1. L'effet de sens vs illisibilité

Le texte littéraire est destiné au lecteur, destinataire qui, par sa lecture, interprète le texte. Or, « *reconnaitre l'existence de lectures successives et diverses d'un même texte, sa « polysémie », c'est donner (à chacun) la possibilité de s'engager, de proposer son hypothèse, son interprétation.* »<sup>12</sup>. La théorie de l'effet esthétique met l'accent sur la lecture comme condition de la manifestation de l'effet de sens. Vue comme communication, dans une relation dialogique, l'œuvre libère un effet de sens qui n'existe qu'à la lecture. Aucun sens avant l'écriture, si ce n'est celui de la doxa<sup>13</sup>. L'illisible est la posture d'écrivain anti doxa. Le Clézio se revendique comme tel : « *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* ».<sup>14</sup> Le ON de la doxa porte le sens unitaire. R. Barthes (1975) définit la doxa comme : « *L'Opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit-bourgeois, la Voix du Naturel, la Violence du Préjugé.* »<sup>15</sup> Le Clézio fait figure de novateur par le renouvellement du langage. Le sens suit un processus provoquant la rupture mot-référence. Le mot sort de l'usage de l'Opinion Publique, de l'histoire de ses emplois. Pris dans *La Guerre* (1970), il est vide de ses emplois historiques, il est l'emploi d'une situation de communication. La doxa structure, normalise l'ordre. L'illisible, c'est le mot libéré du ON, le mot sans la Violence du Préjugé. En effet, dans *la Guerre* :

Ce qui est recherché, c'est un rythme, c'est-à-dire un langage affectif, universel, primordial qui rejoigne 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 de du rythme surgit le silence.<sup>16</sup>

La citation dévoile le projet de l'écrivain : le refus des préjugés du sens commun. Se détachant du mot déjà habité par un sens, Le Clézio rapproche son écriture du silence, de l'absence de toute parole. L'écriture est un rythme, un langage universel. Le roman *La Guerre* (1970) exprime la lancinante quête de ce quelque chose par lequel l'écrivain tente de trouver les mots pour s'exprimer et exprimer le magma des intenable circonstances de la guerre vécue comme un traumatisme. Pour échapper à ce qui le poursuit, l'écrivain fait de *La Guerre* (1970), le roman de la parole tous azimuts, cernée entre l'effet de sens et l'illisibilité. Une relation triangulaire entre le texte, le lecteur et l'illisible est mise en place. Revendiqué comme production, le roman *La Guerre* est le : « *livre d'un moment où la technique apparaissait dans son extériorité pure, sa rationalité violente et sa beauté, où rien ne semblait pouvoir*

*l'arrêter ni s'opposer à elle* »<sup>17</sup>. *La Guerre* traduit ce moment envahi par l'objet qui impose sa propre logique au texte. Lire le texte *leclézien*, c'est :

respecter l'hétérogénéité structurelle du texte, il faut le lire à la limite, se tenir à la fois à l'intérieur et à l'extérieur, dépister non seulement ce à quoi il travaille, son versant de lisibilité, mais tout autant ce qui le travaille, son versant d'illisibilité.<sup>18</sup>

Pour établir « le versant illisible » qui travaille le texte, il nous paraît nécessaire d'éclaircir les acceptions qui recouvrent le texte, le lecteur et l'illisibilité.

## 2.2. Le texte de fiction, un objet-communication

Objet de notre analyse, 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.* »<sup>19</sup>. Nous adhérons pleinement à ce point de vue. Le roman *La Guerre* est donc « vu » comme un acte de communication. Et c'est ainsi que nous procédons à son analyse. « L'acte de lecture » ancre la lecture dans le moment. À chaque acte, le texte de fiction se révèle. La lecture fonctionne comme un acte, c'est-à-dire l'action apte à transformer le texte « enfoui dans l'inertie » à un texte dégagant son potentiel de sens. « La relation dialogique » exclut toute interférence extra-textuelle entre texte et lecteur. Le texte de fiction est rendu à son essence « communication » par la capacité de solliciter le lecteur. Or, comme l'affirme Vincent Jouve :

L'œuvre se prête à différentes lectures, mais n'autorise pas n'importe quelle lecture. La liberté du lecteur est elle-même codée par le texte...la construction des signifiés, si elle appartient bien au destinataire, se fait sur la base des indications textuelles.<sup>20</sup>

Pour V. Jouve (1992), les « différentes lectures » d'une œuvre ouvrent l'interprétation à de nombreux possibles mais vite restreints par « pas n'importe quelle lecture [...] ». Cela s'explique par la présence dans le texte d'indicateurs qui codifient la lecture. Il est clair que la coopération lecteur-texte est la condition sine qua non de « la construction des signifiés ». La définition de W. Iser (1985): « *Le texte est un potentiel d'action qui est actualisé au cours du processus de lecture* »<sup>21</sup> montre bien que c'est « l'acte de lecture » qui transforme le texte de son aspect virtuel à un produit. L'objet-texte libère, à chaque acte de lecture, son potentiel. W. Iser qualifie son renouvellement constant de l'objet-texte par l'acte de lecture, un effet de sens par la coopération entre le texte et le lecteur : « *la constitution sémantique du texte requiert la participation du lecteur, lequel doit réaliser la structure qui lui est présentée pour faire apparaître le sens.* »<sup>22</sup>. Par ce point de vue W. Iser (1985) rejoint V. Jouve (1992) dans l'exigence de la coopération lecteur-texte pour la réalisation du sens. Le texte est le lieu où se joue le sens. Le texte fournit la « structure » le lecteur saisit « l'effet de sens. »

La création romanesque de Le Clézio performe les moyens d'atteindre l'autre. Le roman s'érige en communication à cet effet. L'écrivain le confirme : « *Je n'ai jamais cherché que cela en écrivant : communiquer avec les autres* ». <sup>23</sup> Toute l'œuvre de l'écrivain tend à cet objectif. Il s'agit de savoir comment réagit l'œuvre de l'écrivain au point de vue de W. Iser. L'effet de sens, dont parle le théoricien, découle-t-il du langage mis en œuvre dans le roman ?

## 2.3. Le lecteur implicite

Il nous reste à désigner le lecteur dont parle W. Iser. A l'opposé du lecteur historique, qui fait réception de l'œuvre avec sa somme d'expériences, son histoire personnelle et les critères de la norme, W. Iser propose le lecteur implicite 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.<sup>24</sup>

Le lecteur implicite : « s'inscrit dans le texte lui-même ». Le lecteur est prévu « dans les orientations internes », à l'intérieur de l'énoncé. Ainsi, la présence du lecteur implicite est réalisée dans le texte de fiction par la construction linguistique qui prévoit « ce qu'il faut faire » pour accéder au sens ; ce qui évite toute interprétation non programmée par les données textuelles. Il faut comprendre que le texte contient le sens, le lecteur doit savoir aller le trouver. Point de conflit de compréhension. Depuis « la mort de l'auteur », le lecteur donne sens à l'œuvre car il la reçoit comme récepteur ayant un rôle à assumer. W. Iser affirme que :

Le concept du lecteur implicite est (...) 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.<sup>25</sup>

La citation insiste sur la présence du lecteur implicite comme contenu du texte. Le lecteur/récepteur est déjà-là, prédit par la structure textuelle. W. Iser ne détermine pas la nature de ce lecteur/récepteur qui reste un type de lecteur. La position de ce lecteur n'est pas statique. Le sens est dans l'interaction entre texte/lecteur/récepteur. Or, selon W. Iser, ce lecteur/récepteur varie et le sens change. A la permanence de l'œuvre répond la fugacité du sens.

Il nous reste à montrer comment le roman *La Guerre* (1970) est saisi par le lecteur. Le réseau de structures dont parle W. Iser n'est pas déchiffrable. Le roman est une longue litanie du personnage principal Béa B qui tient un journal pour écrire. Un écrit dans un autre écrit. *La Guerre* (1970) ne trace pas de trame. On n'y trouve ni soldats, ni armées. C'est la guerre sans les protagonistes. Situé au milieu de la production de l'écrivain, le roman communique avec les autres romans mais diffère d'eux. Le roman n'obéit pas aux canons de la réception de l'époque. L'analyse tentera de montrer que le roman n'adhère pas au point de vue de W. Iser.

#### 2.4. L'illisible, une fluctuation du sens

Nous n'employons pas le terme « illisible » dans son acception courante, péjorative. L'illisible est la résistance du texte par le pluriel du sens. Le sens exige le lecteur. A la fausse évidence d'un sens unique, la lecture libère le texte de tous les sens possibles, et c'est là, dans cet intervalle, entre la violence entre la doxa du « on » et « l'anti-doxa » du lecteur, que naît l'illisible ; « *un livre à quoi ça sert ? Ça sert à cacher les choses ; pour que les autres ne les trouvent pas* »<sup>26</sup> nous dit Le Clézio. Le roman est le prétexte à l'énigme. « Les autres », le lecteur approche le texte pour reconquérir quelque chose qui a été subtilisée. Le Clézio évacue le sens unitaire du texte. Pour W. Iser, le texte programme le lecteur. Rien d'autre que le texte pour interpréter le sens. L'illisible c'est le paradoxe de l'écriture de Le Clézio. L'hésitation qu'éprouve le lecteur à la rencontre du texte entre inflation et abrègement. Le texte *leclézien* n'évoque pas une lecture qui, selon Sollers (1968), consiste à : « (...) *se donner (...) Un auteur (une aventure individuelle) : 2. un texte non contradictoire : 3, un effet de vérité.*<sup>27</sup> ». *La Guerre* (1970) ne construit pas un récit autour d'un personnage central à l'image des romans de Zola. L'inscription des épigraphes disent plus que le roman. La lecture, c'est le texte, les épigraphes et les nombreux intertextes. Une sorte de texte-gigogne. Béa B dresse des listes dans son journal, écrit des lettres, des poèmes déstructurant le texte. Pour l'effet de vérité, rien n'est moins sûr que la vérité. *La Guerre* n'étaye aucune thèse, ne dresse aucun constat. *La Guerre* est là, point à la ligne. Entre réel et surréalisme, le roman mêle tous les genres, exploite les sens jusqu'à saturation : le regard, l'ouïe, l'odorat concurrencent les mots. La poésie apparait, rend plus opaque la prose. Le roman oscille entre le lisible d'une publicité commerciale et l'hermétisme d'un énoncé scientifique.

L'illisible déculpe le pluriel du sens du roman par l'opacité qu'il crée dans l'usage courant du langage. Une arme rhétorique que ce langage de l'écrivain pour dire le monde. S'espaçant dans le texte, ce langage est l'expression plurielle de l'écriture des paradoxes. « *Le Clézio a constamment recours au paradoxe, frustré par l'effort vain de décrire l'ineffable, de communiquer l'inédit.* »<sup>28</sup>. La citation de Holzberg R (1981) dresse le portrait complet de cette écriture. Né de la tentative vaine de vouloir faire dire aux mots ce que l'écrivain n'arrive pas à dire, le paradoxe s'instaure dans le projet de l'écriture. Une tension entre l'intention et le possible. L'illisible de *La Guerre* est la réponse à dire par un autre dit, un dire anti doxa par un dit anti préjugé.

### 3. Les marques scripturales de l'illisible

#### 3.1. La Guerre vs horizon d'attente

La réception de tout roman dépend de la satisfaction des conditions esthétiques et historiques des circonstances de son émission. Le roman est écrit pour être lu. Et cela ne peut se réaliser que si le roman entretient une certaine relation avec la réalité. Le théoricien H. R. Jaus (1978) relève :

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 œuvres lues antérieurement.<sup>29</sup>

*La Guerre* (1970) rompt la « chaînes de réception » dont parle Jaus. Tout lecteur, conditionné par l'expérience esthétique et historique de la littérature, se trouve désemparé par la tenue de ce roman. Le roman entretient une relation avec la réalité par le truchement du lecteur. Or, ce lecteur n'accueille pas ce roman selon les normes. La disposition esthétique et la conformité historique sont effacées. La lisibilité esthétique et historique laisse place à un roman « inclassable », illisible. Le roman *leclézien* n'est pas la reproduction d'un modèle. Il se situe dans la définition que lui donne A. Robbe-Grillet (1963):

Chaque romancier, chaque roman doit inventer sa propre forme. Aucune recette ne peut remplacer cette réflexion continue. Le livre crée pour lui ses propres règles. Encore le mouvement de l'écriture doit-il souvent conduire à les mettre en péril, en échec peut-être, et à les faire éclater.<sup>30</sup>

*La Guerre* (1970) est une invention. Une réflexion. Par son architecture, par l'effacement de toute trace d'un genre, *La Guerre* (1970) introduit un langage autre pour un roman autre. L'illisible ne sera plus le rejet du sens, mais une fluctuation du sens. Nous relevons deux paramètres de cette illisibilité. La rupture titre/roman, le dysfonctionnement de l'incipit et de la clause et la violence scripturale

#### 3.2. Le titre, l'attente dé-jouée

*La Guerre* (1970) déjoue l'horizon d'attente. Par le titre, d'abord, qui trace une fausse piste. Rien, dans le roman, ne montre une situation de guerre. Ni belligérants, ni soldats, ni armées ; ni causes, ni conséquences. Interpellé, le lecteur à la recherche d'événements bellicistes, est rapidement confondu. Le roman n'est pas l'histoire qu'on n'attend du titre. À quoi sert donc le titre qui n'assouvit pas la curiosité du lecteur ? Il sert à recevoir ce que l'écrivain veut cacher. Le titre est la fausse évidence. Le vouloir-dire de l'écrivain est dans ce jeu entre dire et cacher.

Le titre n'annonce pas le roman qui n'est pas une expansion du titre. En effet, « *la guerre, c'est la pensée.* »<sup>31</sup>. La thématique proposée par le titre accroche le lecteur. Un programme de lecture est tracé. Le lecteur mobilise ses antécédents socio-historiques pour mettre en œuvre l'acte de lecture. Une sorte d'anticipation sur le sens prend place. La quête de l'expression linguistique à isoler pour faire émerger le sens se met en marche. Une fois que, l'acte de la lecture prend possession du texte, c'est la rupture. L'horizon d'attente se heurte à l'inattendu. Le titre et le texte entretiennent une relation contradictoire qui instaure l'illisible. Ni métaphore, ni métonymie, le titre ne rappelle pas un genre, ne permet d'en constituer un. *La Guerre* déjoue les rôles formulés au titre par H. Mitterand (1979) qui le conçoit comme :

« un discours sur le texte et un discours sur le monde. »<sup>32</sup>. *La Guerre* (1970) n'énonce aucun discours. Le texte n'est pas une confirmation du titre. L'état du monde n'est pas jugé par le titre qui ne se relie à aucun référent. L'écart produit par le titre procède du paradoxe. La fonction séduction du titre, dont parle Genette, est établie par la présence très visible du mot LA GUERRE sur la première et la quatrième de couverture. Le R écrit de droite à gauche laisse ouvertes de nombreuses possibilités d'explication. La fonction descriptive, selon l'appellation de Genette, n'indique pas le thème. Pris entre séduction et absence de thème, le titre est sujet à ambiguïté. Le déterminant « La » qui précède GEURRE ajoute à l'amalgame. « LA » article défini se conçoit comme un outil de détermination complète. « GUERRE » est donc « définie, actualisée ». Le titre *La Guerre* renvoie, à priori, à un référent connu des interlocuteurs : l'écrivain et le lecteur. Or, l'écrivain ne dit pas de quelle guerre il s'agit ou il le dit en cachant quelque chose. Le lecteur ne réceptionne pas ce qu'il lui annonce le titre. La communication texte/lecteur dérive à l'illisible. La grammaticalité des deux éléments du titre « LA » et « GUERRE » est vidée de son essence.

### 3.3. Dysfonctionnement de l'articulation incipit/clausule

L'articulation incipit/clausule est marquée par l'illisible. L'incipit ouvre un état : « *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.* »<sup>33</sup>.

Dé-jouant la fonction qui lui est destinée par Del Lungo (2003), l'incipit in medias res ne met pas le lecteur à la rencontre d'un événement narré. Del Lungo précise que l'incipit est : « *Cette forme d'exorde qui introduit le lecteur, dès les premières lignes, au cœur des événements, en renonçant à toute tension informative préliminaire.* »<sup>34</sup>. La désignation de l'incipit du roman par « exorde » n'est pas adéquate. L'exorde est suivi de la narration. Le roman n'adapte pas ce modèle. L'incipit n'établit pas un pacte de lecture. L'emploi du passé composé ancre l'énoncé dans une situation d'énonciation pour signifier l'accompli. Le présent qui suit n'entretient pas une concordance de temps. Le passé composé désigne une temporalité externe. Ce temps semble échapper au narrateur qui est inclus dans le présent de la deuxième phrase : « Personne ne sait plus... ». La négation de savoir s'oppose au pouvoir de savoir de la première phrase. L'illisible, c'est la tension entre savoir et ne pas savoir. Les fonctions du narrateur sont bouleversées entre une omniscience totale et une ignorance absolue. La première phrase de l'incipit est une assertion. La deuxième phrase ébranle cette certitude et met en place une narration sur l'inconnu. La disposition spatiale : La guerre a commencé ... Elle est ... Elle a ouvert ... elle souffle, une succession qui ne met pas le lecteur « au cœur des événements ». La phrase de la clausule pose un conflit d'interprétation : « *Moi-même, je ne suis pas vraiment sûr d'être né.* »<sup>35</sup>. Elle n'est pas préparée par l'identification d'un narrateur à la personne « je ». Qui est donc « je » ? L'écrivain ? Or, l'autofiction n'est pas entamée par l'incipit. La phrase en question se détache brusquement d'une narration impersonnelle : « *Ceux qui verront la paix ne sont pas encore-là, ils n'ont même pas été conçus.* »<sup>36</sup>. Le narrateur omniscient se transforme en locuteur d'un discours à la première personne. Nous nous posons la question du lecteur implicite dans cette con-fusion en ordre. Il s'agit d'un ordre mais d'un ordre d'un autre ordre. Contrairement à l'idée de I. Lotman (1973) qui affirme que :

Le rôle modélisant tout particulier des catégories de début et de fin de texte est lié directement à des modèles culturels très généraux. Ainsi, par exemple, pour toute une série de textes, les modèles culturels très généraux présenteront une marque tranchée de ces catégories.<sup>37</sup>

*La Guerre* (1970) n'assure aucune frontière à l'incipit et à la clausule. Le roman ouvert du néant s'achève sur l'incertitude mettant en cause le roman lui-même. La théorie n'y trouve pas un terrain favorable. Le roman fausse tout indice d'appartenance à un genre.

Pour conclure, le roman de Le Clézio est proche de la vision de M. Bakhtine (1975) qui considère que : « *le roman est le seul genre en devenir, et encore inachevé. (Qu') Il se constitue sous nos yeux.* »<sup>38</sup>. Adhérant pleinement à la théorie de l'effet esthétique, *La Guerre* (1970) sollicite la participation du lecteur à la reconstruction de son édifice. Le Clézio renonce aux frontières de l'incipit et de la clausule et à l'articulation titre/ roman pour exacerber l'illisible.

#### 4. Prolifération thématique

##### 4.1. Épigraphes, construction de l'intertextualité

L'espace textuel de *La Guerre* connaît une surcharge informationnelle. Le Clézio convoque de nombreux auteurs, écrivains, penseurs. Une forme d'intertextualité prend pied dans le texte. L'acte de lecture à la recherche de la réalité linguistique propre à l'effet sens entre en conflit avec la multitude de thèmes. De l'énoncé scientifique à l'énoncé prophétique, les épigraphes épuisent une thématique nombreuse et diversifiée. Les épigraphes ajoutent de l'ambiguïté par leur positionnement spatial obligeant le lecteur à les traverser. L'illisible, c'est ce choix multiple devant cette inflation d'énoncés. L'esthétique du texte est déstabilisée par l'esthétique singulière de chaque épigraphe. L'acte de lecture doit prendre en charge la fusion /confusion de l'ensemble de ces esthétiques pour saisir l'effet de sens. Pour W. Iser, la participation du lecteur est indispensable pour faire apparaître le sens. Or, le lecteur se trouve devant un espace-puzzle où le littéraire juxtapose le non littéraire, l'Historique se mêle au scientifique, où le religieux combat le profane, dans une exploitation extrême du langage. Le lecteur de *La Guerre* n'est pas le lecteur de la théorie de W. Iser. Le lecteur de Le Clézio résiste à la théorie de W. Iser. Les épigraphes mettent en place une stratégie qui subvertit l'expérience du lecteur en disséminant le dire de l'écrivain dans les dires des auteurs convoqués. Et si, comme le note W. Iser (1985) :

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<sup>39</sup>.

*La Guerre* (1970) détermine un caractère esthétique hybride, ouvert sur les genres, les langues. Les virtualités du sens entrent en interaction les unes aux autres. Là où s'arrête le sens porté par la prose, s'éveille celui porté par la poésie mais aussi par de nombreux moyens d'expression. « Le caractère esthétique » du sens dont parle W. Iser se pulvérise : vingt épigraphes ajoutent au texte vingt lectures, vingt esthétiques. Les épigraphes convoquées émanent d'auteurs. (W.Heisenberg – Mallarmé – Pavlov - Claude Grenier - Lévi-Strauss ...etc.) portant une vue sur la création scientifique ou artistique. Cet éventail d'illustres personnalités du monde perturbent le genre auquel renvoie le titre de « roman » inscrit à la couverture. L'Histoire comparait dans la fiction. L'intrusion de ces auteurs et de leur énoncé apporte au roman une autre lecture. La lisibilité s'éloigne par l'ambiguïté qu'engendre ce mélange des genres. Deux discours se relaient : un discours romanesque et un discours moral. Un texte polysémique englobant des textes monosémiques. « L'expérience de la lecture », confrontée à l'imbrication dynamique de réseaux sémantiques divers et différents, n'assure pas la saisie de l'effet de sens. En effet, il faut lire *La Guerre* : « *comme un vaste domaine simultané que l'on doit savoir parcourir en tous sens.* »<sup>40</sup>. Nous mentionnons « en tous sens » dont le sens qui n'est pas sens, mais l'illisible.

##### 4.2. La violence scripturale

###### A)- La Tour de Babel

Les langues « étrangères » envahissent le « désordre foisonnant »<sup>41</sup> du PV. Le Russe (Page 85), le langage illisible (Pages 43/131), le langage spatial (Page 72), le langage-cri (Page 85), le langage trivial (Page55), l'Anglais (Page 139), le langage technique (Page 149) construisent une Tour de Babel. C'est l'énigme, l'incompris, l'illisible. L'effet de sens paraît déstructuré. La mise en texte du lecteur implicite est absorbée dans ce magma. L'hégémonie d'une seule langue dans le roman est battue en brèche par

cette invasion d'autres moyens d'expression portés par des stratégies scripturales. « *Un espace, une topographie où circulent, prennent forme et se déploient l'imagination et la pensée leclézienne* ». <sup>42</sup> La linéarité cède la place. L'inscription de toutes ces langues nuisent à la lecture. En plus de ces langues humaines, l'écrivain fait appel à des constructions langagières bizarres.

Ba de bi dooo dou da ti da dooo

*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 éé*  
*Ta long wan di nimamu watta*  
*Ti da dou bi da Wa wa*<sup>43</sup>

« *Et c'était vrai que c'était le plus beau des langages ...* »<sup>44</sup>

Une véritable Tour de Babel. La destruction de toutes les règles du langage au profit d'un langage naissant.

### **B)-Le visible vs le lisible**

Le roman devient l'expérimentation d'une technique picturale. Un va et vient entre le lisible et le visible illustré par l'intrusion de l'objet : « *Je n'ai jamais rien vu d'aussi beau que cette ampoule électrique. [...] Ampoule électrique, ampoule électrique, sauve-moi. Viens à mon aide* »<sup>45</sup>. Une communication objet-homme qui fait de l'homme un objet de l'objet.

Cet exemple tiré du roman illustre le processus de création de l'écrivain fondé sur le mot mais aussi l'image pour inscrire, dans l'écriture, cette mutation de l'homme vers l'objet.

HOMMES DAMES TELEPHONE<sup>46</sup>

Cette construction allégorique représente l'image fixe, silencieuse, mais ouverte sur l'imaginaire. Les trois mots entretiennent avec le récit jusque-là (Ge p.151) raconté un rapport logique. En effet, cette disposition plastique est un ordre narratif qui s'apparente à une séquence chronologique du récit. L'image continue le mot dans un ordre tracé par le récit.

Nous sommes en face d'un récit et d'une image.

-un récit qui met en scène une représentation de l'action : les trois étapes du récit sont respectées – de l'humain à l'objet. ----- Virtualités d'un récit

- une image qui génère des représentations dans l'imaginaire du lecteur. -----immanence d'une action.

La juxtaposition met également à égalité l'être et l'objet. La perception s'opère sur l'humain et s'achève sur l'objet dans une confusion visuelle mais aussi physique. L'objet reste ; l'humain s'évanouit.

Le comportement humain se fond dans ce clair obscur, cet espace déroutant, cette disposition suggestive qui mène le regard de l'homme à confondre l'homme et l'objet.

Le visible absorbe le lisible :

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.<sup>47</sup>

### **5. Conclusion**

L'analyse que nous présentons est insuffisante à traiter une œuvre aussi complexe que *La Guerre* (1970). Le roman sollicite fortement le lecteur en le mettant devant un texte investi par divers modes d'expression qui vont du collage aux lettres tronquées. Comparativement aux romans de Zola ou de Balzac, le roman *leclézien* renonce aux conventions romanesques. L'effet de sens marque le processus de

création qui met à rude épreuve la théorie de l'effet esthétique. La participation active du lecteur à faire apparaître le sens est rendue ardue par la rencontre dans le texte de nombreux autres textes. L'illisible est la manifestation de la pratique discursive de l'écrivain.

Nous n'avons pas la prétention d'épuiser les potentialités d'un roman qui échappe à toutes les marques classificatoires des genres. L'effet de sens face à l'intertextualité, à la polyphonie sémantique et à la polyphonie linguistique pourrait faire l'objet d'une analyse sur l'illisible. De nombreuses pistes d'étude sont décelables telle que l'analyse du discours. La construction complexe du roman reflète la complexité du monde. *La Guerre* (1970) qui n'a ni début ni fin reste ouvert à toutes les possibilités d'étude.

## 6. Liste bibliographique

### 6.1. Œuvres de Le Clézio

- 1) Le Clézio, J.M.G (1967) : *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin
- 2) Le Clézio J.M.G, *La Guerre*, Paris, Gallimard, 1970 ; rééd., collection « L'Imaginaire », 1992..
- 3) Le Clézio, J.M.G (1963) : *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard.
- 4) Le Clézio, J.-M.G (1968) : *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard.

### 6.2. Ouvrages théoriques

- 5) Achour, C. et Rezzoug, S. (1985) : *Convergences critiques*, Alger, OPU.
- 6) Bakhtine, M. (1975) : *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- 7) Barbéris ,P et Fayolle ,R.(1974) : « La lecture des textes, Que faire » Paris, La Nouvelle critique n°73.
- 8) Del Lungo, A. (2003) : *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, Coll « Poétique ».
- 9) Genette, G. (1991) : *Fiction et diction*, Paris, Seuil.
- 10) Holzberg, R. (1981) : *L'œil du serpent. Dialectique du silence dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Sherbrooke, Naaman.
- 11) Iser, W. (1985) : *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles,Pierre Mardaga.
- 12) Jauss, H-R. (1978) : *Pour une esthétique de la réception*, Paris,Tel Gallimard.
- 13) Labbe, M. (1999) : *Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, l'Harmattan,
- 14) Lotman, Y. (1973) : *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard.
- 15) Mitterrand, H. (1979) : « Les titres des romans de Guy Des Cars » in *Sociocritique* , Paris,Nathan.
- 16) Molinié, G. et Viala, A. (1993) : *Approches de la réception, sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF.
- 17) Ripoll, R. (2005) : *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, Presses universitaires.
- 18) Robbe-Grillet, A. (1963) : *Pour un nouveau roman*, Paris, les éditions de Minuit.
- 19) Sollers, P (1968) : « *La Science de Lautréamont* », in *Logiques*, « Tel Quel », Paris, Le Seuil.

### 6.3. Revue

- 20) Bersani, J. (1970) : *J.M.G. Le Clézio*, « *Le sismographe* », La Nouvelle Paris,Revue française, n° 214

## 7. Notes

<sup>1</sup> Les références de pagination renvoient à: J.M.G. Le Clézio, *La Guerre*, Paris, Gallimard, 1970 ; rééd., collection « L'Imaginaire », 1992.

<sup>2</sup> Le Clézio J.M.G (1963), *Le Procès-verbal*, Gallimard, Paris, p7.

<sup>3</sup> Op cit, p12.

- <sup>4</sup> Le Clézio J.M.G, « Préface », dans Lautréamont, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 8.
- <sup>5</sup> J.M.G. Le Clézio, « Le sismographe », *La Nouvelle Revue française*, n° 214 (1<sup>er</sup> octobre 1970), p. 15-21.
- <sup>6</sup> Michel Mansuy (dir.), *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Actes du colloque de Strasbourg, Paris, Klincksieck, 1971, p. 218
- <sup>7</sup> Le Clézio J.-M.G, *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard, Coll. «Le Chemin », 1967, p.106/107.
- <sup>8</sup> Genette Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 191, p.31.
- <sup>9</sup> J.-M.G.Le Clézio, « *Le sismographe* », *Nouvelle Revue Française*, n°214, octobre1970, p.2
- <sup>10</sup> Le Clézio J.-M.G, *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, 1978, p.40.
- <sup>11</sup> Molinié Georges et Viala Alain, *Approches de la réception, sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993, p.40.
- <sup>12</sup> Barbéris Pierre et Fayolle Roger, *La lecture des textes, Que faire ?* Paris, La Nouvelle Critique n°73, 1974, p. 12.
- <sup>13</sup> Dans cet emploi, la doxa signifie le discours, l'opinion, le jugement des gens sur l'écriture romanesque. Exemple, un roman doit se référer à une norme institutionnelle qui établit les règles : un écrivain n'a pas la liberté d'exprimer des choses que la société refuse. C'est le regard négatif sur la création artistique. Exemple, le roman *Madame Bovary* a été très mal reçu par la doxa c'est-à-dire par l'opinion des gens.
- <sup>14</sup> Le Clézio J.M.G., Extrait d'un article paru dans *Paris-Match*, Novembre 2000.
- <sup>15</sup> Barthes, R : Roland BARTHES par Roland BARTHES, Paris Le Seuil, 1975, p.51
- <sup>16</sup> Labbe Michelle, *L'écart romanesque*, Paris, L'Harmattan, 1999, p.40
- <sup>17</sup> Murat, M, *La Guerre de Le Clézio*, *Revue critique de fixxion littéraire contemporaine*, 2012.
- <sup>18</sup> Claude Lévesque, *L'étrangeté du texte*, Edité par Montréal : VLB éditeur 1976, p. 141.
- <sup>19</sup> Iser Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p.121.
- <sup>20</sup> Jouve Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, Coll. « Ecritures », 1992, p.40.
- <sup>21</sup> Iser Wolfgang, *op.cit.* p.7
- <sup>22</sup> *ibid.*, p.273.
- <sup>23</sup> « Le CLEZIO J.M.G, N° 1 », propos recueillis par Catherine Argand et Carole Vantroys, *Lire*, 230, novembre 1994, pp.22-23
- <sup>24</sup> Iser Wolfgang, *op. cit.*, p. 70.
- <sup>25</sup> *ibid.*, p.34
- <sup>26</sup> Le Clézio J.-M.G, *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard, Coll. « Le Chemin », 1967, en exerque.
- <sup>27</sup> Sollers Philippe, « *La science de Lautréamont* » in « *Logiques* », « *Tel Quel* » Paris, Le Seuil1968, p.12
- <sup>28</sup> Holzberg Ruth, *L'œil du serpent. Dialectique du silence dans l'œuvre de Le Clézio*, Sherbrooke, Naaman, 1981, p.155.
- <sup>29</sup> Jauss Hans Rober, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p.45.
- <sup>30</sup> Robbe-Grillet Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p.67.

<sup>31</sup> Le Clézio J.-M.G, *La Guerre, op.cit.*, 288.

<sup>32</sup> Mitterrand Henri, « *Les titres des romans de Guy Des Cars* » in *Sociocritique*, Paris, Nathan Université, 1979,p.15.

<sup>33</sup> Le Clézio J.-M.G, *La Guerre, op.cit.*, 7.

<sup>34</sup> Del Lungo André, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, Coll. »Poétique », 2003, p.114.

<sup>35</sup> Le Clézio J.-M.G, *La Guerre, op.cit.*, 289.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Lotman Youri, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p.300.

<sup>38</sup> Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1975, p.136.

<sup>39</sup> Iser Wolfgang, *op. cit.*, p. 52.

<sup>40</sup> Ripoll Ricard, *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, Presses universitaires, 2005, p.55.

<sup>41</sup> Nous empruntons cette expression à A. Christiane et S.Rezzoug de leur ouvrage, *Convergences critiques*, OPU , 1985

<sup>42</sup> G.Brée, *Le monde fabuleux de Le Clézio*, Amsterdam : Rodopi Collec Rodopi in *littérature française contemporaine*, 1990,p.15

<sup>43</sup> Le Clézio J.-M.G, *La Guerre, op.cit.*, p.43.

<sup>44</sup> ibid.

<sup>45</sup> ibid., p.80.

<sup>46</sup> ibid., p.151.

<sup>47</sup> Ibid.,32