



Fluctuation scripturale et genre littéraire dans *Le Procès-verbal* de Jean-Marie Gustave Le Clézio

Scriptural fluctuation and literary genre in Jean-Marie Gustave *Le Clézio's* *The interrogation*

Tayeb BRAHIM¹

Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed | Algérie
tayebweldmekki@yahoo.fr

Abdelkader SAYAD

Université Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem | Algérie
sayadaek@yahoo.fr

Résumé : *Le roman Le Procès-verbal de l'écrivain Jean-Marie Gustave Le Clézio, qualifié d' « inclassable », ne s'insère dans aucun genre littéraire. Notre présent article met en lumière le mode d'écriture sui generis de l'écrivain. Procédé qui assure la perméabilité de la fiction aux autres modes d'expression d'où l'hétérogénéité textuelle qui, à son tour, génère l'hybridité générique. L'espace textuel est subverti, alors, par la fluctuation scripturale qui favorise l'éclatement des genres.*

Mots-clés : *genre littéraire, mode d'écriture, hétérogénéité textuelle, hybridité générique, fluctuation scripturale, éclatement des genres.*

Abstract: *the novel Le Procès-verbal by the writer Jean-Marie Gustave Le Clézio, described as "unclassifiable", does not fit into any literary genre. This article focuses on the particular (sui generis) writing style of the writer. This process ensures the introduction of fiction into other modes of expression, resulting in textual heterogeneity which, in turn, leads to generic hybridity. The textual space is then transformed by the scriptural fluctuation (variation) that favours the explosion of genres.*

Keywords: *Literary genre, the writing style, textual heterogeneity, the generic hybridity, scriptural fluctuation, explosion of genres*



¹ Auteur correspondant : TAYEB BRAHIM | tayebweldmekki@yahoo.fr.

Dans son ouvrage l'art du roman, M. Kundera soutient que tout roman gravite autour d'une forme, d'un genre, d'une thématique. Chaque romancier se manifeste dans des critères esthétiques qui lui sont propres tels qu' :

Avec (...) Cervantès, il (le roman) se demande ce qu'est l'aventure ; avec Samuel Richardson, il commence à examiner « ce qui se passe à l'intérieur » à dévoiler la vie secrète des sentiments ; avec Balzac, il découvre l'enracinement de l'homme dans l'Histoire ; avec Flaubert, il explore la terra jusqu'alors incognita du quotidien ; avec Tolstoï, il se penche sur l'intervention de l'irrationnel dans les décisions et le comportement humain. Il sonde le temps : l'insaisissable moment passé avec Marcel Proust ; l'insaisissable moment présent avec James Joyce. Il interroge, avec Thomas Mann, le rôle des mythes qui, venus du fond des temps, téléguident nos pas (Kundera ,1986 :19)

La citation nous permet de comprendre que la question du genre ne va pas de soi. Chaque écrivain construit son horizon d'attente. Pour vérifier la proposition théorique de M. Kundera, notre propos prend appui sur le roman le Procès-verbal de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Le paradoxe, entre sa légitimation auprès d'un large public et l'originalité de sa conception, intime à la problématique du genre littéraire que nous traduisons par ces questions :

-Le Procès-verbal s'insère-t-il dans un genre donné ou, au contraire, participe-t-il de l'éclatement du genre ?

-Le genre littéraire constitue-t-il une norme esthétique stable ou un horizon fluctuant ?

Pour pouvoir répondre, nous formulons les hypothèses suivantes :

a)-Le Procès-verbal serait un dispositif fictionnel perméable à d'autres modes d'expression.

b)- Le roman ne reproduirait pas les constituants du genre.

c)- L'équation (a+b) s'accomplirait à travers des stratégies scripturales qui relèveraient du mode d'écriture sui generis de l'écrivain.

d)- Au regard de (a+b+c) le Procès-verbal serait un roman « inclassable » conçu en marge de la norme esthétique et du genre romanesque.

Notre article examine la coexistence du fait littéraire et du genre à l'appui de la confrontation du roman le Procès-verbal aux règles de classification générique. Pour étayer notre point de vue, nous posons, dans l'ordre, l'acceptation de la notion de genre à partir de laquelle nous tenterons de dé-(montrer) que l'œuvre de l'écrivain constitue un écart romanesque qui atteste de la fluctuation de la norme esthétique et de la faillibilité des critères du genre littéraire. Pour une analyse fructueuse, nous interrogeons l'œuvre à travers une méthode éclectique structurée sur la convocation de nombreux théoriciens tels que M.Baktine, G.Genette, et en puisant dans notre intuition forgée aux lectures. Il n'est pas inutile de nous rappeler que roman ne s'épuise jamais à l'analyse qui ne constitue qu'une appréciation toute relative.

1. Le genre littéraire : essai de définition

Le *Dictionnaire du littéraire*² répertorie deux définitions distinctes au mot genre selon les usages théorique ou empirique :

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.³ 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

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. En effet « une activité discursive peut être appréhendée sur divers niveaux, ce qui veut dire que son identité est toujours relative »⁴. Ainsi, « Une activité discursive » telle que le roman ne se réduit pas au romanesque. 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 telles que « le contenu des œuvres et la forme d'énonciation. »

Historiquement, les genres littéraires se sont constitués sur l'observation de la récurrence de formes discursives. Car selon J. Y. Tadié, il existe des « formes communes, à plusieurs œuvres, à plusieurs auteurs, à plusieurs époques. » (Tadié, 1978 :5).

² *Le Dictionnaire du littéraire*, article « Genres littéraires », par Yasmina Foehr-Janssens, Denis Saint-Jacques, p. 258.

³ 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

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

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 définit comme « une classe de textes » (Todorov, 1978 :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). Todorov soutient que l'œuvre littéraire « modifie l'ensemble des possibles » (1970 : 10). Pour Jauss « la relation du texte singulier avec la série de textes constituant le genre apparaît comme un processus de création et de modification d'un horizon » (1970 : 85-86). Les points de vue divergents, le genre est loin de faire consensus. Ce qui fait dire à M. Charolles que : « La typologie des textes est un domaine qui m'a toujours paru extrêmement délicat et je m'y suis peu risqué » (Charolles, 1990 : 9).

A la lumière de cet ensemble de propositions théoriques, nous déduisons que le genre littéraire est un ensemble de règles nécessaires à l'appréciation du produit littéraire. Dans Le Procès-verbal, le collage convertit entre le vi-(lisible), l'intertextualité et la digression constitue la technique qui permet au roman de ne pas s'enfermer dans un système. Avant de parcourir leur déploiement dans la superficie textuelle, nous cernons, au préalable, la pratique d'écriture de l'écrivain.

2. L'écriture de l'écart.

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. En littérature, la norme est le critère privilégié de la transgression de la norme comme nous l'explique P. Zima : « 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. Zima, 1980 :209)

La vision personnelle du monde commande la vision du roman. Celle de J.-M. G. Le Clézio se fonde sur sa propre expérience. Entrée en littérature par la porte de la violence, il entreprend de la représenter par l'écriture qui porte à la fois la poétique et l'éthique. La poétique résout le paradoxe de dialoguer avec les conditions socio-historiques tout en construisant sa propre grille de lecture. Le roman se singularise par ce pouvoir d'être à la fois UN et PLURIEL. J.-M.G. Le Clézio transcende, par ses choix esthétique, le genre canonique tenu pour la référence à laquelle l'écriture littéraire devrait se référer. Désormais, le roman donne à lire et à voir par le renouvellement de sa forme, l'éclatement des genres, la perméabilité à des poèmes, à des épigraphes, à des contes, à des textes épistolaires, à des réflexions sur l'art, sur la religion, sur la guerre. Fragments qui s'enchaînent, s'opposent, se parlent. Le lecteur, fortement sollicité, s'active à trouver et à suivre le fil d'Ariane pour saisir le plaisir de la découverte, de la constitution du sens éparpillé dans le variable de composants d'un texte ouvert. Le labyrinthe de l'écriture favorise la rencontre de l'inattendu, de l'insolite, de l'inconnu, de l'écart. L'opacité se laisse déchiffrer par des stratégies scripturales qui intègrent le romanesque,

la poésie, le fait-divers, la morale, l'Histoire. « Roman-puzzle », « roman-jeu », « roman-actif ».

La dimension éthique s'édifie sur l'enchevêtrement de nombreux référents historiques, philosophiques, écologiques, politiques dans le tissu textuel. La superposition du politique à l'esthétique rend difficile d'évoquer la notion de genre pour une œuvre aux relais multiples et de courant, pour un écrivain iconoclaste.

La notion de genre semble difficile à couvrir le roman leclézien. Du coup, des questions se posent, s'imposent : comment définir cette œuvre ? A quel genre appartient-elle ? Un roman obéit-il obligatoirement aux marques classificatoires que lui impose un genre quelconque ? Le roman leclézien est-il un impératif esthétique ou un impératif socio-historique ou les deux ?

L'écart s'apprécie par la confrontation de l'œuvre de l'écrivain avec les constituants du genre littéraire. Le jugement de la valeur littéraire rend indispensable la notion de norme, donc de genre. Une fois posés les critères esthétiques sur lesquels l'œuvre romanesque sera jugée, il serait toujours possible de mesurer l'écart qu'elle produit. La spéculation théorique est toujours nécessaire à l'adoption d'un choix possible de la mesure déterminée par le genre. Pour aller vite, le genre aurait pour fonction de (dé)-classer toute l'activité discursive. « 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. »⁵, nous dit Le Clézio. 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.

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/ constituer un cas de genre. A et B travaillent le texte leclézien par la construction de l'espace de l'écriture du « métissage et du brassage d'idées » d'où son hybridité générique.

Tout et rien.

Je prenais des feuilles de papier, les plus grands possibles, et je les couvrais d'écriture, presque sans y prendre garde, presque au hasard.

⁵ Thirtanjh Chando, « J.M.G. Le Clézio, « *La langue française est peut-être mon seul véritable pays* », *Le Magazine littéraire*, décembre 2001

Mais ça n'avait aucun genre littéraire, c'était simplement de l'écriture.

(Le Clézio, 1969 : 143)

L'écriture de l'écart fluctue entre « tout » et « rien » « presque au hasard » et « ça n'avait aucun genre littéraire » car « c'était simplement de l'écriture ». Le roman s'affranchit des canons du genre à travers deux critères esthétiques qui se révèlent par l'extrait supra : « presque au hasard » et « sans y prendre garde » respectivement la forme et la qualité du langage convoqué.

Le Procès-verbal, le premier roman de Jean-Marie Gustave Le Clézio paru en 1963, s'introduit dans la littérature par des innovations esthétiques et formelles. Dans la préface auctoriale, l'écrivain dévoile le code réécriture mis en œuvre dans ce roman :

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. (Le Procès-verbal, 1963 : 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. Le discours préfaciel nous apprend que le Procès-verbal porte le projet de l'écrivain de faire le procès du roman. Il s'agit d'un roman expérimental. La fluctuation scripturale entre « tout » et « rien » s'accomplit à travers le collage qui bouscule les règles romanesque et la digression qui vise à produire l'hétérogénéité compositionnelle de la superficie textuelle du roman. Observons d'abord comment le collage construit un espace hétérogène où divers modes d'expression se juxtaposent pour rompre l'hégémonie du genre littéraire.

3. La fluctuation scripturale.

M. Décaudin définit le collage textuel comme « l'introduction ponctuelle d'un ou de plusieurs éléments extérieurs dans un texte » (1978 : 33). La citation montre bien que le texte trace ses propres frontières. L'expression « éléments extérieurs » plaide pour cette explication. Le collage est un élément non prévu qui s'introduit dans le prévu. L'objectif de son injection dans le texte littéraire vise à subvertir la forme du texte par l'hybridation et la recomposition. L'appel aux « éléments extérieurs » rompt l'esthétique classique édifiée sur la spécificité du fait littéraire. Le Procès-verbal construit la matérialité de son espace par la conjugaison du littéraire et du non littéraire. Nous excluons l'ambition de relever l'ensemble des « éléments extérieurs » amenés dans le roman. Par contre, nous examinons comment et pourquoi des énoncés étrangers bousculent l'homogénéité de l'espace romanesque.

3.1. Le collage ou l'écriture du vi-(lisible).

Le roman fluctue entre le lisible et le vi-(lisible) par sa perméabilité à des poèmes, à des faits historiques attestés, à des textes épistolaires, à des réflexions sur l'art, sur la religion, sur la guerre. Fragments qui s'enchaînent, s'opposent, se parlent, dynamisent

la variation des formes, mettent en suspens le genre. Le collage dé-(construit) la forme, contredit les critères à travers ses modèles visibles. Les « objets non littéraires, non romanesques » déforment le modèle romanesque pour en inventer un autre. Le roman cesse d'être une contrainte esthétique, ouvre sa forme à l'inattendu, à l'hétérogénéité, à la perpétuelle mutation vers autre chose. Voyons comment le collage participe de la déconstruction de la perception générique du genre.

Des découpes de journaux font irruption dans le roman. L'intrusion de ces éléments extérieurs suspend la linéarité du récit par le biais de nombreux récits où la pluralité thématique ajoute à la subversion du genre romanesque. Observons comment ces objets s'investissent dans le tissu textuel pour l'altérer par le discontinu, l'inachevé notamment dans les pages 252-254 :

--espace de la narration fictionnelle 1---- [**espace investi par les découpes**] --- reprise de 1--

Récit fictionnel 1	récit factuel	reprise de 1

Le vi-(lisible) interrompt le lisible. Le réel s'introduit dans la fiction. Les articles de journaux constituent une pluralité thématique entre la référence à des faits historiques attestés et à des faits-divers : (BEN BELLA ACCUEILLI., ENIGME EN CORSE, UN MANIAQUE ARRETE A CARROS). La proximité spatiale des textes génèrent des formes d'hétérogénéité. Le fait-divers est le texte inclassable par nature. Son injection dans le roman tend à détourner la fiction et à brouiller sa visibilité. L'inclassabilité du fait-divers s'arroge en obstacle à la classabilité des autres textes qu'il côtoie à l'instar du texte historique qui déconstruit l'arrangement fictionnel.

La fluctuation détermine cette disposition insolite du mode narratif chez l'écrivain. Le roman bascule, flotte, s'inscrit dans le fugace. Le collage constitue une pratique esthétique de la recomposition dynamique de la forme du roman. L'hétérogénéité compositionnelle et la pluralité thématique mettent à mal le genre romanesque. Le schéma dévoile que la création littéraire cesse d'être soumise à la contrainte esthétique reléguant la norme esthétique. La conjugaison réel-fiction consomme la non-linéarité du récit mais assure la cohésion interne du roman. La forme englobante malaxe les éléments appartenant à des sources diverses et la fiction. Les frontières constituées par les critères de la classification des genres affichent leur impraticabilité en raison de la fluctuation de la norme. Le Procès-verbal est plus un roman hybride qu'un récit. Le vi-(lisible) le souligne par le biais de la co-présence du romanesque et du banal, de l'imaginaire et de l'effectif assertant l'hétérogénéité, l'hybridité, la pluralité. Le flou s'accroît lorsqu'Adam Pollo, le personnage de la fiction, établit un lien avec le réel à travers le fait-divers injecté dans le tissu textuel à la page 161. La technique d'insertion de cet énoncé bouscule la disposition graphique du texte.

Elle y insère un relent de bricolage, de puzzle qui autorise un personnage du roman à s'attribuer la faculté de prendre part au réel par la lecture d'un fait attesté. Le roman tisse son espace moins par l'ordre, la continuité, la rigidité graphique que par sa disposition plus technique que logique. Le primat du visuel sur le lisible atteste du renouvellement de l'espace du roman ouvert à tout vent. Le titre prémonitoire de

« l'élément extérieur » *Las de la vie*, transcrit en italique introduit le monde extérieur dans le monde de la fiction. Enigmatique, le titre fonctionne sur une référence double : l'attitude d'Adam Pollo vis-à-vis de sa propre existence se confond avec celle du personnage du fait-divers. L'italique du titre convoque le visuel, la forme de l'énoncé le pictural. Il s'agit de la mise en évidence de l'hybridité des modèles. L'insertion d'un énoncé scientifique renseigne sur cette tendance. Voyons comment il s'introduit comme détail de cette hybridité à la page 194 :

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 :

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)

$CH_4 + C_{12} = CH_3C_{11} + C_{12}H$

$CH_3C_{11} + C_{12} + CH_2Cl_2 + C_{12}H$

$CH_2C_{12} + C_{12} + CHCl_3 + C_{14}$

$CHCl_3 + C_{12} + CCl_4 + C_{14}$

(Tétrachlorure de carbone » (Le Clézio, 1963 : 194)

L'énoncé scientifique s'enclasse dans le texte par le biais d'une transposition graphique amenée par le mélange des modèles qui sert d'élément introducteur. C'est la perception d'un tableau bigarré aux éléments disparates entre les cornets de glace et la Chimie Organique tel un surgissement qui rompt toute logique inhérente à l'ordre fondamental du langage. Le basculement d'un discours littéraire vers un discours scientifique, c'est-à-dire du subjectif vers l'objectif, de l'affect vers le sensé contourne les normes traditionnelles du littéraire. Il s'agit d'une perception générique hybride. La spécificité générique est mise à mal par la création dynamique qui associe le monde extérieur et le monde de la fiction par le biais d'objets hétéroclites. L'étrangeté du puzzle ainsi constitué déjoue l'horizon d'attente du lecteur à travers l'entreprise scripturale qui abolit les frontières du littéraire et du non littéraire, du romanesque et du scientifique, du disparate et de l'homogène. La valorisation du non-littéraire s'élève contre toutes les frontières. C'est un roman protéiforme qu'offre le collage à la lecture. Non seulement l'espace textuel est perverti mais le roman lui-même en tant qu'objet se fait subir les répercussions qui l'éloignent de toute classification possible. Tantôt roman-poème, tantôt fiction-réel, tantôt esthétique-éthique, le Procès-verbal est le roman de tous les genres, en un autre sens un anti-roman.

3.2. L'intertextualité : le dé - (règlement) scriptural.

Dans *Palimpsestes ou La littérature au second degré*, G.Genette définit l'intertextualité "comme une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...] et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre" (1982 :8).

Il s'agit d'un mécanisme de réécriture par lequel l'œuvre littéraire absorbe d'autres textes au moyen du plagiat et de l'allusion. Les textes empruntés, de sources diverses et de conception esthétique différente, participent à l'hétérogénéité textuelle. Par l'entremêlement des genres auxquels s'apparentent les textes convoqués, la conception canonique du genre s'abolit. Dans cette atteinte à la relation du romanesque et du genre,

le plagiat et l'allusion constituent la technique privilégiée de la transgression de la spécificité générique de la littérature. Le plagiat consiste à copier un modèle, c'est, d'après G. Genette « la présence effective d'un texte dans un autre texte », et l'allusion est un « énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions. » (1982 : 12). Le plagiat relève de l'explicite alors que l'allusion de l'implicite. Examinons le travail de ces deux formes de réécriture dans la fluctuation scripturale et l'éclatement des genres.

A la page 302 du roman, Le Clézio convoque le poète Paul ELUARD sans le nommer : « Vous ne voyez pas que celui qui a écrit, « la terre est bleue comme une orange » est un fou, ou un imbécile ? »

Il s'agit d'un plagiat à dessein. L'écrivain a recourt à ce procédé pour faire basculer le romanesque vers la poésie créant un flou esthétique. A travers le vers célèbre d'Eluard, l'écrivain adopte le langage du poète et par ricochet celui de la poésie. La désignation de « un fou, ou un génie » recouvre non seulement le poète mais également Adam Pollo.

Par extension, cette phrase renvoie au surréalisme. Transgressant toute contrainte, esthétique ou morale, Le Clézio se libère de tout contrôle sur le langage, à l'image des surréalistes, pour permettre à la force créatrice de s'exprimer : « C'est fatal, parce qu'on lit trop. On se croit obligé de tout présenter, sous une forme parfaite (...) Bon Dieu, que tout ça est faux ! Ça pue la fausse poésie ... » (Ibid.,300). En convoquant le poète Eluard, Adam s'exprime sur la création artistique et le langage. Le Clézio use du plagiat pour insérer un discours pré-texte 2 dans son discours 1 dans le but d'expérimenter une écriture singulière qui se situe dans la lignée de ce qu'Eluard a mis en chantier : un langage poétique. Ce jeu de Le Clézio de marquer Le procès-verbal du sceau de la poésie lui permet d'intégrer son roman dans la poésie. Le texte de Le Clézio s'élargit de et dans le discours d'Eluard mais aussi dans le discours des autres écrivains et poètes appartenant à la génération d'Eluard

Le Clézio omet de citer nommément Eluard : « Plagier une œuvre, c'est donc en convoquer un passage sans indiquer que l'on n'en est pas l'auteur » (Piégay-gros, 1996 : 50). Il le désigne sous de nombreux vocables : un fou, un imbécile, un génie qui s'écartent, tous, d'un modèle social. Ils signifient un comportement non-conforme à l'exigence de la société comme le comportement d'Adam, un marginal. Ce jeu de l'attribution de vocables à Eluard renvoie aussi à Adam. Tous deux, en conflit avec une certaine conception de la société, du langage, tous deux adeptes de la liberté sur le langage qui se manifeste par l'appartenance du vers « la terre est bleue comme une orange » au recueil « l'amour la poésie » juxtaposition de deux mots transgressant les marques du code par l'absence de la ponctuation mais libérant le langage. L'écriture de Le Clézio « épouse » la poésie.

Le Procès-verbal en porte les marques à chaque page. Comme Eluard, Le Clézio rénove les techniques de la langue dans la construction d' « une sympoésie » ⁶

Abandonnant le genre romanesque au profit de la poésie, la superficie textuelle s'inscrit dans le flottement des genres et dans le flou esthétique. L'entreprise scripturale adoptée

⁶ Nous avons traité cette question de la poétisation du romanesque dans Le Procès-verbal de J.-M.G. Le Clézio dans notre magister en sciences du langage « Sens et non-sens dans l'espace sémantique du roman Le Procès-verbal » soutenu le 17/04/2013 à l'université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed.

est alors celle de l'hybridité, de la composition textuelle plurielle. En ouvrant la voie/voix à Eluard, le roman fait écho aux poètes réfractaires à la subordination du langage aux normes. La poétisation se dissémine dans l'espace du roman pour faire rappeler que le genre n'est qu'un leurre esthétique. A la page 87, le langage poétique s'introduit dans le langage romanesque pour lui subtiliser son appartenance. Observons ce travail : « (...) il n'y a plus que, silence, fixité, éternité ; car tout est lenteur, lenteur, lenteur » renvoyant le roman au poème Correspondance de C.Baudelaire.

La langue investie dans Le Procès-verbal participe à cet enjeu littéraire et esthétique du collage. A la page 49, l'Anglais se dilue dans le Français, déroule ses référents et ses connotations qui apportent une plus-value de signification. Le lisible se transmue en visible (lisible). Le roman flotte entre le romanesque et la poésie. Le tissu textuel est traversé de l'errance à travers les langues, les genres littéraires, les types de discours. La fluctuation scripturale est la norme sur laquelle d'édifie Le Procès-verbal. Les quelques exemples que nous permet l'article, illustrent la technique picturale expérimentée par l'écrivain.

4. La digression entre jeu et en-(jeu).

La digression ne bénéficie pas d'un jugement positif dans son sens courant. Elle constitue un discours hors sujet, hors à propos par rapport au discours principal. Considérée comme un trop, un défaut, un brouillage, un langage de l'insignifiance, elle se voit attribuée un enjeu esthétique dans la technique d'écriture de l'écrivain grâce notamment, à sa nature fluctuante. S.Randy l'assimile à un discours anti-discours. Écoutons-la :

Protéiforme, elle sert à désigner indifféremment toutes sortes de discours en tant qu'ils sont subordonnés à un axe principal dont ils menacent cependant l'ordonnance et la prééminence hiérarchique : les épisodes, les récits enchâssés, les descriptions, les lettres et autres textes insérés, les discours et conversations prolongés de personnages, les traits d'esprit et les réflexions personnelles de l'auteur. (Sabry, 1992 : 59)

La digression « menace » la linéarité et l'hiérarchisation du discours comme « axe principal » édifié sur « l'ordre grammatical ». Par extension, la digression constitue un dés-(ordre).

Elle représente ainsi une mise en scène qui tout en participant à l'hétérogénéité et à la recomposition textuelle, elle se tient tel un discours 2 par rapport à un discours 1. C'est l'action par laquelle l'écrivain enfonce les lois du discours. Par son jeu, elle engendre l'éclatement des genres. Protéiforme, elle puise dans tout discours comme nous le souligne la citation. Dans Le Procès-verbal, l'action principale de la digression consiste à rompre la continuité narrative par la rupture de l'arrangement syntaxique du discours. Nous relevons les deux techniques mises en œuvre dans le roman destinées à cet effet : le déferlement par un trop dire et l'énigme par un dire sans dire.

4-1-Le déferlement du dire.

La scène du noyé est la plus illustrative de ce déferlement du dire « sans contenu à priori ». Observons le passage suivant :

Puis il cria d'une voix enrhumée, en montrant la direction d'où il venait :

« Hé ! Il y a un noyé, là-bas ! »

Adam le suivit des yeux. [...]. Ils prennent parti pour l'un, ou l'autre.[...]. Ils élucubrent et écrivent des poèmes.. (Le Procès-verbal, 1963 :148-154)

L'irruption du « noyé » dans la narration convertit le discours en bavardage par une technique de la dédramatisation de l'événement. Les protagonistes, dans leur tentative d'échapper à l'errance, saisissent « le noyé » comme objet de discours. « [...] les noyés, comme chacun le sait, constituent un divertissement de choix, pour tous ceux qui errent sans but le long de la mer... » (Ibid., 149).

L'espace scriptural s'ouvre au hors-texte paradoxal. Le « noyé » constitue « un divertissement de choix » inattendu. Son injection, apparemment fortuit, offre à « ceux qui errent sans but » un point d'appui à leur égarement. C'est par le langage que les personnages se construisent et à travers lequel ils densifient le sens. En provoquant une rupture discursive, la digression s'accompagne d'un sens 2 qui entre en confrontation avec le sens 1 que la narration pourrait constituer jusque-là. Dans sa fonction institutionnelle, le roman a pour fonction la dramatisation de la vie par une technique esthétique. Or, dans le Procès-verbal, la digression est une technique de l'écart par lequel « le noyé », c'est-à-dire la synecdoque de l'homme moderne, se convertit en « objet », « c'était un homme sans âge, n'importe lequel d'entre les hommes » (Ibid., 150). « Le noyé » s'élargit à l'inconnu de tout homme, de chaque homme en « Objet » de « L'animation des badauds ». Le langage « des badauds » transforme le drame de la mort brutale d'un homme en une sorte de distraction. Tout le monde parle dans une causerie insignifiante. Le jeu de la digression est de permettre de se distancier de la gravité du moment pour un hors-sujet de la banalité du savoir sur « les noyés ». L'homme moderne se perd dans « le foutu bavardage » pour échapper au désarroi existentiel que la mort lui ressasse. Le sujet aussi dramatique que la mort d'un homme nourrit l'incommunicabilité, le bavardage. L'enjeu de la digression est de pervertir le littéraire, de transgresser les règles du genre. La lecture de ce fragment introduit dans le romanesque permet de relever que :

- L'énoncé hors-sujet aligne la gravité de l'événement (mort d'homme) et le banal de l'insignifiante du langage à propos du noyé.
- Adam n'a pas de statut fixe : il passe au gré de l'écrivain de narrateur à personnage à penseur.
- L'énoncé digressif a / n'a pas de lien avec ce qui précède.
- La scène dramatique offre un espace inattendu à la causerie proche de l'indécence : « Adam se dit qu'il avait raison : les noyés, comme chacun le sait, constituent un divertissement de choix. » (Ibid., 148). Le noyé de la fiction est dévié à un bavardage élargi « aux noyés » sur lesquels chacun apporte ses explications, ses hypothèses. La mort d'homme devient un simple sujet de discussion pour « le cercle des badauds »
- Le langage est dénué de son objectif : il ne sert pas à la communication.

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'insignifiante 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 ». La digression rapproche la sacralité de la mort de l'insignifiante du langage.

Le travestissement du langage littéraire par le langage de la banalité se dissémine dans tout le roman comme l'illustre le passage incongru H du roman « Il y avait quelque chose

de nouveau dans la maison abandonnée, en haut sur la colline .C'était un rat de belle taille, non pas noir comme la plupart des rats d'égout, mais plutôt blanc. [...]Un buisson d'épines recueillerait son corps et le laisserait mûrir à l'air libre, en plein soleil. »(Ibid., 112 à 123).

La narration est mise au service de l'inattendu, de l'inutile. Le lecteur se demanderait à quoi pourrait servir ce fragment où le rat est admis comme un événement nouveau. Adam Pollo présente le rat sous le meilleur aspect possible. Un vocabulaire laudatif accompagne son entrée en scène. Il est présenté « C'était un rat », esthétisait « belle taille », « blanc » suggérant la fausse impression d'un personnage littéraire. La suite de la narration va rompre cette perception. Le rat va être tué dans une dramatisation soutenue par un langage du cocasse, du saugrenu.

Crescendo, crescendo, le rat passe d'un héros possible à une victime désignée : « Sors de là, sale bête ! Sale rat ! rat ! sale rat, sors de là » (Ibid., 119).

La violence du langage accompagne la violence de l'acte : « rat ! », « crime ! crime ! », « salaud ! rat blanc ! », « crie, crie, arrah !, « écraser !... » , « je tue », « rat ! rat ! rat ! rat ! » (Ibid., 121).

La digression perpétue la subversion du littéraire, du genre. Adam Pollo convoque un langage inutile sur la narration inutile d'une tuerie inutile.

4-2- La digression : un dire autre.

En alternance à ce trop dire, le texte véhicule des espaces où le dire est dé-(laissé) au profit de l'ambiguïté, du brouillage, d'un dire où le dit est dans le mouvant. C'est par diverses techniques portées par la phrase et l'énoncé que la digression dévie le discours 1 de son déploiement. Il s'agit d'un dire autre qui subvertit la saisie du discours dans sa globalité. Nous relevons trois procédés mis en œuvre dans le roman à savoir la langue étrangère, l'écriture du silence et l'écriture palimpsestuelle.

Observons cet énoncé :

« Hé ho Johnnie rockin'
rock-a-goose by the river
ho red river rock'n'roll' (Le Clézio, 1963 : 49)

L'irruption de l'Anglais perturbe volontairement la transmission. La fluidité du discours s'estompe brutalement. Il s'agit d'un discours 2 qui interrompt le discours 1. C'est une technique du brouillage à travers lequel la stratégie scripturale interrompt la continuité narrative. La digression suspend la lecture linéaire. Le lecteur, pris au piège de l'immobilisme du texte, est convoqué à l'usage d'un autre code de déchiffrement. Le lecteur n'est plus dans l'attente.

La transgression invoque la vigilance. Le roman cesse d'être un réceptacle de données constantes, figées, déterminées. L'énoncé injecté porte une autre rupture, celle du genre. Apparenté à une chanson, il agit en élément étranger dont la portée significative se répercute sur le lecteur qui passe, sans transition apparente, du romanesque à la chanson. Moment d'hésitation propice à la réflexion, la transgression crée l'attente parce qu'elle constitue un inattendu. La transgression rend le texte permisible à d'autres codes d'expression. Son jeu génère l'hétérogénéité textuelle, son enjeu esthétique transgresse la norme classificatoire du genre. Par son biais, l'unicité linguistique est dépourvue de sa prééminence au profit de la variabilité.

Les langues Française et Anglaise se côtoie sans heurt, solidaires dans leur objectif d'exclure le littéraire des carcans du dogmatisme linguistique. La digression de l'énoncé par rapport à l'axe principal du discours se manifeste sur au moins trois dimensions :

-Le thème majeur se voit concurrencé par l'appel d'autres sujets.

-Le genre explose : le littéraire, la chanson s'unifient dans le romanesque.

-Aucune langue n'exerce son hégémonie sur la création littéraire qui fait du roman un lieu de réflexion.

Dans l'exemple suivant, la digression se manifeste par un vide absolu de mots, un blanc typographique, un silence : (Le Clézio, 1963 : 221)

Suspension totale de la langue, la digression impose le silence. L'effet généré par cette rupture déstabilise l'ordre et l'unité de la conception normative du discours liée intimement à la langue. Le silence procède à la dynamique du discours. Le texte s'affranchit de toutes les règles sans épuiser son potentiel de sens. La lecture se poursuit dans l'ordre que dicte la cohérence interne. La progression de la narration continue par ce silence qui privilégie toutes les pistes possibles. Les virtualités interprétatives du roman se décuplent à la rencontre de cet énoncé. Le blanc typographique continue l'écriture. Il s'agit d'une stratégie scripturale qui agit sur l'imaginaire, le travaille, le fertilise. Quand le mot s'efface, il libère l'interprétation à l'infini. Comme un roman ne fait pas que raconter une histoire, le blanc typographique génère un silence apaisant face aux bruits des mots. Le personnage leclézien est un personnage du silence à travers lequel il communique. « L'alphabet, les livres, le théâtre écrit, les doctrines, les manifestes, c'est cela qui a interrompu la communication » (Le Clézio, 1971 :38) nous avertit l'écrivain. D'autres digressions participent à la complexité du texte leclézien. Dans l'énoncé suivant, le lecteur ne sait plus ce qu'il lui faut lire :

C'est-à-dire, en marchant dans la ville, regarder les choses qui pourraient me servir plus tard au besoin chercher une-baraque vide même *en*- ruine-où je pourrais habiter--quand celle qui est sur la colline sera plus possible, et tâcher de voir le chien-, des tas d'animaux, jouer à-des jeux,-prendre un-bain aux Bains-Publics, et emprunter 5 000 francs à Michèle. -N'oubliez pas avant tout que je- (Le Clézio, 1963 : 206)

Produit d'une écriture palimpsestuelle, l'énoncé se relève comme une énigme au lecteur qui cherche ce qu'il doit lire. Le discours digressif a ceci de particulier, énigmatique il interroge, il crée l'attente. Pour terminer ce survol de la digression dont nous ne pouvons en faire l'étude complète dans cet article, nous pouvons toujours déduire que son intégration dans l'espace textuel n'a rien de fortuit. C'est une stratégie scripturale, aux formes diverses, qui participe de l'esthétique du roman.

Elle s'insère à un moment privilégié du discours pour servir de suspens, de déviation, de remise en question. Moins qu'une faillite du discours, comme on risquerait de la qualifier, la digression s'inscrit dans le « paradoxe de la progression » du texte leclézien. Par son œuvre, elle fait coexister le réel et la fiction comme l'illustrent les exemples que nous avons traités, dans une cohérence et une cohésion internes au texte. Kristeva nous le rappelle « [...] le langage poétique se lit, au moins comme double » (Kristeva, 1969 :85)

La digression délaisse les présupposés du roman tels que « son inscription dans la durée et le devenir des personnages », met fin à « l'illusion référentielle ». Son jeu fait que le roman renonce à la spécificité générique. La fluctuation scripturale rappelle que le Procès-Verbal est un roman moderne par « l'indétermination thématique » qui corrobore « la

règle selon laquelle la littérature, en nous disant une chose, nous en dit une autre » (Riffaterre, 1983 : 30).

5. Conclusion

Coup d'essai ou réussite, le Procès-verbal est-il le genre d'aucun genre ? La construction de la superficie textuelle nous autorise à conclure que nos hypothèses se vérifient. Le collage se dissémine dans tout le roman et l'éloigne de toute tentative de le classer dans un genre. La digression transfigure la prose romanesque. Elle foisonne l'espace textuel, le complexifie. Dans le roman, la digression cesse d'être un défaut. Ce qui fait dire à Zeltner .G que : « La caractéristique la plus frappante de [Le Clézio], c'est qu'il est scandaleusement inclassable. Comme s'il se plaisait sauvagement à annuler lui-même tous les apparentements qu'on aimerait lui trouver. » (Zeltner ,1971 : 215).

L'inventaire des techniques mises en œuvre à « annuler les appartements » du roman sont loin d'être exhaustives. En roman hybride, roman-jeu, roman-puzzle, roman protéiforme, écriture transitive, écriture du labyrinthe, le Procès-verbal ne cesse de nous interroger.

L'irruption de J.-M.G.Le Clézio dans le champ littéraire à ceci d'original ce qu'il s'écarte de tout modèle. En effet, la période fut celle des contraintes, peu propice à l'aventure personnelle. Le modèle était déjà dans l'air, imposé par la frontière qu'imposait la nouvelle critique à la création littéraire. L'écrivain nous rappelle que : « Les écoles littéraires, le Nouveau Roman, imposaient leurs lois. C'étaient des années très dures pour les écrivains. On croyait que la littérature allait s'arrêter. C'était une période de dessèchement »⁷. Face à cette inextricable situation, J.-M.G.Le Clézio trace sa propre voie : celle de tous les écarts qui explosent les codes esthétiques en vigueur. Ainsi, le Procès-verbal devrait se lire comme un tout en dépit de la composante complexe, hybride, hétérogène, de son espace textuel. Il est « une représentation de la littérature qui ne coule pas dans l'un des modèles actuellement dominant dans le champ littéraire. » (Molinié G et Viala A. 1993, 295).

Références bibliographiques

- ACHOUR Ch. et REZZOUG S. 1990. *Convergences critiques.Introduction à la lecture du littéraire*. O.P.U .Alger
- CALUWE J.-M.1995. *Les genres littéraires* dans Delcroix M et Hallyn F *Introduction aux études littéraires. Méthodes de textes*. Duculot .Bruxelles.
- CHAROLLES M. 1990. *De l'art de nager et des différentes manières d'en parler* Neuchâtel, Centre de recherches sémiologiques. Université de Neuchâtel.
- DECAUDIN M. 1978. "Collage, montage et citation en poésie", Collage et montage au théâtre et dans les autres arts. L'Age d'Homme. Lausanne.
- 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.
- GENETTE G. 1982. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Le Seuil, coll. « Essais ». Paris.
- JAUSS H.-R. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard. Paris.
- KRISTEVA J. 1969. *Séméiotikè - Recherche pour une sémanalyse*. Editions du Seuil, coll. Points Essais. Paris.
- KUNDERA M. 1984. *L'insoutenable légèreté de l'être*. Gallimard. Paris.
- KUNDERA M. 1986. *L'art du roman*. Gallimard. Paris.
- LE CLEZIO J.M.G. 1963. *Le Procès-Verbal*. Gallimard. Paris. (Prix Théophraste Renaudot).
- LE CLEZIO J.M.G. 1969. *Le Livre des fuites*. Gallimard. Paris.
- LE CLEZIO J.-M.G.1971. *Hai*. Albert Skira. Milan.
- MOLINIE G et ALAIN VIALA A. 1993. *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*.P.U.F. Paris.
- PIEGAY-GROS N. 1996. *Introduction à l'intertextualité*. Dunod. Malakoff.

⁷ Le Figaro Littéraire du 17 avril 1989.

TADIE J.-Y. 1978 . *Le Récit poétique*. PUF. Paris

THIRTANJH C. 2001. J.-M.G. *Le Clézio « La langue française est peut-être mon seul véritable pays »*. Le Magazine littéraire N° 403. Paris.

TODOROV T. 1978. *Les Genres du discours*. Editions du Seuil. Paris.

ZELTNER-NEUKOM G. 1971. J.-M. G. *Le Clézio : le roman antiformaliste*. Klincksieck. Paris.