

MEMOIRE PRESENTE A
L'UNIVERSITE DU QUEBEC A RIMOUSKI

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN ETUDES LITTERAIRES

PAR
ELISABETH HAGHEBAERT

IMPROVISATIONS POUR UN PROCES-VERBAL:
PRODUCTION TEXTUELLE DANS *LE PROCES-VERBAL* DE J.M.G. LE
CLEZIO

JANVIER 1989

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Toute ma gratitude va à Monsieur Paul Chanel Malenfant, directeur de ce mémoire, pour la confiance qu'il m'a accordée en acceptant d'entourer ce travail de toute sa compétence, sa sollicitude, sa patience et ses précieux encouragements.

J'adresse ma respectueuse reconnaissance à Monsieur Sjet Houppermans, professeur à l'Université de Leyde (Pays-Bas), qui m'a si généreusement fait l'honneur de ses commentaires et suggestions.

Je remercie également très vivement Monsieur André Gervais pour son infaillible disponibilité, ses conseils et la qualité de ses exigences.

Merci enfin à tous ceux et celles qui, de près ou de loin, ont participé à l'aventure.

RÉSUMÉ

Destiné à désigner des effets de production textuelle dans Le procès-verbal de J.M.G. Le Clézio, le présent travail se divise en quatre chapitres. Soit le chapitre "0", chapitre préliminaire, qui comprend un résumé-fiction ainsi qu'une fiche signalétique du roman, et qui définit la posture lectorale. Puis trois chapitres, "A", "B", "C", dont les deux premiers abordent le texte par le biais paratextuel: préface, titre, désignation alphabétique des chapitres, auxquels s'ajoute le couple incipit-éxcipit. Le chapitre "C" analyse le chapitre "H" du roman. Un état de la question critique et un abécédaire annexes complètent l'ensemble.

Adoptant une posture mimétique face à la substance du roman, cette lecture, qui est relecture, se veut avant tout ludique. Au risque d'approximations projectives, elle adapte les instruments théoriques les plus opératoires à leur objet: un "Roman-Puzzle". Elle désigne donc d'emblée l'éclectisme des approches qu'elle privilégie autour de trois notions - infra-, méta-, et intertexte - dont elle cherche à montrer l'interaction, implicitement balisée par les notions de cohérence et de cohésion. Utilisées comme ressources logistiques, ces notions permettent de puiser dans la stratégie romanesque

même les principes d'un mécanisme fondé sur l'humour et la parodie. Sont ainsi convoquées en condominium, sous le patronage de Lévi-Strauss, des instances telles que Barthes, Charolles, Dällenbach, Genette, Hamon, Magné, Ricardou et Vidal, entre autres.

Le chapitre "A" établit que fonctionnement du roman et processus de lecture sont solidaires et, l'espace d'une lettre, du le au la, simple question de mémoire. Il montre ensuite le texte comme application de la préface et expansion métaphorique du titre. A partir de thématiques issues du postulat initial, mobiles et procédures du texte - comme folie et collage - tendent ainsi à s'identifier selon un mode d'interrelation.

L'observation des phrases liminaires du roman et de la désignation alphabétique de ses chapitres permet au chapitre "B" d'illustrer par quels circuits thématiques la dynamique du Procès-verbal participe du vide et du lacunaire. L'irradiation sémantique et diégétique de la lettre justifie l'aspect parfois pointilliste de la lecture qui met en scène l'ubiquité du son et du sens et expose un fonctionnement interne d'ordre métamorphique, indice de la présence d'une constellation structurante.

Le chapitre "C", cherchant à rallier et relier les points de vues, analyse le chapitre "H" du roman sur le triple mode de l'infraction, de

l'effraction et de la réfraction. Cette analyse occasionne la jonction de divers textes du texte et permet de tester l'efficace de certains principes énoncés au premier chapitre, ou comment, par exemple, le dépistage de l'infratexte favorise la préhension métatextuelle et fournit au roman son propre code de lecture.

La conclusion, en évaluant les avantages et limites du présent travail, devrait servir à indiquer qu'à travers le déni des structures traditionnelles, son aspect foisonnant, et son antihumanisme pratique, Le procès-verbal, "vingt-ans après", offre une réponse tout à fait actuelle à la "post-modernité".

TABLE DES MATIERES

RESUME

REMERCIEMENTS

CHAPITRE O: CONSTATS PRELIMINAIRES

I - Préambule	1
II - De l'inénarrable Adam Pollo: résumé-fiction	3
III - Buissonnière, la lecture mimétique: posture	10
IV - A texte composite, éclectisme: des méthodes.....	15

CHAPITRE A: CONTRATS LIMINAIRES

I - Indices préfaciels

1). Faute de mémoire, le contrat de lecture: duplicité textuelle et complicité lectorale	23
2). L'ordre du flou a) confusion, d'un mauvais sujet.....	28
b) indétermination: personnifiée	29
c) brumes et brouillage diégétique	29
d) logique du trouble concerté.....	32
3).L'ordre du fou: éclats de langage et quelques effets.....	33
4).Subversion et détournements mineurs	37
5).Parodie et poétique	39
6).Familiarité ou vulgarisme militant	41
a) journalisme et mots de basse-cour.....	43
b) pour un i, pour un nom: métamorphoses	47
7).Substitutions, infraction: des listes.....	51

II - Insigne hétérogène: du titre, violence et effets textuels

1).Violence généralisée	57
2).Ecriture de la ville	60
3).Texte: de la faute	62
4). Polysémie appliquée et procès de parole	
a) sabotage	66
b) personnage	67
c) procédé.....	69
d) vers l'abyme	72

CHAPITRE B: FRANGES DU TEXTE

I - Incipit-excipit tandem

1). Petite excursion onomastique.....	77
2). Télescopage	79
a) formule inaugurale	80
b) excipit conditionnel.....	81
3). Foisonnement du vide	82

II - Alphabétisation

1). Opération déchiffrage	85
2). Béances de l'alphabet.....	92
a) Q.....	93
b) R.....	94
c) Ecart, type carte	98
d) Mots de guerre	99
3). Constellation sémantique	
a) de l'étoile aux lieux	103
b) S, Slavia et consorts.....	108
c) de S à R.....	111
d) pochade potache.....	114
e) adresse des correspondances	117
Appendice: à propos de jeu et de Flaubert.....	119

CHAPITRE C: COMPLICATION DE TEXTE

I - Raconter, le texte en cause: du billard 124

II - Stratégies et impact

A - Du meurtre: saturation et volupté 138

1). aspect générique 139

2). aspect matriciel

a) - de la que 143

b) - des boules 147

B - Du "H"

1). aspects fonctionnels

a) - dissémination diégétique 150

b) - dissémination phonique et graphique 151

2). dimension humoristique

a) - procès rhétorique et philosophique 152

b) - procès anti-clerc 155

3). mode générateur 157

C - Du motif du rat

1). aspect référentiel: argot, armée, ratons et littérature 160

2). aspect générateur

a) - métamorphose et intertexte restreint 165

b) - intertexte et totems 167

c) - langue de bois, langage des insectes 170

CONCLUSION: RELIRE 176

ANNEXE I: Etat de la question critique, aperçu 1988 181

ANNEXE II: Petit abécédaire improvisé 187

BIBLIOGRAPHIE 198

Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer,
directement, une mobilité et spacieux, par
correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui
confirme la fiction.

Mallarmé.

CHAPITRE O

CONSTATS PRELIMINAIRES

I. Préambule

Etudier Le procès-verbal¹ de J.M.G. Le Clézio à un moment où le "Nouveau Nouveau Roman" fait parler de lui en termes d'extinction², et où de nouveaux³ écrivains ne craignent pas d'imposer "les mots de Zola dans la syntaxe de Mallarmé"⁴, revient à interroger, à travers sa résistance à la relecture, les raisons qui en font un roman encore "actif", voire actuel.

Coup d'envoi d'une oeuvre qui compte à ce jour plus d'une vingtaine d'ouvrages variés, lauréat du prix Renaudot (1963), et désigné comme un "procès-verbal de carences"⁵ par certaine critique, ce roman s'est d'entrée

1. Jean Marie Gustave Le Clézio, Le procès-verbal, Paris, Gallimard, 1963. Toute référence à la pagination incluse entre parenthèses dans le corps du texte sera tirée, sans autre indication, de l'édition "Folio" (1984), 312 p.

2. Voir Jan Baetens, Aux frontières du récit: Fable de Robert Pinget comme nouveau nouveau roman, 1987, p. 8.

3. A la puissance trois au moins, d'après les propos d' Yvan Leclerc (Université de Rouen), "International Colloquium on the contemporary Literature of France", Dalhousie University, 29-30 septembre 1988. A ce sujet, en relation avec la place qu'occupe l'oeuvre de Le Clézio, voir annexe I.

4. idem.

5. Marc Michel, Preuves, 1963, pp. 92-93.

situé sous le signe de la contestation⁶, appelant une lecture plurielle. Plus de vingt-ans après sa parution donc, le succès⁷ discret mais incontestable, du Procès-verbal l'inscrit au répertoire des livres qui se lisent encore. Outre l'intérêt de sa position stratégique dans la production de l'auteur⁸ - lequel déclarait en 1985: "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."⁹ - l'enchevêtrement complexe des réseaux de communication internes et les différents niveaux d'organisation qui le constituent en font un objet "expérimental" exemplaire. Surtout si, note Sartre, "on lit parce qu'on veut écrire"¹⁰.

Oeuvre de jeunesse et de genèse, Le procès-verbal se présentait en effet dès la préface comme une sorte de défi scriptural, un "roman actif", semblant prendre ses distances vis-à-vis des terrorisantes théories alors en vogue: "Je m'excuse d'avoir accumulé ainsi quelques théories [disait l'auteur]; c'est une prétention un peu trop à la mode de nos jours" (p.13). C'est pourquoi il me semble justifié d'observer comment, dans l'après-coup, le texte continue d'"agir", comment, aussi, il réagit à des instruments d'analyse qui lui sont postérieurs. En ce sens donc, user de la remarque de

6. Pour preuve, ce commentaire: "L'ouvrage manque de structure et on a souvent l'impression que des morceaux écrits séparément ont été mis bout à bout". Geneviève Delattre, French Review, 1964-1965, p. 131.

7. Attesté par la réédition de l'ouvrage, en 1973, puis en 1984, dans la collection "Folio".

8. Pour plus de détails à ce sujet, je me permets de renvoyer à la bibliographie. De même, en ce qui concerne l'état des études leclésiennes, on se référera à l'annexe I.

9. Propos recueillis par Pierre Maury, "Le Clézio: retour aux origines", in Magazine Littéraire, mai 1985, p. 96.

10. Jean-Paul Sartre, Situations IX, 1972, p. 36.

Claude Lévesque: "De par le cadrage nouveau qu'il reçoit d'une nouvelle époque, le texte brille d'une lumière toute différente. La configuration générale des lignes de force, des interdits et des transgressions d'une époque impose, en effet, un nouveau découpage du texte produisant de nouveaux effets de sens"¹¹. Bien sûr, la multiplicité des sens qui s'entrecroisent dans Le procès-verbal exclut la prétention de les dégager tous. Selon Le Clézio, "l'analyse est un système à ouverture interne vers l'infini. Le noyau ne peut jamais être atteint"¹². Des choix s'imposent, guidés par le propos initial du texte même. En tout premier lieu donc, priorité au texte.

II. De l'inénarrable Adam Pollo: résumé-fiction

La pratique du résumé sert, confrontée à un roman comme Le procès-verbal, à en désigner les limites. Compte tenu de sa dimension descriptive, l'essentiel du livre reste en effet rebelle au résumé. S'en tenir au propos de la préface: "Le procès-verbal raconte l'histoire d'un homme qui ne savait trop s'il sortait de l'armée ou de l'asile psychiatrique" (p.12), ne rend absolument pas compte du volume en cause (312 pages) et montre à quel point l'appareil diégétique n'hypothèque pas l'attention portée à la production du texte. La fiche suivante¹³ en donne un aperçu:

¹¹. Claude Lévesque, L'étrangeté du texte, 1976, p.169.

¹². Jean-Marie-Gustave Le Clézio, L'extase matérielle, 1971, p. 52.

¹³. Qui ne fait que mimer le texte: "il marchait strictement sur la route, le long de la mer, comme on remplit des fiches et des formulaires." (pp. 238-239).

FICHE SIGNALÉTIQUE

- titre: Le procès-verbal
- composition: 17 ou 18 chapitres, alphabétiquement identifiés, de A à R
- cadre: ville sans nom, au bord de la mer
- temps: canicule, mois d'août
- sujet: langage
- personnages:
 - Adam Pollo: déserteur, amnésique ou fou;
 - Michèle;
 - anonymes, bêtes et gens de rencontre;
 - Julienne R., étudiante en médecine.
- action: 4 chapitres se déroulent dans une villa abandonnée (A, E, H, I),
 12, d'un lieu à un autre, entre villa, plage et ville;
 1, non identifié, reproduit des fragments d'un journal;
 1, le dernier (R), se passe à l'asile où le personnage subit un interrogatoire médical.

En fait, multipliant les tentatives pour cerner un personnage, un être dérangé-dérangeant, insaisissable et fuyant - tel, ultérieurement, le "jeune homme Hogan" (JHH) du Livre des fuites¹⁴ -, le roman trace la caricature des activités, comportements, gestes et pensées plus ou moins insolites d'Adam Pollo, un individu dans la trentaine, deux semaines environ avant son internement dans un asile psychiatrique.

¹⁴. (1969).

En rupture avec la société, ce mauvais sujet, exemple a contrario de damné sans envergure, de l'étoffe des Roquentin¹⁵ et des Meursault¹⁶, écho du Pozzo¹⁷ de Beckett, a quitté la demeure familiale et jeté sa moto à la mer pour faire croire à sa disparition. Robinson volontaire¹⁸, il a ensuite élu domicile, comme le fou de Psychose¹⁹, dans une villa inoccupée, comme oubliée, sur une colline située dans une ville délibérément sans nom: "c'était une de ces villes du Sud où il y a au moins un café par immeuble" (p.107).

¹⁵. Jean-Paul Sartre, La Nausée, 1938. La relation de similitude qu'entretient Adam Pollo avec le héros sartrien va plus loin, Sartre déclarant: "être dans une cellule et pouvoir écrire tranquillement. Je nourrirai ce beau regret jusqu'à la mort." (Jean-Paul Sartre, Situations IX, 1972, p. 27) appelle la remarque de Pollo à propos de l'asile: "Je pense que c'est une façon comme une autre de finir sa vie, tranquille [...] et ça n'empêche pas d'être plein d'imagination" (p.19), remarque qui, à son tour, renvoie à L'imagination, Jean-Paul Sartre, 1936.

¹⁶. Albert Camus, L'étranger, 1942.

¹⁷. Samuel Beckett, En attendant Godot, 1953.

¹⁸. Si les précédentes références comparatives cherchent à situer le personnage en regard de prédécesseurs célèbres, l'allusion à Robinson Crusoë est d'un autre ordre. Elle désigne l'épigraphe: "Mon perroquet, comme s'il eût été mon favori, avait seul la permission de parler." Si "épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur" (Gérard Genette, Seuils, 1987, p.145), celle-ci semble indiquer, dans le contexte du Procès-verbal, qu'un psittacisme implicite affecte la réflexion sur le langage. Ainsi réduite à une répétition mécanique de phrases et de notions, cette réflexion, centre du roman, produirait son propre écho de la redite des autres livres en amorçant simultanément son autocritique. (Notons que le patronyme du héros - Pollo - mime "Moll", qui apparaît dans un autre livre de Defoe: Heurs et malheurs de la fameuse Moll Flanders (1722), inspiré, indique le Robert II, d'un personnage historique effectivement nommé "Moll"). Cette allusion conserve en outre sa pertinence en regard de l'oeuvre actuelle dans la mesure où Le chercheur d'or (1985) - l'histoire d'un homme à la recherche d'un trésor enfoui dans une île de l'Océan Indien - peut aussi être considéré comme une "robinsonnade".

¹⁹. Alfred Hitchcock, 1960. A cette liste de "ressemblances", relevant du comportement, du caractère - ou de son absence -, du rôle statutaire du personnage, ou de l'onomastique, ajoutons encore Isaac Poussière, de Miller, mentionné par René-Maril Albérès, dans Le roman d'aujourd'hui (1960-1970), 1970, p. 119, et, outre "L'éternel Adam" des Histoires inattendues de Jules Verne, à titre de curiosité, Adam Homo, héros du roman éponyme de Frederik Paludan Müller (1848), qui met en scène le type du médiocre.

Oisif et marginal donc, Adam partage son temps entre déambulation, expériences contemplatives et imaginatives, et écriture: "J'ai déjà trouvé un titre qui accroche: les Beaux Salauds" (p. 206), note-il dans son journal. A la recherche d'"une communication d'un ordre nouveau" (p. 68), il s'exerce par exemple à entrer en communion intime avec la matière: "excitant au paroxysme son sens mythologique, il s'entourait de pierres, de décombres [...] Il se centrait au milieu de la matière, de la cendre, des cailloux, et peu à peu se statufiait" (p.75-76). La leçon à tirer de la démonstration semble être la suivante: prouver son humanité par défaut, en s'inhumant: voilà à quoi est contraint le personnage de fiction pour attirer et retenir l'attention du lecteur.

Ces expériences le mènent aux limites d'un espace mystico-mythique qui renvoie autant à la chrétienté qu'à l'antiquité. Cette ambivalence s'inscrit dans son nom même, Adam Pollo, qui associe en effet à la fois Adam et Apollon. Cette double appartenance, mise en évidence par Jennifer Waelti-Walters²⁰, trahit la méditerranéité du personnage, ou plus précisément une helléno-judéo-chrétienté à laquelle il est indissociablement lié et qui, en d'autres termes, pose la question de l'héritage culturel du romancier en regard du concept de modernité.

Mythique, Pollo n'est cependant point totalement libéré de besoins humains: "De temps en temps je vais en ville acheter de quoi bouffer, parce

²⁰. Jennifer Waelti-Walters, Le care ou l'évasion impossible: étude psycho-mythique de l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio, 1981, pp. 14 et 22.

que je bouffe beaucoup, et souvent" (p.18). L'oralité, empruntant la même voie que la parole, constitue en effet un des traits récurrents du personnage. Les références nombreuses à l'alimentation, voire au culinaire, en témoignent à plusieurs reprises, obsessionnellement: "tout ça est bien, mais il faut que j'aille à la ville, acheter des sèches [...] et des trucs à bouffer" (p. 27), ou encore: "J'étais descendu [...] surtout pour acheter des cigarettes, de la bière et à manger" (p. 204). Appelant l'équivalence anagrammatique entre digérer et rédiger, l'aspect oral et verbal d'un procès qui met en cause un écrivain désigne, par cette équivalence, la corporalité du langage²¹jusqu'en sa dimension de déchet et de rebut²².

Nouveau Dédalus²³, Adam arpente la ville, tentant, au hasard des rencontres, de décrypter autant physiquement que mentalement ce monde dont il s'est volontairement retiré. Il y parvient par des opérations de mimétisme, comme au zoo par exemple: "Il avait découvert que le meilleur moyen de s'immiscer dans une espèce, est de s'efforcer d'en désirer la femelle" (p. 84). Ou bien, sur les traces d'un chien, il erre dans le labyrinthe des rues, à la recherche du plan qui le libérerait: "Je n'arrive pas à penser si je ne fais pas des dessins sur des carrés de papier" (p. 212). Ce plan, il le trouvera finalement à l'asile, dans le dessin des barreaux de sa chambre.

²¹. Comme le remarque Jan Baetens à propos de Fable de Pinget, en précisant: "L'assimilation de la parole ou de l'écrit à un tas de merde ou à quelque autre déchet fonctionne [...] avant tout comme dénonciation des stéréotypes du langage". Jan Baetens, Aux frontières du récit, 1987, p. 69.

²². A titre d'illustration de ce propos, je me permets de renvoyer au texte de J.M.G. Le Clézio, L'extase matérielle, 1967, p. 230-231, reproduit dans l'annexe II, rubrique "livre".

²³. Comme Ulysse (1922) de James Joyce, Le procès verbal compte 18 chapitres.

Le chapitre final, le plus long, est en effet un interrogatoire médical. Se soldant par un diagnostic d'aphasie et la disparition élocutoire du héros²⁴, il fournit la raison de la déraison d'Adam: celui-ci est victime de la rébellion des mots. Aux barreaux de l'asile se superpose la grille du langage: "Les mots allaient dans tous les sens. Je les voyais écrits partout. Sur les murs de ma chambre, dans les rectangles des fenêtres, sur les bords des couvertures. [...] J'en étais malade" (p. 307).

Ainsi, des mots aux lettres, les dix-huit chapitres du livre se désignent-ils alphabétiquement. Ils convoquent des protagonistes inattendus. Gens de rencontre essentiellement: une jeune femme à la plage (chapitre B) et des soldats dans un bar (chapitre D); petites gens de la rue: un vendeur ambulant (chapitre B), gardien du zoo (chapitre F), la marchande de bonbons (chapitre F), une vendeuse de disques (chapitre J), un clochard (chapitre M) et des promeneurs (chapitre G); représentants du monde animal: chien (chapitres B et G), rat (chapitre H), loups du zoo (chapitre F), etc. Telle est la faune que fréquente Adam.

Michèle mérite un statut particulier: destinataire des lettres qu'Adam écrit dans un cahier, elle est le seul élément de vraisemblance dans sa vie, dit-il, encore qu'il soit permis d'en douter. On ne sait trop, en fait, quand il déclare: "Je ne connaissais pas de fille" (p.18), s'il ne la rêve pas. Mais aussi ténue

²⁴. Qui convoque, sur le mode parodique, la réminiscence biographique de Mallarmé.

que soit la relation du héros avec ce personnage, Michèle constitue néanmoins un fil conducteur sur le plan diégétique. Adam lui écrit (chapitres A, I, O), il la rencontre, en ville (chapitre C), puis chez lui, joue avec elle à toutes sortes de jeux, amoureux ou non (chapitre E), la perd, la cherche (chapitre M), provoque une bagarre et, comme elle le dénonce enfin à la police, il quitte la maison qui lui sert de refuge (chapitre O). A la suite de quoi, il harangue la foule (chapitre P) et se livre à des extravagances qui mènent à son arrestation: ce que relate le journal fac-similé retraçant l'événement, parmi les faits divers qui servent de toile de fond au roman. Julienne R., enfin, l'étudiante en médecine qui s'intéresse au cas d'Adam (chapitre R), constituera un second personnage féminin déterminant, celui qui permettra de rebâtir sinon "l'histoire" du moins une histoire, celle qui sera la part active du lecteur.

Ainsi se présente Le procès-verbal: une "histoire" dont l'unité n'est pas préétablie en fonction d'un sens antérieur, une histoire qui ne se raconte pas, donc, mais qui, plutôt, se dessine ou se reconstitue par étapes et sondages fragmentaires, à la manière d'un puzzle²⁵, ainsi que le désigne Le Clézio. La dispersion des niveaux narratifs d'un tel roman impose donc la définition d'une posture lectorale particulière, capable de répondre à son

²⁵. "C'est ce que l'on pourrait appeler[...] le Roman-Puzzle" (p. 12). La Vie mode d'emploi (1978), quinze ans plus tard, joue très clairement de cette métaphore fondamentale. Voir à ce sujet l'explication de Georges Perec ("Quatre figures pour La vie mode d'emploi", in Atlas de littérature potentielle, 1981, pp. 397-395), qui permet de comparer deux modes de création distincts, opposant spontanéité et rationnel. Le Clézio déclare en effet à propos du Procès-verbal: "J'ai été pris au dépourvu, je ne savais pas où j'allais, la ligne directrice se faisait en dépit de moi". Propos recueillis par Madeleine Chapsal, "Un poème inédit", L'Express, 21.11.1963, p. 32.

aspect paradoxal: une complexité élaborée à partir d'un sujet minimal, de l'aveu de l'auteur même.

III. Buissonnière²⁶, la lecture mimétique: posture

Au plaisir du déjà-lu s'ajoute, dans le processus de relecture, on l'a vu, celui de la découverte de nouveaux effets²⁷. Ainsi, en regard du Procès-verbal, cette recherche s'oriente-t-elle vers le dynamisme producteur du texte. Son propos consiste à tenter de détecter quelques-uns des procédés générateurs "du" sens, ou encore, selon Greimas, de "déterminer les formes multiples de la présence du sens et les modes de son existence, décrire les parcours des transpositions, et les transformations de contenus"²⁸.

Marque et intrusion, écriture et lecture sont toutes deux lieux de viol²⁹. La recherche de l'une par l'autre constitue donc un système d'effraction qui mérite procès-verbal et le projet qui sous-tend cette recherche en fait une filature telle que le réclament la métaphore, l'enquête, et l'aspect textural caractéristiques de l'oeuvre.

²⁶. Terme emprunté à Lucette Finas: La crue. Une lecture de Bataille: Madame Edwarda 1972.

²⁷. En ce qui concerne l'état actuel de la question, autour du Procès-verbal en particulier et de l'oeuvre en général, je me permets de renvoyer à l'annexe I.

²⁸. Algirdas-Julien Greimas, Du sens, 1970, p. 17.

²⁹. Ainsi lit-on, dix ans plus tard, dans Les Géants (1973): "Puis les lettres frapperaient leurs bouches, leurs narines, leurs fronts [...] elles pénétreraient dans les corps par le nombril, par les pores de la peau, par l'anus, par la verge ou la matrice. Elles étaient armées pour cela, elles étaient faites pour violer, tuer, ronger" (p. 87).

Dans un autre livre, Le Clézio écrit: "Les mots, les rythmes, les images, ne viennent point au hasard"³⁰, ici aussi: "Chaque mot est une incidence" (p.190). Cette lecture devrait par conséquent mettre en évidence l'efficace de quelques dispositifs fonctionnels d'élaboration - agencements littéraires clandestins et ressemblances discrètes, entre autres - d'une métaphore structurante de l'écriture, à considérer comme surdéterminante.

Pour cela, le texte sera pris au mot: "C'est ce qu'on pourrait à la rigueur appeler le Roman-Jeu" (p.12). Le jeu de la lecture consistera à déchiffrer la simultanéité de plusieurs niveaux de pensée, de sens ou de langue³¹ impliqués dans la signification littérale. En tirant le maximum des particularités de la langue en effet, il devrait montrer que, comme le remarque Ricardou: "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"³², celui du sens bien sûr.

Produire à travers l'écrit, sinon la loi, du moins quelques éléments d'engendrement d'une écriture, tout particulièrement observer la potentialité

³⁰. Jean Marie Gustave Le Clézio, L'extase matérielle.1971, p. 50.

³¹. Ainsi la désignation même de "roman-jeu", qui donne à entendre "le rôl/mange", ingère-t-elle oral et digestif dans le jeu verbal de l'écrit.

³². Jean Ricardou, Nouveaux problèmes du roman. 1978, p. 55.

ludique de l'écriture leclézienne, "son ironie textuelle"³³ selon Ricardou, exploiter la ressource humoristique du jeu des mots - le "grain" (de folie) du texte - dans le volume de l'espace sémantique: voici l'ambition de cette lecture, en cela proche d'une lecture dite "textuelle". Laquelle consiste, selon Barthes, "à produire une structuration mobile du texte [...] imaginer, vivre l'ouverture de sa signifiante"³⁴.

Pour cela, il faut montrer comment, sous l'influence de quelques mots et motifs actifs, s'établit la liaison de divers éléments du texte, en explorer les relations internes, spéculer sur ses accrocs et ses reprises, jauger la distance entre délire polysémique et appropriation univoque, bref opérer dans l'espace intersticiel des mots pour tenter le décroisonnement de la forme et du sens puisque: "Une des erreurs de l'analyse [écrit Le Clézio] est de distinguer forme et fond. Il est bien évident que forme et fond ne sont qu'une seule et même chose, et qu'il est tout à fait impossible de les dissocier"³⁵. Telles seront donc les lignes directrices de ce travail.

Illustre très bien l'activité lectorale que je me propose ainsi d'exercer, cette description empruntée à Italo Calvino:

L'objet de la lecture est une matière punctiforme et pulvérisée. Dans l'espace étale de l'écriture, l'attention du lecteur distingue des segments minimaux, des rapprochements de mots, des métaphores, des noyaux syntaxiques, des transitions

³³. Jean Ricardou, op. cit., p. 60.

³⁴. Roland Barthes, L'aventure sémiologique, 1985, p. 330.

³⁵. Jean Marie Gustave Le Clézio, op. cit., p. 49.

logiques, des particularités lexicales, qui se révèlent porteurs d'un sens extrêmement concentré. Ce sont comme les particules élémentaires qui composent le noyau de l'oeuvre, autour de quoi tourne tout le reste. Ou bien comme le vide au fond d'un gouffre, qui aspire et engloutit les courants. C'est dans ces brèches que se manifeste, en des éclairs à peine perceptibles, la vérité que le livre peut comporter, sa substance ultime. Mythes et mystères sont faits de grains impalpables, comme le pollen qui demeure collé aux ailes des papillons; celui seul qui a compris cela peut espérer surprises et illuminations [...] Chaque fois que je tombe sur un de ces petits grumeaux de sens, je dois creuser autour, pour voir si la pépite ne s'étend pas en un filon. Ma lecture n'a pour cette raison pas de fin: je lis et je relis, cherchant chaque fois entre les plis des phrases la preuve d'une découverte nouvelle³⁶.

La superficie textuelle du roman interdisant cependant une approche pointilliste systématique, compte tenu de l'ampleur qu'elle exigerait, je me bornerai, à partir de la préface, du titre, de la désignation alphabétique des chapitres, de l'incipit et de l'excipit³⁷, et, enfin, du chapitre H, à l'analyse de quelques points nodaux stratégiques servant d'ancrage. Ces noeuds de sens permettront de rayonner dans l'oeuvre, en vertu même d'un principe organisationnel qui s'élaborera selon le modèle de la constellation.

Le choix de ces éléments s'effectuera en fonction de différents critères: la rareté, comme dans le cas du mot "suisse", ou, au contraire, l'effet de saturation qu'ils provoquent - tel le rayonnement - ou encore la faculté d'interpénétration ou d'association qu'ils possèdent contextuellement entre eux, ainsi: le chien, le pied ou la cigarette. En effet, selon Ricardou, les mots

³⁶. Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur...*, 1982, p. 272.

³⁷. "Il me semble que ce terme a le mérite de nommer avec exactitude l'inverse de l'incipit": Raymonde Debray-Genette, *Métamorphoses du récit*, 1988, p. 85.

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"³⁸. A travers l'"initiative" laissée aux mots donc, selon le terme de Mallarmé, se révèlent ainsi l'aspect inépuisable du texte et l'étonnante cohérence interne de son foisonnement et de son fonctionnement.

Fragmentaire et polymorphe donc, cette approche qui élabore sa théorie à mesure, à partir d'"illuminations" ponctuelles, devrait permettre, tout en lui conservant son entière originalité, d'inscrire Le procès-verbal dans une perspective roussellienne fondée - toute proportion gardée - sur l'exploitation de la fonction ludique du signifiant.

Calqué sur tel "désir de refaire spirituellement la Création" (p. 287), ce programme se lit aussi comme volonté de détecter, dans les traces d'un métalangage leclézien, une omniprésente autodérision. Celle-ci s'affirme en effet textuellement, par personnage interposé, dans Le procès-verbal: "Je manque si peu d'humour que je suis allé beaucoup plus loin que vous. Et voilà. J'en reviens ruiné. Mon humour à moi, il était dans l'indicible. Il était caché et je ne pouvais le dire" (p. 303).

A l'image du texte qui témoigne "un désir gamin de choquer" (p. 38), et envers lequel elle choisit d'adopter une posture mimétique, cette lecture du

³⁸. Jean Ricardou, op. cit., p. 52.

Procès-verbal s'avoue donc provocante. A l'égard du roman d'une part, elle privilégie jusqu'au trivial le matérialisme du signifiant, justifiée en cela par cette affirmation de l'auteur: "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'oeuvre de Rabelais?"³⁹. Renonçant à la linéarité de la lecture fonctionnelle, elle assume en outre le risque de la redondance. Laquelle est imputable à la convergence des moyens mis en oeuvre pour parvenir à ses fins. En effet, opportuniste, voire délinquante, elle répond, d'autre part, à l'aspect "puzzle" du contenu par une sorte d'éclectisme délibéré (et libéré) en regard des instances critiques.

IV. A texte composite, éclectisme: des méthodes

Compte tenu de la complexité du roman, plusieurs instances méthodologiques et conceptuelles cautionnent ma démarche. La notion de "bricolage" qui les gouverne pourrait servir à les justifier toutes:

³⁹. Jean Marie Gustave Le Clézio, "la révolution carnavalesque", La Quinzaine littéraire, 1971, p. 4.

Le bricoleur, dit Lévi-Strauss⁴⁰, est celui qui utilise "les moyens du 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 fois que cela paraît nécessaire, à en essayer plusieurs à la fois, même si leur origine et leur forme sont hétérogènes ⁴¹.

En premier lieu, maître d'un système propre de règles qu'il génère lui-même, le texte reste, selon Ricardou, l'"ultime grille d'interprétation"⁴².

Souvent, en effet, le texte du Procès-verbal prescrit lui-même ou détourne sa propre lecture. Par exemple: "Naturellement vous êtes libres de l'analyser selon les critères psychologiques habituels si ça vous fait plaisir. Mais je crois que ça ne servirait à rien" (p. 298) dit le héros. Se donnant "comme une clé ouvre une serrure" (p. 294), il invite à trouver dans sa seule recherche, à l'instar de la fable du Laboureur (au sens de ce qui le "travaille"), un itinéraire d'aventure(s).

L'aventure - ce qui doit arriver, sur-venir, ce qui s'ajoute et pallie l'absence d'"intrigue", amoureuse ou autre - devient celle du texte même. Ainsi que l'énonce Ricardou: "un roman est [...] pour nous moins *l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture*"⁴³. Ce peut être ce qui se donne

⁴⁰. La tentation ethnologique que représente Haï (1971) - ouvrage de Le Clézio sur le monde indien - encourage d'autant plus cette référence à Lévi-Strauss. Une récente confrontation des deux auteurs, dans le cadre de l'émission télévisée "Apostrophes", témoigne en outre de l'acceptabilité de ce rapprochement.

⁴¹. Cité par Jacques Derrida, L'écriture et la différence, 1967, p. 418.

⁴². Jean Ricardou, op. cit., p. 27. Notons qu'en 1963, la même année que Le procès-verbal donc, Robbe-Grillet propose "Le livre créant à lui seul ses propres règles", Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, p. 11.

⁴³. Jean Ricardou, Problèmes du nouveau roman, 1967, p. 111.

dans le texte, comme ce qui se dissimule: "Le plus important dans un livre [explique Le Clézio], c'est justement ce qui n'y est pas"⁴⁴. En ce sens, Le procès-verbal, avec ses blancs et ses ratures, donne carte blanche au lecteur⁴⁵.

Voici donc maintenant, pour l'économie du commentaire ultérieur, un bref inventaire des principaux concepts auxquels l'analyse fera référence. Sont regroupées les notions suivantes: translittéral, intertexte (et ses dérivés), métatextuel et infratexte. L'ensemble de ces termes concourant à montrer en contexte la cohérence potentielle du texte perçu comme totalité.

Si l'on veut "respecter l'hétérogénéité structurelle du texte [indique Claude Lévesque] 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"⁴⁶. En ce sens, la procédure qui me semble concrètement la plus adéquate pour la lecture du Procès-verbal participe en un premier temps du translittéral. Ce type de lecture, selon Ricardou, "consiste à prélever d'éparses citations du texte et à les lier en précisant la relation qui a permis de les extraire"⁴⁷. Conjuguant vision aviculaire et myopie, cette opération rappelle l'oscillation du personnage entre "micromanie" (p. 281) et "tentation cosmogonique"

⁴⁴. Pierre Jeancard, entrevue avec Le Clézio, intitulée "Je suis un timide et j'ai peur d'être un raté", Arts et Loisirs, juin 1966, p. 7.

⁴⁵. Attitude que ne dément pas l'auteur, qui déclare, en 1986 : "Toute critique est valable." Propos recueillis par Roxane Teboul, 1986, p. 212 et sq.

⁴⁶. Claude Lévesque, L'étrangeté du texte, 1976, p. 141.

⁴⁷. Jean Ricardou, Problèmes du nouveau roman, p. 127.

(p. 201). A son corollaire, la fragmentation, elle répond, dans l'infini petit, par l'effraction, qui permet la circulation à la grandeur de l'oeuvre.

Convoqué comme extension de la lecture translittérale, le phénomène d'intertextualité⁴⁸, dans le présent contexte, situe le roman dans une continuité littéraire ou culturelle plus ou moins imaginaire⁴⁹, dictée par ma subjectivité de lectrice, qui trouve sa justification dans la remarque de Genette: "La littérature est un vaste domaine simultané que l'on doit savoir parcourir en tous sens"⁵⁰. Selon le cas donc, interviennent les traces présomptives de textes autres que ceux de l'auteur (intertextualité générale), ou que l'on retrouvera ultérieurement dans l'intertexte restreint (rapports intertextuels entre textes du même auteur) ou encore, ponctuellement - s'agissant par exemple du Chercheur d'or (1985) - dans le téléintra-, ou téléintertexte ⁵¹. Voilà pour les relations extérieures.

Pour l'aspect interne, roman dont le héros écrit un roman et multiplie les allusions et références à l'écriture et à la littérature, Le Procès-verbal constitue une sorte de fiction au carré⁵² qui occasionne le discours

48. Dont on trouve définition et avatars dans Urgences, "Le tour du texte", 1988, pp. 40-41.

49. Je pense au Musée du même nom. M'y autorise entre autres l'intérêt de l'auteur pour les textes anciens, par exemple sa version des Prophéties du Chilam Balam (1976). Et ce propos: "Je connais surtout des livres. Presque toujours ce sont de vieux livres dénichés dans des recoins de bouquinistes, sur le marché aux puces de Nice [...] c'est-à-dire ceux que les gens jettent après les avoir gardés en souvenir d'une grand-mère disparue". Jean Marie Gustave Le Clézio, "Lettre d'Albuquerque", Autrement, 1985, p. 22.

50. Gérard Genette, Figures II, 1979, p. 48.

51. "C'est-à-dire les rapports en quelque sorte télécommandés entre les textes qui sont aux extrémités d'une oeuvre, souvent à plusieurs dizaines d'années de distance". André Gervais, "Le tour du texte", Urgences, janvier 1988, p. 41.

52. Terme que j'emprunte à Lucien Dällenbach, Le récit spéculaire, 1977, p. 216.

métatextuel⁵³. Le contenu de la leçon à en tirer se voit dispensé par le héros, en révolte contre son statut de personnage, contre le langage, ses interlocuteurs, et son auteur. En relation avec l'intertexte général qu'il sollicite, l'un des ressorts de ce discours est la parodie, ainsi qu'en attestent les écarts d'un style oscillant entre l'"ampoulage" (p.11) et la précision mathématique de telle description ponctuelle par exemple, qui l'apparente à certains de ses contemporains littéraires⁵⁴.

Percutant par sa propre lisibilité, le discours métatextuel suscite le décryptage d'un infratexte, ou ce que Jean-Pierre Vidal définit comme "face cachée du texte [...] filigrane, entreligne, blanc sur noir, doublure, non-dit, [...] ce qui d'un texte constitutif s'absente"⁵⁵. Prenant le vide du langage de communication pour sujet, il s'agit de faire saillir le manque de la structure formelle, et enfin, des blancs "poubliés"⁵⁶, faire jaillir un autre aspect du texte, c'est-à-dire ici l'aspect dérangeant de sa matérialité.

Les moyens techniques mis en oeuvre pour ainsi provoquer le texte n'ont d'autre ressource que de puiser à son propre sujet, le langage. Ce langage, inscrit sous le régime de la transe et de l'agressivité par le thème de la présumée folie du personnage, ne peut échapper à la transgressivité.

⁵³. C'est-à-dire l'ensemble de moyens dont dispose un texte "pour assurer dans son corps même la désignation de tout ou partie de ses mécanismes constitutifs". Bernard Magné, Urgences, "Le tour du texte", p. 35.

⁵⁴. Je pense tout particulièrement à Robbe-Grillet, auquel renvoient, comme je l'indique dans le corps du travail, certains détails du texte.

⁵⁵. Jean-Pierre Vidal et alii. "Propositions initiales", La nouvelle barre du jour, no 103, mai 1981. pp. 9-11.

⁵⁶. Rendons à Lacan ce qui est à Lacan.

Ainsi, dans le contexte du Procès-verbal, si l'analyse recourt à l'étymologie, c'est le plus souvent pour s'en moquer et pratiquer une étymologie consciemment "sauvage". Jouant le rôle de discours dans le discours, celle-ci, en cherchant à détecter leurs racines, rajeunira certains mots, un peu à la manière de Leiris:

En disséquant les mots que nous aimons, sans nous soucier de suivre ni l'étymologie, ni la signification admise, nous découvrons leurs vertus les plus cachées et les ramifications secrètes qui se propagent à travers tout le langage, canalisées par les associations de sons, de formes et d'idées. Alors le langage se transforme en oracle et nous avons là (si ténu qu'il soit) un fil pour nous guider dans la Babel de notre esprit⁵⁷.

Par exemple, transférant à sa guise sons et sens d'un idiome à un autre, dans les limites permises par la lettre du texte toutefois, elle n'hésite pas à faire intervenir le phénomène translinguistique qui fait fonctionner l'homonymie entre des lexèmes appartenant à des langues différentes⁵⁸, ou encore, à recourir aux expressions populaires ou argotiques⁵⁹.

⁵⁷. Michel Leiris, Préface du "Glossaire" [il s'agit de la préface de 1925, reprise dans Brisées, 1966], cité par Gérard Genette, Mimologiques. Voyage en Cratylie, 1976, p. 373.

⁵⁸. Comme l'explique Michel Arrivé dans "Les manipulations du langage vérité", Les langages de Jarry. Essai de sémiotique littéraire, 1972, pp. 60-66. Je me permets de préciser que les notions non explicitées auxquelles je fais référence dans ce travail renvoient à l'"index des concepts" de cet ouvrage exemplaire. Ainsi de la clôture du texte, de l'isotopie, de la littérarité et du vulgarisme.

⁵⁹. Il peut y avoir chevauchement - dicté par l'usage - entre les unes et les autres. J'emploie l'une ou l'autre en fonction du dictionnaire qui les répertorie et renvoie au petit livre de Pierre Guiraud - L'argot [1956], p. 81 -, qui précise que "Les dictionnaires ne recueilleront que les termes "lexicalisés", c'est-à-dire adoptés avec un sens précis par l'ensemble de la communauté".

L'économie polysémique, exploitant l'homonymie, la paronymie et la synonymie approximative jusqu'au calembour⁶⁰, contribue largement, par le feuilletage du texte, à sa dimension humoristique. Tel sens, irréfutable, s'annulant par tel autre, plausible, mais incompatible, justifie la métaphore du puzzle. De même, des procédures d'écriture-gommage mettent en évidence l'hors du texte (ses ratures, blancs, coupures, enchevêtrements syntaxiques, interprétations mimophoniques, ses confusions sémantiques, etc.) et manifestent le double jeu d'une écriture violante, au sens où elle impose ce qu'elle oblitère. Ainsi assiste-t-on à la mise en oeuvre littérale de la contradiction active, un des moteurs de l'écriture du Procès-verbal.

L'entrecroisement de chaînes infratextuelles ainsi établies permet à la lecture, par le biais de transits microanalogiques⁶¹, de relier des motifs autrement jugés difficilement conciliables, tels la cigarette et le poulpe par exemple. Des procédures de variation, répétition, digression, énumération, substitution enfin - toutes tentatives de réduplication du même et de l'autre - aboutissent à l'amplification du récit minimal. Leur détection va dans le sens de la recommandation de Magné: "Lire le métatextuel ce n'est pas seulement repérer des phénomènes ponctuels, mais comprendre comment ces phénomènes se combinent jusqu'à former une isotopie scripturaire"⁶².

⁶⁰. Pour la définition de ces termes, empruntés à Jean Ricardou, Le nouveau roman, 1973, pp. 84-87, voir également Bernard Dupriez, Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire), qui fournit en outre de nombreux exemples.

⁶¹. Un même terme ou motif récurrent, sous des formes différentes, obsédantes. Terme emprunté à la typologie ricardolienne.

⁶². Bernard Magné, "Métatextuel et lisibilité", Protée, vol. 14,1-2, 1986, p. 84.

Les chapitres qui suivent illustrent et parfois diversifient - en fonction du principe de "bricolage" énoncé - la liste de ces procédures au moyen d'exemples convoqués thématiquement. Au chapitre A, la préface et le titre commandent, entre folie et rigueur, humour et vulgarisme; au chapitre B, le couple incipit-excipit et la désignation alphabétique des chapitres du roman, illustration structurante des thématiques abordées, tournent autour du vide et du lacunaire. Le chapitre C, analyse du chapitre H du roman, rallie et unifie les points de vue. Dans le travail d'interprétation qui est le mien, les procédures exposées ne prétendent pas dévoiler une "vérité" cachée: il n'y a pas d'innommé, comme le laisse croire le texte: "Les pages s'épalaient là, incontestables, offrant un message où il fallait savoir lire entre les lignes" (p. 231). Je crois plutôt, comme l'écrit Le Clézio en 1971 dans un autre livre, que le "secret" réside en son absence: "Il n'y a pas de secret: c'est [peut-être] cela le secret"⁶³. Seulement peut-être, synonymie oblige, en forme de procédés, quelques secrets de fabrication, qui laissent les fragments d'analyse auxquels ils donnent lieu pour ce qu'ils sont: des improvisations.

⁶³. Jean Marie Gustave Le Clézio, Haï, 1987. p. 19.

CHAPITRE A

CONTRATS LIMINAIRES

I - Indices préfaciels

1) . Faute de mémoire, le contrat de lecture: duplicité textuelle et complicité lectorale

"Contrat de fiction"¹, plutôt que véritable "mode d'emploi du livre"², la préface auctoriale du Procès-verbal expose une déclaration d'intention utile à la compréhension de l'oeuvre que désigne le titre. Complémentaires, titre et préface ont pour fonctions élémentaires de désigner le texte et d'en indiquer le contenu pour en assurer une bonne lecture³. Je m'intéresserai d'abord aux principes que présuppose la préface quant au fonctionnement du roman.

Autocritique, la préface montre les limites et les lacunes d'un coup d'essai apparu comme un coup d'éclat, maintenant solidaire d'un ensemble organique⁴: "Je le sais, le Procès-verbal n'est pas tout à fait réussi. Il se peut qu'il pêche par excès de sérieux, par maniérisme et verbosité [...] Mais je ne désespère pas de parfaire plus tard un roman vraiment effectif" (p. 11) écrit

1. Gérard Genette, Seuils, Paris, Seuil, 1987, p. 201. J.M.G. Le Clézio affirme en effet : "Je me suis très peu soucié de réalisme [...]; j'aimerais que mon récit fût pris dans le sens d'une fiction totale" p. 12)

2. D'après Novalis, Encyclopédie, tr. fr. Minuit, 1966, p. 40, cité par Gérard Genette, op. cit., p. 194

3. Pour une étude plus détaillée de l'un et l'autre de ces éléments, je me permets de renvoyer à Gérard Genette, op. cit., pp. 73 (pour le titre) et 183 (pour la préface).

4. En rend compte la thèse de Jean-Paul de Chézet: Continuité et discontinuité dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio, 1974.

alors Le Clézio. Partant du principe que le faire-croire régit l'écriture, établir une relation de connivence entre lecteur et auteur semble primordial:

Il y a [...] d'énormes espaces vierges à prospecter, d'immenses régions gelées s'étendant entre auteur et lecteur. Cette prospection devrait se faire par toute espèce de sympathie, allant de l'humour à la naïveté, et non point par l'exactitude [...] A mon sens écrire et communiquer c'est être capable de faire croire n'importe quoi à n'importe qui (p. 12).

Les moyens employés pour y parvenir sont l'humour et le familier. La démonstration de ce principe repose sur l'histoire de cet homme dont on ne sait s'il est amnésique, déserteur ou échappé d'un asile. Le faire-croire oppose la crédulité fondamentale du lecteur à la duplicité du texte, dont la nature tient au caractère indécidable du sujet. Celui-ci reflète le déséquilibre et l'indétermination foncières qui animent et désorganisent le personnage et le récit, sollicitant ainsi l'attention lectorielle par l'activité ludique.

Une relation de complicité s'instaure effectivement entre le lecteur et le personnage, sur la base d'un même désir: celui de connaître le passé d'Adam Pollo. Adam Pollo, parce que son essence même en dépend; le lecteur, parce que la quête de l'identité du personnage constitue l'élément moteur du roman. Cette complicité repose donc sur le mécanisme mémoriel. Doué de la faculté de revenir sur toute information antérieure, le lecteur suit le personnage à la recherche d'une antécédence que tous deux vont essayer de reconstruire. Le contrat qui les lie les voue à une commune clandestinité. Adam pour s'être mis à l'écart du monde: "ici je suis au secret"

(p. 224), note-t-il dans le journal que l'on retrouvera dans les toilettes⁵ d'un bar; le lecteur pour pénétrer l'intimité, ou l'enfermement pathologique du héros.

"Lire, c'est [selon Ricardou] explorer les relations spécifiques par lesquelles sont liés les éléments d'un texte"⁶. Les relations de ressemblance qu'entretient l'oeuvre avec elle-même révèlent l'importance du souvenir dans le processus de reconstruction sélective que représente la lecture. En témoignent métaphoriquement la présence de photos (celle du couple Mallemart (p. 187) par exemple, ou celle d'Hélène Hornatozi (p. 197), autant que l'évocation d'Adam enfant: "Le petit Adam a bientôt douze ans" (p. 199). Récit parcellaire d'un éparpillement de soi, l'histoire d'Adam pourrait s'appeler "mémoires d'un amnésique"⁷. Pour cela, disséminée dans le texte, à l'image de son héros "éclaté de toutes parts" (p. 177), cette histoire doit, pour être reconstituée, forcément faire l'objet d'un remembrement (to remember): au lecteur de réassembler les pièces du "Roman-Puzzle" annoncé par l'auteur (p. 12).

Les données du postulat de départ - l'histoire de cet homme "qui ne savait trop s'il sortait de l'armée ou de l'asile psychiatrique" (p. 12), donc - fournissent deux axes à cette reconstruction: l'isotopie militaire et/ou

5. Réactivation leclézienne parodique du "cabinet de lecture" où s'enfermait Marcel à Combray? (Marcel Proust, A la recherche du temps perdu, Bibliothèque de la Pléiade, 1,12). Cette allusion intertextuelle est suscitée par certains accents proustiens du Chercheur d'or (1985) qui, dans son ensemble, constitue un long poème mémoire. Ainsi l'incipit: "Du plus loin que je me souviens"... Voir, à titre technique, le chapitre intitulé "Proust, Gide, et Le Clézio" in Conrad Bureau, Linguistique fonctionnelle et stylistique objective, 1976, pp. 123-150.

6. Jean Ricardou, Le nouveau roman, 1978, p. 70.

7. A la manière ironique d'Erik Satie.

l'isotopie de la folie. De l'interaction de ces deux dénominateurs communs résultent certains fonctionnements du texte. Armée et folie ne provoquent-elles pas souvent une même fascination et n'occasionnent-elles pas les mêmes effets destructeurs? Eclats pour éclats, de bombes ou de rire, toutes deux participent, à leur échelle, d'une même politique de délestage. La violence de cette "histoire de fou" métaphorise la violence institutionnalisée et réglementée que peut représenter l'armée aux yeux d'un hypothétique déserteur. Cet aspect subversif ambivalent se manifeste dans la forme méthodiquement fragmentaire, nucléarisée, du roman et la charge connotative des niveaux de langue employés, témoin la discussion avec le chasseur alpin: "Vous ne voulez pas prendre un verre en attendant votre bonne femme?" (pp. 53-54).

Tous les moyens sont bons, en effet, pour atteindre, à partir de quelques fragments, une vision aussi globalisante que possible du tout (le roman) qui n'est lui même qu'une partie - de l'ordre du fractal donc - à l'intérieur de l'ensemble de l'oeuvre. Cette perspective, empruntée à la théorie holographique, se justifie d'autant plus qu'il est scientifiquement admis que "l'enregistrement de la mémoire dans le cerveau pourrait [justement] ressembler à un enregistrement holographique"⁸. Si la mémoire, ce qui permet de garder une forme dans le temps, est perturbée, le langage qui en constitue le relais ne peut qu'être, lui aussi, perturbé.

⁸. Henri Laborit, Dieu ne joue pas aux dés, 1987, p. 105.

Ce faisant, Le procès-verbal conteste les notions d'ordre et de désordre. Dépassant l'aspect pragmatique de leur efficace dans le langage dit de simple communication, il montre le dynamisme de leur relation. Par voie métaphorique, le roman prouve qu'à partir d'un facteur de désordre peut se créer une structure ordonnée obéissant à la logique d'un système non plus linéaire mais erratique⁹, en adéquation parfaite avec les errances et errements du héros. "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" constate Le Clézio¹⁰. Le sujet et le texte qui en résultent vivent réciproquement de se chercher. Principe fondateur ou alibi de ce désordre organisé, le thème de l'aliénation, en libérant la spontanéité de l'imaginaire justifie tous les écarts mais, le doute subsistant entre folie et amnésie, le délire qui s'oppose ici au déterminisme préétabli d'une intrigue conventionnelle sera toujours contrôlé et restera de l'ordre du flou et du vague. Voyons donc quelques-unes des manifestations textuelles du thème de l'aliénation.

⁹. Dispositif comparable à celui mis en place, dans le domaine de la physique, pour exposer la notion d'"ordre chaotique" (révolution conceptuelle ébauchée en 1963 justement, qui vise à élucider "les racines du hasard". Voir La Recherche, Paris, no 185, février 1987, p. 191).

¹⁰. Jean Marie Gustave Le Clézio, L'extase matérielle, 1967, p. 52.

2). L'ordre du flou

a). confusion, d'un mauvais sujet

Hanté et désorganisé par l'absence de règles qui le définiraient de façon précise, le personnage du Procès-verbal adopte une position revendicatrice: "moi, j'ai besoin de systèmes, ou alors je deviens fou" (p. 302), dit Adam dans une diatribe contre la poésie. Dès le départ en effet, une confusion fondée sur la polysémie du mot "sujet" s'instaure, entretenue par l'ambivalence des adjectifs qui le qualifient: "mince et abstrait". Ces deux termes pouvant servir à définir autant le personnage que le "sujet" du livre, Adam devient, par une sorte de phénomène d'auto-génération réciproque, le "sujet" du roman. Le roman lui confère l'existence et le livre tire sa substance de l'inconsistance du personnage: "Il était celui qu'on montre du doigt, celui pour qui on appelle la police, pour qui on va chercher l'appareil de photo, à qui on dédie ricanement ou insulte, au choix" (p. 248). Son devenir sans avenir, tourné vers un passé incertain, convoque, de la part du narrateur et du lecteur, la multiplication des extrapolations, hypothèses, digressions et solutions de substitution.

Ce "sujet ténu", on l'entend en effet répercuté par à-peu-près anagrammatique et confusion mimophonique dans le patronyme fantaisiste "Puget-Théniers" (p. 50) que s'approprie le héros lors d'une conversation de bar. L'emploi de ce nom emblématise l'acte subversif et le déni des

conventions en donnant un exemple de la confusion des registres, qui mêle ici la toponymie de l'arrière-pays niçois et l'onomastique individuelle.

b). indétermination: personnifiée

L'incertitude que provoque le scénario minimal initial se manifeste sous forme de répétition avec la constance d'un motif obsessif qualifié: "Il n'y avait rien [...] qui lui indiquât de façon certaine s'il sortait de l'asile ou de l'armée" (p. 55). La formulation variant à peine: "Il était sûr, et pourtant ne savait même plus [...] s'il s'était échappé d'un asile d'aliénés ou s'il était déserteur" (p. 89). Il demeure que l'indétermination du sujet est peut-être finalement la chose la plus sûre du récit. Chez le héros cela se manifeste par le brouillage pronominal qui le limite à une voix, indéfinie mais variable. Il parle tantôt au "je": "je comprends, j'ai perdu le réflexe psychologique" (p. 26), tantôt au "nous": "nous d'abord, on n'a plus de réflexe psychologique" (p.195). Et finit par tout confondre: sujets, style direct et indirect. Il écrit en effet à Michèle, dans une même lettre: "Je t'ai demandé encore 1000 francs. Michèle m'a dit qu'elle m'avait donné assez [...] Michèle, tu t'es mise en colère" (p. 218).

c). brumes et brouillage diégétique

Sur le plan diégétique, les troubles d'Adam justifient ses diverses excentricités: voler des cierges (p.126) ou dessiner des calmars sur les murs (p. 130), par exemple. Capable de prévoir son arrestation, le personnage déclare: "c'est tout ce que je peux imaginer. Après ça redevient flou" (p.130). Cela se comprend: pas une petite fois la ville où se déroule

l'histoire n'est nommée: seuls des indices tels qu'un ou deux noms dans une liste comme "la descente Crotti" ou "la rue Smolett" (p. 212) et "la margelle de la fontaine Saint-François" (p. 216) permettent de l'identifier à Nice, indique Waterston¹¹. La généralisation des données - "les cafés de la Place / les magasins de l'Avenue / le bord de mer" (p. 212), etc. - semble au contraire concourir à créer la dis-location du référent. L'indécision du paysage égale en fait celles du personnage et du langage: "On n'était jamais sûr de rien dans ce genre de paysage" (p. 20). Souvent vague ou imprécis, il semble baigner dans une sorte de brume, de nuage ou de fumée (de cigarette ou d'incendie): "on aurait dit que l'air s'épaississait, se transformait en nuage" (p. 29).

Sur le plan temporel, il arrive au contraire que ce soit la précision du détail qui aboutisse à l'incongruité: "28 août, pleine chaleur, plein été; 19 heures 30 minutes: il regarda droit devant lui [...] et constata qu'il faisait nuit" (p. 48), par exemple. Si la fonction du calendrier et des divisions qu'il comporte est de structurer la durée, au même titre que le langage aide à structurer la pensée, on voit ici comment l'invraisemblance créée par la dyshérence entre la minutie temporelle et l'allusion référentielle au rythme solaire renforce le motif de l'amnésie du personnage: "il ne savait plus très bien depuis quand, deux jours, ou plus, il n'était pas sorti de la villa" (p. 26). Contrairement à Robinson Crusoë, à une exception près - "Dimanche 29

¹¹. "Although Nice is never named, streets names occurring in the novel and the general characteristics of the setting correspond to those of Nice". (Bien que Nice ne soit jamais nommée, les noms de rues et les caractéristiques générales du site apparaissant dans le roman correspondent à ceux de cette ville). Georges Chychele Waterston, A Suggested Reading of a Puzzle-Novel: Oedipal Themes in J.M.G. Le Clézio's First Work. *Le procès-verbal*, 1978, p. 104.

août, bientôt neuf heures du matin" (p. 224) -, Adam n'indique aucune date dans son journal. De fait, présenté comme l'oeuvre d'un désœuvré, le journal dans le roman ne semble destiné qu'à tuer le temps: "enfin, je peux avoir la paix [écrit Adam] même si je ne sais pas quoi faire de mes vingt-quatre heures" (p.126).

Davantage: la phrase "Il s'était donné jusqu'à deux heures de l'après-midi et sa montre marquait la demie d'une heure" (p. 29), indique que même sous l'apparence de l'évidence, la langue (parlée) peut générer le doute et l'incertitude. Ici par exemple la confusion de l'indéfini (un) et du numéral (1) permet l'ambiguïté: à prendre I pour la demie de II, il pourrait être la demie de onze heures. Preuve critique implicite à l'encontre d'une littérature de l'"exactitude"? On ne sait... Chose certaine, de l'observation des deux modalités diégétiques que sont l'espace et le temps dans Le procès-verbal, ressort un parti pris délibéré de contestation des normes traditionnelles. D'une part, en effet, s'effectue un gommage référentiel qui situe l'espace du roman en un lieu particulier et vague à la fois. D'autre part, une surabondance de détails précis mais contradictoires aboutit à un brouillage temporel. De ces deux tendances complémentaires instigatrices de procédures perturbantes résulte une indétermination généralisée qui reflète l'état mental du personnage. Ainsi assiste-t-on au déplacement de la logique du récit.

d). logique du trouble concerté

A la recherche de nouvelles formes de communication, le héros suscite d'autres formes de lecture. A cette "flousophie" se rattachent certaines pratiques textuelles: je donnerai pour exemples de stratégies d'oblitération du sens les juxtapositions irrationnelles et les inventions lexicales.

Des juxtapositions irrationnelles se donnent à lire métatextuellement: "une sorte de plaisir snob, né[e] 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>> / <<île-ventre>>" (p. 277). Toutes choses qui évoquent l'image surréaliste. De même, certains rapports de causalité perturbés débouchent-ils sur le flot phrastique ininterrompu de type parlé ou automatique: "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 direct du collège, et, il est juste, il serait juste que ça cesse ces saloperies-là" (p. 26). Créer de nouveaux mots que l'on peut contrôler - comme "circonférique" (p. 209) ou "labyrinthosaure" (p. 25) par exemple -, apparaît, dans le vertige de l'énumération pseudo-savante, comme un remède ponctuel à l'incertitude et à la peur qui en résulte: "Pour moi la terre s'est métamorphosée en une espèce de chaos,

j'ai peur des déinothériums, des pithécanthropes [...] sans parler des dinosaures, labyrinthosaures¹², ptérodactyles" (p. 25).

3). L'ordre du fou: éclats de langage et quelques effets

Dans le contexte schizé où évolue le personnage du Procès-verbal, le fragment, "précipitation matérielle d'une amnésie"¹³, représente la forme la mieux adaptée comme emblème de réminiscence. Procédant de la juxtaposition, il se manifeste à son paroxysme dans certains dialogues qui - réponse à l'éclatement du monde perçu par Adam - utilisent la technique du collage. Dérivée de la technique du cut-up, ou découpage, rendue célèbre par Williams Burroughs et Bryon Gysin¹⁴, "La technique du collage [selon le Groupe Mu] consiste à prélever un certain nombre d'éléments dans des oeuvres, des objets, des messages déjà existants et à les intégrer dans une création nouvelle pour produire une totalité originale où se manifestent des

¹². Ce mot semble dériver de "labyrinthodonte" ou "labyrinthodon", grand batracien fossile, indique le Robert I, caractérisé par la complexité de la structure de ses dents; détail particulièrement intéressant dans un contexte où le héros s'appelle précisément... Adam. A cette catégorie des "inventions", ajoutons le mot "losangulaire" (p. 238), comme exemple de mot-valise - ou "amalgame de deux mots sur la base d'une homonymie partielle, de sorte que chacun conserve de sa physionomie lexicale de quoi être encore reconnu" (voir Bernard Dupriez, Gradus, p. 303) - formé de losange+ angulaire.

¹³. Expression que j'emprunte à Jean F. Chevrier et Christine Maurice, en introduction à la notion de fragment comme nouvelle unité de sens. "A propos d'éclat, de plume et d'encyclopédie", Fontenay-aux-roses, Cahiers de Fontenay, no 13-14-15 (intitulé "Le fragment"), juin 1979, p. 13 et sq.

¹⁴. Voir à ce sujet, pour une description du procédé assortie d'exemples, Alain Duchesne et Thierry Leguay, Petite fabrique de littérature, 1987, pp. 71-74. Ce procédé ayant été initialement utilisé en peinture, mentionnons que l'exemple de Matisse - figure de la région niçoise dans les années 50 - a pu être influent.

ruptures de types divers"¹⁵. Elle apparaît par exemple dans cette conversation de café reconstituée par Adam, dont je reproduis ici un extrait:

Dans un sens c'est vrai. Mais Ionesco^[16] n'est/salaud si on te demande ça tu diras que c'est/Hé! Jean-Claude tu veux une cigarette? Tu sais un demi à la pression tu n'as pas vingt/francs. C'est Henri, un copain de Jackie. Je/suis em Alors qu'est-ce qu'il y a? Voulez-/vous la vérité? Vous savez ce qui est vrai?//

pas forcément moderne, il est dans la lignée des moi, après. J'en ai marre. on s'en va, dis? (p. 215).

Cet amalgame de clichés et de formules exhibe la dissonance de l'hétérogène; sa fonction essentielle consiste à montrer l'inanité du langage en portant l'accent sur son atomisation, son aspect fracturé et disjonctif.

Parallèlement, l'observation thématique convoque le corollaire de cette technique: qu'il s'agisse de cambouis (p. 34), de goudron (p.140), de glu (p. 311), de "pluie collant les cheveux" (pp. 47,160), ou du "style sentimental" (p. 40), le visqueux et le gluant opèrent clandestinement la fonction inverse de la dissémination. A travers la variété de leurs manifestations, ces motifs jouent le rôle de relais narratifs et compensent la déficience des rapports de cause à effet par une cohésion d'ordre sémantique.

¹⁵. Groupe Mu, Revue d'esthétique, 1978, pp. 11-41.

¹⁶. La référence à Ionesco appelle une note intertextuelle. Dans Le Solitaire (1973), autre histoire d'un homme sans histoire, on trouve en effet certain passage qui offre des similitudes et ressemblances par défaut avec Le procès-verbal.

Ainsi, chez Ionesco (op. cit.): "Les rues se succédaient aux rues, elles étaient toutes pareilles, les gens étaient tous pareils. Des dizaines de milliers qui se ressemblaient tous, ils couraient, ils allaient tous droit devant eux, comme s'ils avaient un but déterminé, précis. On aurait dit des rues peuplées de chiens. Il n'y a que les chiens qui courent comme ça, en ayant l'air de savoir où ils vont." (p. 42)

Chez Le Clézio: "Vous étiez tous pareils. (p. 214). [...] La ville était curieusement vide de chiens. [...] C'est à cette époque qu'il avait eu la révélation que la plupart des gens, avec leurs coudes serrés et leurs yeux volontaires, passent leur temps à ne rien faire (p.102).

L'emploi du collage n'est pas seulement d'ordre microstructurel. Au niveau macrostructurel, il y a dans la prolifération des épisodes ou "mini-histoires" place pour le pastiche d'un style "américanisant". Le chapitre N, à ce titre exemplaire en ce qu'il mime le télescopage de scènes de la vie urbaine - un couple pendant la sieste, une vieille dame mourant d'insolation, un écrivain, une terrasse de café, etc. - , juxtapose les éléments descriptifs de plusieurs "histoires" parallèles, sans autre lien entre elles que la probable simultanéité de leur déroulement.

Relier signifie dans ce cas désaliéner. Privé de mémoire, l'individu se trouve dépourvu d'instrument d'orientation: il est communément "déboussolé". Ainsi s'explique l'importance pour Adam "de se souvenir de quelque chose qui le rattacherait aux dix années d'avant" (p. 53) et cesserait de faire de lui un aliéné, un être privé de liens, un "alien", un étranger, un êtr(e)-ange, déchu, bien sûr. De là donc aussi l'enjeu, pour un texte qui pose en hypothèse l'amnésie, de constituer par compensation un réseau de liens étroits.

Ainsi par exemple (et pour mémoire), notons sur le plan sémantique le phénomène de surdétermination lexicale qui, à partir de l'équivalence "mémoire" = "cahier" (au sens des "cahiers d'une assemblée", variante du "procès-verbal"), fait qu'Adam écrit dans des cahiers d'écolier, tout comme sera inscrit dans un cahier le diagnostic porté sur lui (p. 309).

De même que la "mémoire" convoque le "cahier" par homonymie et synonymie interposées (la -> le mémoire = cahier d'assemblée -> cahier d'écolier), les blancs du texte, ses parenthèses vides, ses "trous noirs", bref ce qui relève du lacunaire et du lapsus ou de l'oubli, s'expliquent par la matérialisation des "trous de mémoire", des "absences" du héros. Ces procédures confèrent au récit une dimension énigmatique où la lecture trouve plaisir à se donner de la peine. L'imagination est sollicitée comme au jeu de devinette. Ainsi par exemple, à propos d'un bateau: "on voyait un demi-nom recourbé. C'était <DERMY> et <SEILLE>> Ce qu'on ne voyait pas, ce devait être <Commandant> ou <Amiral> ou <Capitaine> ou encore <Ville de>. C'aurait pu être <Pachy> ou <Epi> ou n'importe quoi" (p.143).

Par une sorte de retournement, les ratés du texte, ses manques sortent ici de l'oubli où on les relègue habituellement. De "rebuts"¹⁷, ils accèdent au statut de "rébus". La fréquence des allusions aux "décombres", "poubelles", "ordures", "immondices" (p. 29), déchets, détritiques et autres synonymes témoignant d'une récurrence du thème de l'"exclus" souligne indirectement, par processus associatif - dans la mesure où Adam incarne l'"exclus" par excellence - le caractère marginal, voire rebutant, de l'entreprise romanesque.

¹⁷. Comme en témoignent les exemples suivants: "un camion de rebut" (p. 272); "il s'entourait de pierres, de décombres" (p. 76); "en fouillant dans les binettes publiques [...] J'ai trouvé une revue en bon état [...] Du beau papier, rempli de blancs" (p. 206); "La frange des vagues, toute baignée d'ordures" (p. 152); "Un petit garçon [...] compte avec ses doigts les ordures refoulées par le courant: une peau de banane/une demi-orange/un poireau/ etc. (p.188); "ordures ménagères" (p. 204).

Le motif des "loups", mis en scène au chapitre F, tandis qu'Adam visite le jardin zoologique, renforce à double titre l'argument de l'exclusion. Sur le plan du signifié, les loups, créatures d'excès, convoquent un référent intertextuel célèbre qui est Le loup des steppes (1933), de Hermann Hesse, dont le héros, particulièrement dans sa violence, entretient quelques rapports de similitude avec Adam¹⁸. Plus redoutables encore sont ceux du Procès-verbal, qui dissimulent un autre sens (le loup n'est-il pas aussi un masque?). Le lexique technique de l'imprimerie les inscrit en effet dans l'isotopie scripturaire puisque le terme "loup" désigne, selon le Robert, une lacune - un "loupé" - dans une copie.

La complicité lectorale dont dépend l'aspect "actif" du roman s'installant sur la base du processus mémoriel et de la duplicité textuelle, dont on vient de voir un exemple, reste à définir la place de l'"humour" et du "familier" dans le Procès-verbal.

4). Subversion et détournements mineurs

Il s'agit ici d'indiquer la fonction de l'humour et certaines de ses manifestations, via le recours au registre familier par exemple, voire à

¹⁸. En particulier ceux-ci: considérant tout "avec l'ironie d'un habitant de Sirius" [autre nom de la constellation du Grand Chien, auquel correspond la période de la "canicule", pendant laquelle se déroule l'histoire d'Adam], le héros se dit parfois pris d'"un désir forcené de saccager quelque chose, un grand magasin ou une cathédrale, ou lui-même, de faire des sottises enragées", dans Hermann Hesse, Le loup des steppes [1947], p. 31. Ceci évoque les manifestations de vandalisme d'Adam: ses dessins sur les murs de la propriété qu'il a investie, le bris du rosier (p.113) et ses velléités pyromanes: "Un jour je prendrais une bagnole. Je la mettrais au milieu du terrain et je l'arroserais d'essence. Puis je m'arroserais d'essence moi-même" (p. 210).

l'argot. "Le [discours] littéraire pouvant n'être [selon Vidal] que l'exacerbation déceptive et transformante de ce qui le produit toujours déjà presque: les figures non systématisées mais étonnamment actives qui forment la langue commune"¹⁹, il importe de voir en particulier comment le recours à l'humour provoque et permet le passage d'un niveau de langue à un autre, d'un texte à un autre, de l'infratexte au métatextuel.

"[Humor] is the phenomenon orienting the decoding so as to confuse and amuse the reader"²⁰, écrit Riffaterre. Il s'agit de cela, en effet, dans un roman comme Le procès-verbal: amuser, pour créer la complicité et "embrouiller" le lecteur dans son travail de décodage. En quoi l'humour est subversif: il renverse délibérément les normes et suspend le jugement. Voilà qui, le classant hors catégorie, s'accorde bien au "caractère" et à la situation du personnage.

Langage d'une faiblesse qui cherche à se muer en force, l'humour s'exerce en effet aux propres dépens du personnage en question. Ainsi Adam voit-il "sa propre image reflétée en double dans [des] verres de lunettes, encadrées de plastique, tout à fait semblable à celle d'un grand singe" (p.35). Que le lecteur y trouve ensuite une ressemblance avec le Portrait de l'artiste en jeune singe (1967) de Butor relève de l'extrapolation intertextuelle. Mais compte tenu du pouvoir métaphorique du texte, il n'est pas exclus de lire dans cet exemple une marque d'auto-dérision

¹⁹. Jean-Pierre Vidal, "L'infratexte, mode du génotexte ou fantasme de lecture", in La Nouvelle Barre du Jour, no 103, 1981, p. 50.

²⁰. Michael Riffaterre, La production du texte, 1983 (édition américaine), p. 169.

métatextuelle vis-à-vis de l'"écrivain" en proie au leurre de la mimésis: à singer le monde, celui qui écrit ne trouve dans les signes que la reduplication de l'image fausse qu'il projette. S'énoncerait alors le constat d'échec d'une certaine forme de littérature dite du "réel" et une revendication d'originalité, d'"un tout petit peu plus de chose inimaginables" (p. 27).

De même, le diagnostic médical qui suit, toujours à propos d'Adam, peut-il être interprété au niveau de son contenu métalinguistique: "Dans un cas comme celui-ci, le délire se fait, si j'ose dire de façon ordonnée, par suite des réminiscences de culture et du potentiel d'intelligence du sujet" (p. 284). S'y peut lire en effet la moquerie à l'égard de la lecture culturelle en même temps que l'apologie de l'écriture (le dé-lire), seule capable d'endiguer l'infini miroitement des possibles dans une mise en ordre quelconque, fût-elle alphabétique: "Comme s'il fallait que j'écrive pour faire sortir toutes ces choses étranges du trouble où elles sont" (p.127).

5). Parodie et poétique

L'affirmation de cette voix qui se cherche se fait par le biais de la parodie, un des ressorts de l'humour, laquelle consiste [indiquent Duchesne et Leguay] "à imiter un texte en le caricaturant"²¹. Le procès-verbal s'y livre sans vergogne. S'y retrouvent par exemple nombre d'ingrédients du roman

²¹ . Alain Duchesne, Thierry Leguay, Petite fabrique de littérature, p. 31.

d'action: viol, poursuite, meurtre. Mais ces éléments subissent à l'atelier leclézien l'altération d'une caricature minimisante, différée et réductrice. Seule est illimitée la démultiplication de l'imaginaire: "Peut-être y avait-il [...] 4000 ou 5000 adams, sans contrefaçon possible, en circulation dans la ville" (p.183). En effet ce roman dans lequel ce qui intrigue le plus est la quasi absence d'intrigue n'utilise les situations romanesques que pour les réduire, semble-t-il, à des activités déviées. Ainsi la victime du meurtre est-elle un rat, la poursuite: pédestre, le viol: un fiasco raconté à la victime, "Parce qu'en fait ç'a été raté [...] Pour en faire une belle histoire, littéraire et tout" (p. 41-42).

Ces détournements ont pour conséquence de rendre l'accessoire essentiel, aux dépens de l'action, comme le montrera également la mise en scène du meurtre du rat au chapitre H. Illustration de l'affrontement de la description et du récit, le texte progresse comme si l'hypertrophie du détail cherchait à capter une réalité sans cesse fuyante pour combler une lacune fondamentale et différer l'issue finale. En même temps se manifeste, dans cette distanciation du texte à l'égard de son propre fonctionnement, la dimension véritable du récit. Laquelle apparaît, selon Ricardou, dans le fait qu'"il affecte de laisser la part la plus ample possible aux éléments capables de le contester"²². Dans la mesure où elle agit à titre métatextuel, la parodie qui s'exerce dans Le procès-verbal à l'encontre du genre romanesque peut se lire en effet comme amorce d'une poétique personnelle. A ces éléments s'ajoute en effet ce jugement critique du héros:

²². Jean Ricardou, Problèmes du Nouveau roman, 1967, pp. 181-182.

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. On croit toujours qu'il faut illustrer l'idée abstraite avec un exemple du dernier cru, un peu à la mode, ordurier si possible, et surtout - et surtout n'ayant aucun rapport avec la question. Bon Dieu, que tout ça est faux ! ça pue la fausse poésie, le souvenir, l'enfance, la psychanalyse, les vertes années et l'histoire du Christianisme (p. 300).

De cette re-mise en cause du schisme entre l'héritage culturel et certaines affirmations de "modernitude" dont fait montre Le procès-verbal, on retiendra en particulier ici la verdeur du langage. Manifeste de rejet, du passé autant que de la "mode", celle-ci justifie l'attention portée à la dimension ordurière du texte, des déchets et rebuts déjà évoqués, à son aspect familier ou vulgaire, surdéterminé par l'hypothétique passé militaire du héros.

6). Familiarité ou vulgarisme²³ militant

"Le commun et le fruste plutôt que les bannir sans les appliquer²⁴": semblant réactiver la formule mallarméenne, Le procès-verbal exhibe en maints lieux une tendance à la familiarité et au vulgarisme. Au même titre que les araignées ou les rats également présents, la crudité du propos

²³. A ce sujet, je me permets de renvoyer à l'article "vulgarisme" de Michel Arrivé, dans Les langages de Jarry, 1972, pp. 305 et sq., lequel reproduit une description de la connotation "vulgarité" fournie par Algirdas J. Greimas, Du sens, pp. 93-102. Des quatre points énoncés, concernant la substance sémantique, la substance phonétique, la forme du contenu et la forme de l'expression, je retiens que les champs sémantiques de l'alimentation et de la sexualité - auxquels Michel Arrivé ajoute le champ de la digestion et de l'excrétion - peuvent être considérés comme indicateurs de vulgarité, au même titre que les lexèmes marqués comme "populaires" ou "familiers".

²⁴. Stéphane Mallarmé, Divagations, p. 262.

exerce un pouvoir de fascination qui s'exprime de différentes manières, de l'énoncé du graffito grossier au parler populaire et à l'argot²⁵. "Cécile J. vous emmerde" (p. 125) est un exemple de cet ordre. De même, le juron "salaud" revient à deux reprises (p. 121 et p. 217) et appelle le polylinguisme avec l'allusion au "juron américain"²⁶ (p. 218). Des expressions populaires comme "canarder" (p. 190) pour "fusiller"²⁷ parodient le roman policier, traditionnel ou non²⁸. Sur le mode indirect, des expressions ambiguës prennent valeur de jeux de mots. Ainsi par exemple la formule tronquée, à l'incomplétude suggestive: "Toutes ces histoires qu'on -" (p. 303), signifie, par le biais de l'interprétation mimophonique (ces histoires qu'on qualifie habituellement ainsi de "c..."), le jugement métatextuel porté sur le texte. A l'inverse, le juron se dérobe et se camoufle sous la périphrase approximative: "Adam, nom de Dieu" (p. 26). De ces exemples se peut déduire l'indice d'une violence canalisée, "enrégimentée" comme a pu l'être le héros.

²⁵. Lequel convoque, par voie homonymique, le mythologique navire Argo qui apparaît téléintertextuellement dans Le chercheur d'or (1985).

²⁶. En réponse au "git off" mis pour "get off" (p. 218).

²⁷. Dans l'argot des troupiers, d'après Delvau qui précise: "pour qui les hommes ne comptent pas plus que des palmipèdes". Alfred Delvau, Dictionnaire de la langue verte, article "canarder". Ce renvoi au vocabulaire militaire s'accommode parfaitement du propos initial du sujet.

²⁸. Auquel le texte fait référence à plusieurs reprises: d'abord en préface, par l'allusion au "génie de Conan Doyle" (p. 11), auteur, comme on sait, des Aventures de Sherlock Holmes (1891-1927), puis au chapitre F: "deux femmes [...] qui tricotaient ou lisaient des romans policiers" (p. 81). Au chapitre N, deux récurrences: "Dans une chambre d'hôtel obscure, un étudiant nègre lit un policier de la Série Noire" (p. 199) et "Mathias essaie d'écrire son roman policier" (p. 190). Cette dernière convoque, en guise d'intertexte, le roman de Robbe-Grillet, Le voyeur (1955).

a) Journalisme et mots de basse-cour

Plus significatif encore, en raison de sa résonance aux niveaux micro- et macroanalytique, est, outre le "canardage" donc, auquel il peut donner lieu, l'exemple du "canard". Choisi en ce sens que le volatile qu'il désigne sert de pendant, dans le domaine familier de la basse-cour, au "poulet" dont le patronyme "Pollo" constitue, par voie translinguistique, la version méditerranéenne, italienne ou espagnole. Sa nature amphibie le désigne tout particulièrement comme emblème de l'ambivalence de la langue. Employé au sens figuré et familier de "journal de peu de valeur"²⁹, il synthétise par la dérision l'aspect structurel du roman. La relation du sujet avec l'isotopie militaire abonde dans ce sens, qui permet de rappeler, indique Guiraud, qu'"en 1914, les soldats appelaient les journaux allemands "tas de blagues"³⁰ (par déformation du mot allemand "Tageblatt", qui littéralement signifie "feuille du jour").

La question du héros - "Ils veulent faire un canard sur moi?" (p. 268) - rappelle en effet la minceur du projet initial et la teneur des composants textuels: un journal intime, peut-être parodie fictive du Journal d'un fou³¹, et

²⁹. Dans l'argot des typographes et des journalistes, selon Alfred Delvau, Dictionnaire de la langue verte [1867], article "canard". "Conte absurde et par lequel on veut se moquer de la crédulité des auditeurs" dit Littré qui rend compte du passage à la presse par l'acception suivante: "Se dit ironiquement de faits, de nouvelles, de bruits plus ou moins suspects qui se mettent dans les journaux", d'après Claude Duneton, La puce à l'oreille, 1985, p. 233.

³⁰. Pierre Guiraud, L'argot, [1956], 1966, p. 50. A titre anecdotique, notons qu'une rencontre Guiraud-Le Clézio a(ura)it pu avoir lieu en un temps où Le Clézio étudiait à Nice (1958) et où Guiraud était Professeur de l'Université d'Aix-en-Provence au Centre Littéraire Universitaire de Nice.

³¹. Le procès-verbal paraît dans le même temps où la nouvelle éponyme de Gogol était portée sur scène et à l'écran, indique Louis Barjon, Le procès-verbal, Etudes, no 320,

un fac-similé de journal. Si "Un journal reste [bien] le point de départ"³², ce journal-ci est polymorphe. Le mot "journal" assume le lien entre les deux composants du livre. "Intime" au départ, il devient le "quotidien" dans lequel sont rapportés les événements. Le journal intime, "forme désuète d'écriture" selon Barthes, renforce, en le dédramatisant, le statut aliéné du personnage. Barthes, en effet, définit le "teneur de journal" comme "un comique", dans la mesure où, dit-il, "ce que le journal pose, ce n'est pas la question tragique du fou: la question qui suis-je, mais la question comique, la question de l'ahuri: suis-je ?"³³. Évoqué dès le premier chapitre, le journal d'Adam se présente sous la forme d'"une sorte de cahier jaune, format d'école, où il y avait écrit, sur la première page, en en-tête, comme pour une lettre, ma chère Michèle" (p. 16). Sur le mode lectoral, le journal intime, par l'exhibitionnisme qu'il constitue, représente un des moyens du "faire-croire": une "indiscrétion" capable d'ébranler, par le viol que celle-ci pastiche, dirais-je, "le rempart d'indifférence du public" (p. 12).

Sous forme de quotidien, apparaît l'extrait de journal de type "local"³⁴ reproduit en lieu et place du dix-neuvième chapitre "manquant". L'espace limité que représente matériellement le journal permet de concentrer les indices épars dans le texte, ainsi le lecteur est-il en mesure de reconstituer le lien manquant entre le dernier chapitre et les précédents, et ce faisant, d'établir un procès-verbal de l'affaire.

mars 1964, p. 376. Ceci n'exclut cependant pas totalement la référence tout aussi parodique aux *Mémoires d'un fou* de Flaubert (1837-1838).

³². Stéphane Mallarmé, "Quant au livre", *Divagations*, p. 267.

³³. Roland Barthes, *Essais critiques IV. Le Bruissement de la langue*, 1984, p. 412.

³⁴. Où s'entendrait, par le détour translinguistique qu'autorise le patronyme du héros, le terme de "loco", qui en espagnol signifie "fou".

Toujours dans le registre de la basse-cour cependant, l'excursion sémantique révèle que ce "poulet", qui sous la forme espagnole (pollo) signifie également "jeune homme", se rattache en français populaire à deux autres isotopies déterminantes, partagées par le titre et le personnage. En effet, comme le "canard", le "poulet" se rattache à l'isotopie de l'écriture, au sens de "lettre" et de "billet doux"; mais il se commet en outre avec le judiciaire puisque le Robert I donne "poulet" comme équivalent familier ou argotique, au même titre que "flics" (p. 269), de "policier".

Pollo est donc à la fois le policier de la langue et le jeune homme qui, apprend-on par le biais d'une lettre de sa mère, avait déjà une première fois rompu les liens avec sa famille: "la querelle avec ton père était sotte, [...] il a cru que tu voulais le narguer, que tu voulais te moquer de son autorité, et c'est pourquoi il t'a frappé" (p. 234). Cet état contradictoire en regard de "l'autorité", générateur de folie, conduira le personnage à se perdre dans la nuit de l'aphasie. Lui-même "auteur", il se situe en effet ainsi à mi-chemin entre Robinson Crusoë, cité en exergue, et Robin des Bois, le redresseur de torts. La filiation qu'autorise le jeu translinguistique franco-anglais³⁵ - lequel

³⁵. Justifié à la fois par les références intertextuelles du texte et la biographie de l'auteur. "J'aime les livres américains [déclare le héros]. J'ai bien aimé Wigglesworth, Child, et ce poète, Robinson [je souligne] Jeffers, qui a écrit Tamar" (p. 50). A quoi s'ajoutent la référence à The Ingolsby Legends (p. 195) de Richard H. Barham (New York, W. J. Widdleton, 1866) et Un cyclone à la Jamaïque, de Richard Hughes (Paru sous le titre: High wind in Jamaica, New York, Modern Library, 1929). Bilingue, d'origine franco-mauricienne, l'auteur, étudiant à l'Université de Bristol (1958-1959) puis de Londres (1960-1961) - d'après les renseignements fournis par Waterston, op. cit., pp. 407, 409, et p. 9 -, déclare également aimer "les romanciers américains: Salinger, Saul Bellow" (entretien avec Madeleine Chapsal, L'Express, novembre 1963, p. 31).

S'ajoute encore la récurrence des allusions à l'influence ou au "modèle" américain. Elle s'assortit de la présence des trois marins (D) et de l'ami de Michèle (p. 211 et 218). S'agit-il de fascination, ou au contraire de l'expression d'un péril pour la langue? Disons un constat

produit Robin fils (= son) de Robin - prend sens dans le présent contexte judiciaire dans la mesure où le "robin" désigne, indique le Robert I, un homme de robe, c'est-à-dire un magistrat. Elle se renforce du fait que "robin" a également pu servir à identifier un "personnage sans considération"³⁶.

Enfin, dans ce répertoire où peuvent se lire une gouaille et une propension au calembour et au juron, sans doute pas étrangères non plus au "désir gamin de choquer" (p. 38), le "paradis perdu" d'Adam (s'il a jamais existé, s'y plaisait-il?), pourrait aussi bien n'être que le vulgaire "poulailler" d'un théâtre sans nom: "l'Opéra" (p. 305) d'Adam Pollo - où se mire l'alphabet et où se trame le sort des oeuvres à venir. Que l'on y joue "peut-être Gluck" (p. 305) rappelle, par le biais d'Echo et Narcisse³⁷ que convoque ce nom, la relation auteur personnage. Le Clézio la décrit ainsi, à propos du Procès-verbal justement: "C'est un livre [...] centré sur ce personnage qui était moi"³⁸. En témoigneraient le rythme ternaire qui anime les trois syllabes contenues dans Le/Clé/zio et les trois termes que comporte Le/procès-verbal. De même que le phénomène de reduplication vocalique qui se manifeste à la fois dans les couples Adam/Pollo (aa/oo) et Le-Clézio/Adam-Pollo. Ainsi chaque mot rendant compte de son incidence

ironique: "il avait l'air d'un touriste américain" (p. 28); "Il poussa une pièce de monnaie dans la fente du juke-box, se pencha sur l'écran pour lire les titres, puis soudain comprit que c'était inutile, que toutes les chansons de la boîte à sous devaient être américaines" (p. 49); "elle portait ce genre de lunettes de soleil très noires [...] particulier aux touristes new-yorkais sur la côte portugaise" (p. 35).

³⁶. Albert Dauzat et alii. Dictionnaire étymologique et historique, ed. 1973, p. 653.

³⁷. Opéra (1779), non nommé ici, de ce compositeur dont le patronyme allemand (Gluck) prononcé à la française (= Glück) signifie "chance" et "bonheur", bonheur d'expression dans le présent contexte.

³⁸. Madeleine Chapsal, L'Express, novembre 1963, p. 32.

potentielle, chaque phrase est-elle passible de ré-, de sur- et de més-interprétation.

b). pour un i, pour un nom: métamorphoses

Pour limiter les risques du délire interprétatif, le prochain exemple illustre, à la grandeur du roman et par le biais de la synonymie et de l'homophonie, l'aspect "trace à jamais déportée"³⁹ de l'écriture. Ou comment le mot "sèche" (p. 26), montre, au delà du fait ponctuel, l'impact polysémique et structurel du langage familier ou populaire.

Figurant sur la liste de provisions "de bouche" qui joue le rôle d'un leitmotiv dans la vie du personnage, le mot "sèche" - une des versions populaires du mot "cigarette", selon le Robert - constitue un des actants "sauvages" du récit. En effet, sous forme de jeu de mots, le mot "sèche" se révèle en toute fin comme un générateur puisqu'il polarise deux des notions contenues dans la petite phrase qui aura servi de déclencheur à la folie d'Adam: "puisque tu m'as mouillée tout à l'heure, moi je te prends une cigarette" (p. 307). Sous l'aspect matériel du tabac et de l'humide qui appelle son opposé: la "sèche" donc, se rejoignent ici trois éléments intrinsèques du récit: la violence, l'humour et le libidinal.

La violence et l'humour se manifestent par le relais des clichés: le passage (de la blague) à tabac. A défaut d'être sûr, dans une perspective métatextuelle, de convoquer le succès et de "faire un tabac" auprès de la

³⁹. Je cite Jean-Pierre Vidal, "L'infratexte, mode du génotexte ou fantasme de lecture", La Nouvelle barre du jour, no 103, 1981, p. 39.

critique, le récit met effectivement en scène le passage à tabac d'Adam par l'ami américain de Michèle: "Alors il s'est mis à me tabasser" (p. 219).

Précisons qu'Adam lui avait conté "des calembours, des contes de fantômes, ou des phrases sans suite" (p. 218), bref, particulièrement, des blagues.

Le libidinal se trouve dans les connotations sexuelles impliquées par la cigarette et le mouillé. Ici encore, le cliché renvoie ironiquement au héros dont le nom sous-entend la poule. Et de fait, au niveau diégétique, les échecs de Pollo, tant sur le plan sexuel que social, tendent à en faire une "poule mouillée": le viol de Michèle s'est révélé un échec et son statut suspect finira par le "mouiller"⁴⁰ en regard de la police. "Il avait lui-même, à force d'être resté sous la pluie, l'air d'un noyé" (p.150), trempé comme une soupe donc, et trompé par Michèle, croit-il, ses prises de conscience successives le mèneront à l'asile. "Je me suis trompé de jeu. J'ai voulu faire les choses trop à la légère. Je me suis trompé" (p.178), dit-il, convoquant par homophonie le double jeu des doubles, dans lequel le "jeu" erroné représenterait en fait l'autre "je" qu'était pour lui Michèle (ou celle qu'il était à demi, comme son prénom l'indique: Mi-elle, et comme le confirme le texte: "nous sommes des [...] demi-portions" (p. 301)). Il ne lui reste alors d'autre salut que dans la jeune fille nommée "Julienne". "Mouillante" comme une soupe dans l'argot des voyous⁴¹ (auxquels son statut marginal assimile Adam), celle-ci implique - anagrammatiquement inclus dans son prénom

⁴⁰. Alfred Delvau, Dictionnaire de la langue verte, article "mouillé": argot des agents de police, signifie "être signalé comme suspect", d'où, souvent, être impliqué dans une affaire.

⁴¹. Pour qui "soupe" = "mouillante", Ibidem.

potager - un nouveau "lien" possible qui redonne "jus"⁴², si je puis dire, au texte.

L'insistance à propos de l'humide, qui atteint son paroxysme avec l'épisode du noyé sous la pluie (chapitre L), se manifeste en effet à partir du chapitre J. Débutant par un "Il pleuvait", s'opère alors un renversement de l'appareil descriptif environnemental jusque là placé sous le signe du soleil, de la chaleur et de la sécheresse, bref, de la canicule. Désormais, à travers les pages imbibées d'encre, ce renversement se poursuit par tous les moyens, du mot à la lettre, du signifié au signifiant: "le feuillage était **alourdi** d'eau, et l'**averse** le **traversait** facilement. Alors il avait **commencé** à traîner, **inondé**, les **poches remplies** de **pluie**. Il avait **voulu** fumer une cigarette mais le papier était **mouillé** et les cigarettes inutilisables: papier et tabac **formaient** une **bouillie** granuleuse sur les **parois** de sa **poche**" (p. 164).

Le domaine de l'humide commande enfin la relation homophonique qui produit la "seiche" pour, d'une isotopie érotico-culinaire, revenir à l'obsession scripturale par le biais d'un "i" en plus donc, et de l'encre que secrète ce membre de la famille des calmars. Ainsi agit, en contexte du Procès-verbal, le monde tentaculaire des interrelations sémiques.

A titre d'autre exemple de cette démonstration de ce que Ricardou nomme "transit microanalytique", soit la récurrence d'un mot ou d'un motif sous des formes différentes, citons celui qui, par anagramme partielle combine à la

⁴². C'est-à-dire éclat et justice.

fois la panthère du zoo dont "Rama" est le nom, le calmar et le rat du chapitre H : "Holà! Holà! Ho! Ho! Rama! **Calme!** Rama! (p. 85).

Voici donc comment, par métamorphoses et transmutations successives, les moindres objets ou motifs se com-motionnent les uns les autres au-delà de toute censure, dans une sorte d'intertextualité interne permanente.

Comment les instruments de l'écrivain - la cigarette et l'encre - d'Adam Pollo, en l'occurrence, suffisent par exemple à générer, par processus d'association et de contiguïté, la présence de "marins": "Trois **marins américains** entrèrent dans le bar" (p. 49). Ceux-ci appartiennent au même "milieu" maritime et aquatique que les seiches et les calmars que le personnage dessine sur les murs. Dans cet environnement liquide, le "bar" appelle son homonyme ichtyologique qui, retourné au bestiaire, convoque son synonyme le "loup" qui, de poisson qu'il était, à nouveau se métamorphose et renvoie à l'écriture, sous forme de loupé...ou de coquille. Ou comment, par le biais du magnétisme phonétique et sémantique, s'effectue le glissement d'un motif à un autre, du règne animal au scripturaire. Comment des motifs aussi différents que la cigarette et le calmar par exemple peuvent entrer en relation de complémentarité par le jeu des substitutions lexicales et assumer en infratexte un développement thématique continu qui, dès ici, annonce un texte comme "La Mer noire" (1970)⁴³.

⁴³. Texte-métaphore de l'écriture, paru dans Les Cahiers du Chemin, no 10, il sera en partie repris dans celui intitulé "Watasenia", in Voyages de l'autre côté (1975).

7). Substitutions, infraction: des listes

Si la "sèche" convoque aussi le risque du manque d'inspiration, contenu dans l'expression "être à sec", à la lumière de ce qui précède et dans le présent contexte, la "seiche", icône scripturaire de l'encrier vivant, subsume partiellement, par sa viscosité, la métaphore de la cohérence. Celle-ci, indique Ghislain Bourque⁴⁴, "se veut l'union, la liaison entre les éléments d'un texte". Laquelle liaison s'opère [en principe] selon quatre règles, fondées sur les concepts de répétition, de progression, de non-contradiction et de relation énoncés par Charolles⁴⁵.

Compte tenu de l'intérêt paradoxal que présente la notion de cohérence dans le contexte thématique d'aliénation où se déroule Le procès-verbal, il va de soi qu'en regard de ces règles, la nature optative du sujet ("L'histoire d'un homme qui ne savait si...ou...") situe le texte dans une zone à la limite de l'infraction. Le caractère perturbé du personnage commande

⁴⁴. Ghislain Bourque, "La cohérence ou la cohésion", Liaisons, mai 1987, pp. 33-35. Cet article reprend de façon très claire les quatre règles de cohérence énoncées par Michel Charolles (cf. infra), en y adjoignant, sous forme de parallèle, une distinction complémentaire entre cohérence et cohésion. (Conçue dans un contexte d'études comportementales et destinée à des applications pédagogiques, cette approche théorique se prête également bien à l'analyse des "discours dits pathologiques", tels ceux que miment certains passages du Procès-verbal).

⁴⁵. Ces quatre règles sont les suivantes: 1) Règle de répétition: "Pour qu'un texte soit cohérent, il faut qu'il comporte dans son développement linéaire, des éléments à récurrence stricte"; 2) Règle de progression: "Pour qu'un texte soit cohérent, il faut que son développement s'accompagne d'un apport sémantique constamment renouvelé"; 3) Règle de non-contradiction: "Pour qu'un texte soit cohérent, il faut que son développement n'introduise aucun élément sémantique contredisant un contenu posé ou pré-supposé, par une occurrence antérieure ou déductible de celle-ci par inférence"; 4) Règle de relation: "Pour qu'une séquence ou un texte soit cohérent, il faut que les faits qu'il dénote dans le monde représenté soient reliés". D'après Charolles, "Introduction aux problèmes de la cohérence des textes, Langue française, 1978, pp. 14-33.

en effet des procédures spécifiques, dont la plus évidente semble celle de la substitution dont on a déjà montré l'exemple sur le plan sémantique parce que l'on a désigné comme "relais narratifs" ou "transits microanalytiques".

Ce phénomène de substitution se manifeste également sur le plan formel. En ceci le texte mime le discours du fou qui, aux normes admises substitue d'autres normes, voire un nouveau code, constituant pour lui un nouveau jeu. La disparition de la structure de la phrase au profit d'une structure de liste ou d'énumération serait ainsi, d'après Christian Delacampagne⁴⁶ symptomatique d'une écriture pathologique. Il y a dans "enumerare", forme latine d'énumérer, outre le mot "errer", le mot "narrer", or "der Narr", en allemand⁴⁷, désigne le fou. Rien de plus adéquat donc que le recours aux listes⁴⁸ pour exhiber l'état de trouble dont souffre le héros du Procès-verbal. Si le but de cette structure d'énumération est de combler un manque qui terrorise le sujet, ici ce sera le vide existentiel de la communication. La harangue finale d'Adam le montre: "Il en arrivait au point où on ne forme plus de phrases, où on ne cherche plus à se faire comprendre [...] Veux vous dire. Attendez. Peux vous raconter une histoire [...] Vous n'avez rien à dire? Je peux vous raconter une histoire. C'est ça. Je peux vous inventer des fables. Sur-le-champ. Tenez. Je vais vous donner des titres" (p. 248). L'échantillonnage de suggestions qui suit donne un aperçu du potentiel de

46. Christian Delacampagne, "L'écriture en folie", Poétique, no18, 1974, p. 165.

47. La référence à Glück (p. 305), entre autres, autorise ce détour translinguistique

48. Et le recours - suis-je tentée d'ajouter, par jeu de mots - au journal, puisque "enumerare" signifie aussi "passer en revue".

l'imaginaire du personnage⁴⁹: "Ecoutez. La légende du palmier nain qui voulait voyager en Europe orientale. Ou. L'ibis qu'un représentant de commerce métamorphosa en fille. Ou. Asdrubal l'homme-aux-deux-bouches. Et. L'histoire d'amour d'un roi de carnaval et d'une mouche." (p. 249).

Chaque nouveau détail sert de point de départ potentiel à un éventuel mini-récit qui se greffe sur la narration et l'amplifie: une telle procédure inflationniste aboutit à un récit proliférant, excédentaire, qui succombe à son propre vertige ou "s'enlise"⁵⁰, selon un terme emprunté à Ricardou. Tel semble avoir été le processus de fabrication du Procès-verbal. L'indique le commentaire métatextuel du narrateur après repêchage d'un noyé: "Quand on se laisse distraire par les détails qui semblent justifier l'événement, lui donner une réalité, mais qui n'en sont qu'une mise en scène, alors il y a beaucoup à dire" (p.154).

Le chapitre L fournit l'exemple de cette procédure: tout entier constitué des suppositions et commentaires des badauds sur les circonstances et les causes du drame, l'identité de la victime, le rappel d'expériences similaires, l'épilogue, etc. La méconnaissance des faits réels génère la multiplication des interprétations possibles et contradictoires: "Il n'était pas bon; il mentait

⁴⁹. Il rappelle, intertextuellement, parmi les "plans et projets de romans et nouvelles" de Baudelaire, "le fou raisonnable et la belle aventurière", "spéculations sur la poste", "le déserteur". Baudelaire, Oeuvres complètes, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, cité par Alain Duchesne et Thierry Leguay, Petite fabrique de littérature, p.128.

⁵⁰. Ou: "Le vertige de l'exhaustif. Nous le savons: il y a un penchant du descripteur pour ce qu'on appelle des minuties. Ici le narrateur succombe à la tentation de l'inventaire". Jean Ricardou, Le nouveau roman, p. 124.

souvent, trompait sa femme [...] Il était bon. Il était un bon père. Il n'allait jamais au café" (p.162).

On s'aperçoit alors que le tour de force du discours leclézien réside dans le fait que le recours à l'indécidable, érigé en postulat, exerce un double effet: l'ambiguïté de la situation d'Adam se répercute sur le lecteur. A son tour, celui-ci ne sait si cette pratique de désorientation propre au nouveau roman⁵¹ est à prendre au premier degré ou si elle agit au contraire comme manoeuvre parodique, qui ferait du Procès-verbal une sorte de métafiction. Ainsi s'explique sans doute une des raisons de la résistance du roman à l'analyse.

Destinés à rendre crédible, par le biais de l'humour et de la familiarité, le trouble d'un personnage à la dérive, les quelques éléments fonctionnels qui se dégagent ainsi de la lecture de la préface du Procès-verbal tendent à démontrer l'adéquation des moyens au propos. Les procédures mises en oeuvre pour rendre manifeste l'égarement du héros - puisque ce qui le caractérise est sa "folie" présomptive -, collages, énumérations donc, ont pour corollaire des stratégies analogiques et associatives qui révèlent une volonté structurante, métaphoriquement désignée par le second aspect du personnage: son plausible passage par l'armée. Le prochain volet de l'analyse, qui prend pour cible le titre, indiquera en particulier comment Le

⁵¹. Je pense en particulier aux dispositifs mis en place par Robbe-Grillet, entre autres dans La Jalousie (1957): "Le récit était fait de telle façon que tout essai de reconstitution d'une chronologie extérieure aboutissait tôt ou tard à une série de contradictions, donc à une impasse". Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, 1963, pp. 132-133.

procès-verbal suscite, traduit et exerce une violence qui se manifeste avec, contre, et au-delà des mots.

II - Insigne hétérogène: du titre, violence et effets textuels

Certains mots montrent que "le discours est conçu comme impliqué dans un mot unique dont il constitue l'amplification actuelle, qu'il déploie en étant engendré par lui"⁵². A l'enseigne titulaire, le mot "procès-verbal" est de cet ordre. Le titre, en effet, "programme d'avance la lecture et impose au lecteur la valeur de son énoncé"⁵³. La préface énonçait des modalités de lecture, voyons maintenant comment le titre détermine le contenu, comment son épaisseur sémantique fournit matière à un déploiement thématique qui se répercute à son tour sur le signifiant. Je me propose donc d'analyser quelles relations se nouent ici entre titre et texte.

Dans sa matérialité de mot double, - nom + adjectif - précédé d'un article, ce titre-ci place le roman sous le signe de l'ambiguïté. La valence du terme, au sens où ce mot indique le nombre de liaisons qu'un élément entretient avec d'autres dans une combinaison, préfigure la complexité du système qu'il

⁵². Paul Zumthor, Langue, texte, énigme, 1975, p. 51.

⁵³. Jean Ricardou, Nouveaux Problèmes du roman, p. 145-150.

installe. En effet, la mécanique littéraire leclézienne affiche, par la voix de son héros, un désir démiurgique de peindre le monde dans toutes ses manifestations :

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).

Pour cela recours sera fait à l'hétérogénéité, comme l'indique Le Clézio en 1970: "L'homme qui écrit n'écrit pas seulement avec des mots. Tout lui est bon pour avancer. Il écrit avec les chiffres⁵⁴, avec les formules chimiques, avec les équations algébriques, avec les structures moléculaires"⁵⁵. Ainsi, sous la formule du titre, le texte subsumé par le personnage se voit intégrer à son propos, comme pour l'étoffer, des formules de chimie⁵⁶, des éléments de géométrie⁵⁷, ou des listes de coordonnées géographiques⁵⁸, sans parler de l'inclusion d'extraits de livre⁵⁹, de poèmes⁶⁰, de chansons⁶¹, de psaumes⁶² ou de journaux⁶³.

⁵⁴. Ainsi, dès Le procès-verbal: "Ils auraient 99% de chances" (p. 19); "Michèle était snob à 67%" (p. 175).

⁵⁵. Jean Marie Gustave Le Clézio, "Le sismographe", Nouvelle Revue Française, no 214, 1970, p. 17.

⁵⁶. " $\text{CH}_4 + \text{Cl}_2 = \text{CH}_3\text{Cl} + \text{ClH}$ " (p. 194), par exemple.

⁵⁷. "aller d'angle en angle, de segment en vecteur, et dénommer les droites en gravant de l'index leurs lettres dans le sol: xx', yy', zz', aa', etc." (p. 263).

⁵⁸. "Ecclefechan, Ecosse 55.3.N. 3.14.W

Eccles Angleterre 53.28.N. 2.21.W.

Eccleshall Angleterre 53.28.N. 2.21.W." etc., par exemple (p. 181).

⁵⁹. "106 UN CYCLONE A LA JAMAIQUE" (p. 139), roman de Richard A.W. Hughes [1929].

⁶⁰. "Tis ye, 'tis your estranged faces,
That miss the many -splendoured thing." (p. 184), Francis Thompson's "The kingdom of God".

"Voire, ou que je vive sans vie,
Comme les images, par coeur,
Mort !" [...] "Ce sont des vers de Villon" (p. 293).

1). Violence généralisée

Commençons par un mot, premier, donc. Le procès-verbal se définit - après un acte supposé perpétré - comme un acte dressé par les autorités compétentes. Comme le couple lecture-écriture, il fonctionne selon un processus d'action-réaction: le constat et ses conséquences juridiques. Ainsi Adam Pollo sera-t-il arrêté par la police puis jugé et interné pour "Passer [...] devant un tribunal d'hommes" (p. 130) et répondre de plusieurs délits.

61. "Hé ho Johnnie rockin'
rock-a-geese by the river
ho red river rock'n'roll" (p. 49)

"But darling darling
Keep in touch
Keep-in-touch
Keep-in-touch-with-me" (p. 145).

62. "... Criaient la gloire
de Dieu,
Chantaient l'amour
de Dieu..." (p. 229).

"oh Sarimarès
belle amie d'autrefois,
en moi tu demeures vi-ive" (p. 229).

63. Exemples de manchettes: (équivalent des pages 252-254, non numérotées)

BEN BELLA ACCUEILLI
TRIOMPHALEMENT A ORAN:
"Il nous faut un parti unique"

"UN MANIAQUE ARRETE A CARROS"
(suite de la page 1)

Un scénario conflictuel s'instaure donc à partir d'un seul mot qui oppose en son essence ordre et délinquance⁶⁴. Ainsi s'explique qu'acteur d'une mise en demeure (celle du langage), le héros finisse à l'asile, au cabanon - là où l'on enferme les fous violents: ceux qui battent la campagne - et non pas dans quelque petite maison provençale, qu'il évoque en pensant aux "millions de cabanons [que les gens] pourraient se faire construire dans la campagne, et y être malades, ou pensifs, ou nonchalants" (p.102).

Programmé sous le signe de la violence donc, ce scénario inclut à la fois le vol, délit mineur⁶⁵, le viol et la loi. En effet, parmi les chefs d'accusation portés contre l'incriminé, on retient entre autres la **violation** de domicile et l'attentat aux mœurs: "M. L... a porté plainte contre le prévenu pour violation de domicile [...], Melle M..., pour attentat aux mœurs. L'inculpé sera transféré à midi au centre de l'hôpital psychiatrique" (p. 253). La récurrence du motif du viol se manifeste, obsessionnelle, matraquante, dans l'environnement du personnage. L'amie, par lui violée, risque à son tour de "**violer** une propriété privée" (p. 59) en allant lui rendre visite dans un décor "piqué⁶⁶ ça et là de **voiles** blanches" et "le paysage ne manquait pas [...] une éclipse **violacée**" (p. 59). Par ailleurs, le cri du vitrier: "un drôle de cri lugubre, quelque chose qui ressemblait à <<Olivier...>> mais ce devait être

⁶⁴. Ce qui, me semble-t-il, correspond à ce qu'André Berthiaume désigne comme une oscillation "entre la conformité aux normes traditionnelles et leur remise en cause". André Berthiaume, "Mythes et motivations chez Le Clézio, Tournier, Yourcenar", Écrits du Canada français, 1985, p. 53.

⁶⁵. "avec les chaises longues qui sont des chaises longues volées sur la plage" (p.126)

⁶⁶. Ou "piqué" comme le héros, suggère la synonymie familière qui donne "piqué" pour équivalent de "un peu fou", indique le Robert I. Sans négliger l'équivalence, devenue cliché au Québec, "piquer c'est voler", qui renforce l'isotopie de la délinquance.

<<On y vient...>>" (p. 110), en écho déformé, se mue par interprétation mimophonique en un prénom - "Olivier"- qui, en dépit de la connotation pacifiste dont il est généralement porteur, renferme lui aussi anagrammatiquement le mot "violer". Et le produit des larcins du héros - "les cierges qui sont des cierges volés dans la chapelle du Port" (p. 126) - ordonne, sur le même thème, le contrepet⁶⁷ gaulois qui mêle ciel, verges, vierges et viol.

Une telle emphase portée sur l'acte transgressif ne peut que susciter son inverse: la violation appelle la loi ou la règle qui se trouve aussi incluse phoniquement dans le titre: "le **procès-verbal**" énonce le jugement de sévérité qu'il porte inscrit en lui.

Ainsi le texte, pris au mouvement de son faire, dit-il plus qu'il ne raconte. Obsédé qu'il est d'écriture, ce que le personnage retient du viol c'est la trace, l'acte, l'équivalent d'une écriture justement. Cette équivalence conceptuelle transparait dans le viol même de la construction grammaticale normative, qui place sur le même plan régime intransitif (écrire à) et régime transitif (violer): "je t'ai écrit dit Adam, je t'ai écrit et je t'ai violée. Pourquoi n'as-tu rien fait, toi?" (p. 45).

Pour un sujet perturbé comme Adam - qu'il soit sorti des rangs de l'armée ou de la norme - la violence constitue une revanche contre le viol

⁶⁷. Voir Gradus pour définition et exemples. Bernard Dupriez, Gradus, p. 131.

permanent qu'exerce sur lui la parole des autres⁶⁸. Ce climat d'agressivité commence à se manifester dès qu'Adam délibérément se fait passer pour mort, avec la violence de l'oubli; il atteint son climax dans la villa, avec le meurtre gratuit du rat (chapitre H). Les visions apocalyptiques d'Adam⁶⁹, sa bagarre avec l'ami américain de Michèle⁷⁰, ainsi que les multiples allusions à la guerre, s'inscrivent dans le même contexte. Qu'il s'agisse de la présence des marins américains qu'Adam rencontre dans un bar ⁷¹, de son altercation avec un soldat français⁷², ou de la référence aux événements d'Algérie⁷³, une même isotopie belligérante agite le texte. Les loups du zoo: "Violents, pleins à en vomir de haine et de férocité" (p. 87), les faits divers du journal et "Par-dessus tout, [...] cette foule d'hommes et de femmes, assoiffés de violences et de conquêtes" (p. 181): tout concourt à démontrer le déferlement imminent d'une force brute.

2). Ecriture de la ville

La ville, où le héros vit sa liberté provisoire, s'avère le lieu privilégié de ce déchaînement: "La ville, selon Barthes, est une écriture [...] essentiellement

⁶⁸. Un autre exemple de cette violence est fourni par Béa B, personnage du roman intitulé La guerre, 1970. Elle adopte une attitude similaire: "Même si on arrivait, si c'était possible d'écrire ça: xxx peut-être que ça serait une façon aussi violente que les autres de dire MOI JE, J'EXISTE, JE PENSE QUE, etc" (p.161).

⁶⁹. "On voit venir de toutes parts de drôles d'animaux en fonte, peints en kaki, couleur de camouflage, qui foncent dans la ville" (pp. 63-64).

⁷⁰. "Il m'a presque assommé" (p. 219).

⁷¹. "Vous êtes encore en guerre vous ?" (p. 49).

⁷². "Mais puisque je vous dis", trancha l'homme, "que je n'ai jamais mis les pieds dans votre foutu secteur" (p. 54).

⁷³. " L'affaire Ben Bella" (p. 252), qui s'inscrit dans le contexte historique réel de la fin de la guerre d'Algérie, concession donc, ici au réalisme journalistique (Ben Bella fut Président de la République algérienne de 1963 à 1965).

et sémantiquement lieu de rencontre [...] des forces subversives, des forces de rupture, des forces ludiques"⁷⁴. De fait, c'est la ville, que le héros a décidé un jour de fuir, qui fournit paradoxalement l'essentiel du matériau romanesque. Le journal fragmentaire du héros ne représente, sur l'ensemble du volume, que trente-cinq pages au total (un peu plus d'un dixième), disséminées entre les chapitres A, I et O. Exception faite des chapitres qui se situent à la villa (soient A, où Adam se livre à ses expériences de contemplatif et d'écrivain; E, où Michèle lui rend visite; H, où a lieu le meurtre du rat et I, où Adam écrit à Michèle), et des chapitres F et R dont l'"action" se passe au zoo et à l'asile, le reste du roman montre les allées et venues du héros dans les rues, tantôt de la villa à la plage, tantôt de la plage à la ville.

Anonyme, au présumé lieu réel de l'action qu'est Nice, cette ville superpose telle autre, d'Algérie, dont le nom, Cherchell, s'inscrit par voie hypogrammatique dans l'en-tête des lettres d'Adam à sa correspondante: **Chère Michèle**. La langue fait de cette ville sans nom une ville-fille, par simple contamination phonétique: "un petit bout de ville [comme on dit "un petit bout de fille"] entre une paire de collines" (p. 26), animée d'une sorte de sexualité tellurique brutale. "Espace contre-institutionnel"⁷⁵, la rue en est l'icône, le terrain où se joue le rut animal: "La ville portait [...] les stigmates d'une vie animale secrète, quelque chose comme l'odeur, les taches d'urine séchées, les excréments, les touffes de poils laissés sur le bord du trottoir à la suite d'un coït brusque et fatal" (p. 99); le lieu propice à la transgression

⁷⁴. Roland Barthes, L'aventure sémiologique, 1985, p. 268.

⁷⁵. Roland Barthes, Le bruissement de la langue, 1984, p. 179.

des interdits de tout ordre: "Bientôt peut-être, il [Adam] pourrait lui aussi uriner tranquille sur les essieux des voitures américaines ou les panneaux d'interdiction de stationner, et faire l'amour en plein air, en pleine poussière, entre deux platanes" (p. 108).

De la rue à l'écriture et inversement, l'espace de l'écrit traduit textuellement la réponse d'Adam à l'agressivité langagière: d'abord par le biais du journal intime, puis du quotidien qui relate les "voies de fait" auxquelles il s'est livré sur la voie publique: "des exhibitions qualifiables d'attentat à la pudeur" (p. 253).

3). Texte: de la faute

Au héros coupable de ces dérèglements répond un texte délictueux, obsédé, abîmé: lacunaire ou répétitif. Hostile à toute classification, il annonce le rejet, effectivement exprimé dans la préface de La fièvre (1965), de la notion de genre (forcément "mauvais"): "La poésie, les romans, les nouvelles sont de singulières antiquités qui ne trompent plus personne ou presque [...] L'écriture, il ne reste plus que l'écriture"⁷⁶. Destinée à son tour à être violée par le regard du lecteur, cette dernière s'exhibe alors sous diverses formes, qui toutes, de près ou de loin, s'inscrivent dans une problématique de la faute, qui réunit sur un même plan la faute grammaticale et la faute originelle.

⁷⁶. Jean Marie Gustave Le Clézio, La fièvre, 1965, p. 8.

Les actes auxquels se livre délibérément le personnage sont en effet autant de provocations qui lui donnent un semblant de réalité: "On me reprochera certainement des quantités de choses" (p. 130), dit-il en introduction à l'énumération de ses actes de vandalisme. Pourtant, son apparent sado-masochisme ne vise qu'à prouver son existence: "Si on me crache au visage, j'aurai enfin une destinée", avoue-t-il (p. 130). La caution de l'aliénation se confond avec l'obsession de l'écriture au point qu'en effet elle préserve le héros de toute compromission banale avec le réel. Ainsi impose-t-elle par exemple la référence littérale à l'alphabet qui ordonne les chapitres; ainsi se manifeste-t-elle jusque dans le choix des nombres qui désignent la référence au temps, comme si celui-ci dépendait du nombre des lettres de l'alphabet: "On me dira peut-être que je vis en tel ou tel siècle, le XXV^ele par exemple" (p.131)⁷⁷.

Les agressions textuelles rendent compte de cette obsession "violante" tant sur le plan des images que sur le plan de l'écriture. Sur le plan des images s'impose la représentation de dispositifs pulsionnels et libidinaux. La description d'un coït animal dans l'espace clos d'un grand magasin, par exemple, enfonce les règles de la bienséance: "Il y avait une musique de piano et de **violon** qui **couvrait** tout [...]. Le chien retrouva la chienne dans le sous-sol, au rayon électricité" (p. 103). "Et soudain, **la chose arriva**. [...] le corps laineux du chien noir **couvrait** le pelage jaune de la chienne" (p. 105). De même au zoo (chapitre F), l'identification d'Adam aux espèces qu'il

⁷⁷. Cet exemple renvoie aux "vingt-six barreaux de la grille" (p. 111).

observe, le transformant par exemple en "ténébreux ver de vase" (p. 85), opère une transgression en regard des règles de l'espèce qu'il représente.

Dans la perspective scripturaire, la faute se manifeste dans l'utilisation anormale des ressources de la typographie ou leur utilisation "au pied de la lettre". Par exemple, le simple fait, dans le passage suivant:

"[...] on compterait quelque chose sur nos doigts, et on referait mille fois la même journée?

On lirait le journal.

Quand donc les gens de la maison reviendront-ils?" (p. 135),

d'imprimer en caractères standard (disons en creux) au milieu d'un texte en gras (disons en relief) la phrase "On lirait le journal" (p. 135), concentre l'attention sur sa différence.

De même, annoncées en préface comme fautes de frappe - "Je m'excuse [...] à l'avance pour les fautes de frappe qui pourraient se trouver dans mon texte" (p. 13) -, les fautes d'impression, que l'on retrouve d'une édition à l'autre, relèvent d'un parti pris de subversion qui freine la lecture, agace et met l'accent sur le mot et l'acte plutôt que sur l'ensemble. Coupures, amputations, ratures, voire "caviardage"⁷⁸ systématique, signent le texte délinquant, comme en atteste le narrateur à propos du journal d'Adam: "Il y a beaucoup de ratures: les unes permettant encore de lire les mots, les autres les dissimulant complètement" (p. 221). Le processus d'écriture-gommage qu'elles instaurent violente le texte en surimprimant ce qu'elles

⁷⁸. Je renvoie à ce sujet à Alain Duchesne et Thierry Leguay, Petite fabrique de littérature, pp. 57-59.

font mine de nier, par exemple cette phrase qu'on peut lire ainsi sous le trait continu qui la biffe: "C'est-à-dire, en marchant dans la ville, regarder les choses qui pourraient me servir plus tard" (p. 206).

Champ privilégié de la faute, l'orthographe, malmenée, devient productrice de sens. Ainsi l'"r" absent des "typanosomes" (p. 249), génère-t-il l'histoire des serpents à sonnettes⁷⁹ qui joue, à la Roussel, sur la paronymie sonnette/sornette. Tandis que "améranthrope" (p. 29) ou "prostase" (p. 229), comme "circonférique" (p. 209) ou "losangulaire" (p. 238), se rattachent à la catégorie des néologismes.

Comment, à partir de la seule charge sémantique du mot "procès-verbal", en arrive-t-on là? Rappelons que le pouvoir générateur du mot provient du conflit qu'il met en scène entre la règle qu'il est censé représenter - le côté "sévère" du "procès-verbal" - et sa transgression. Jeu du hors-la-loi face à la loi, l'infraction au code stimule la production et le texte naît de la violence dont il est complice et à laquelle il participe. Tout comme Michèle, par exemple, prend forme et corps à travers le récit de son viol. Au-delà de cet aspect génétique contextuel, voyons maintenant quelle répercussion entraîne l'opération feuilletage/effeuillage du mot "procès-verbal" aux niveaux méta-et infra-textuels.

⁷⁹. Les éditions de 1973 puis de 1984 sanctionnent la disparition de ce R. Voyons l'histoire: "Comment tuer les serpents à sonnettes. C'est simple. Il faut savoir trois choses. Les serpents à sonnettes sont très orgueilleux. N'aiment pas le jazz. Et dès qu'ils voient un edelweiss tombent en catalepsie. Alors. Voilà comment il faut faire. Vous prenez une clarinette [...] faites une vilaine grimace [...] jouez Blue moon ou Just a gigolo [...] sortez de votre poche un vrai edelweiss des neiges. Et ils tombent en catalepsie. Alors. Il ne reste plus qu'à les prendre et à leur glisser un r quelque part [...] ils en crèvent" (p. 249).

4). Polysémie appliquée, procès de parole

a) - sabotage

Entre les actes du personnage, répréhensibles, et l'acte, officiel, il faut passage. Ainsi s'impose la relation écrite de ce qui a été dit ou fait, le "rapport", suivant le sens second ordinairement attribué au mot "procès-verbal". En tiennent lieu ici à la fois le "document" - le journal intime d'Adam Pollo - retrouvé "par hasard, dans les W.C.-hommes du <<Torpédo Snack-bar>>" (p. 225), et le roman dans sa totalité, c'est-à-dire le récit d'Adam et les commentaires du narrateur.

Pas même le héros - "un des rares personnages à ne pas être dupe de ce qui se passe" (p. 134) - ne peut se laisser prendre à cette mise en scène dérisoire et peu vraisemblable de la trouvaille⁸⁰. Le peu de souci qu'affiche l'auteur à propos de la véracité⁸¹ confirme que l'artifice employé relève de la parodie du roman réaliste conventionnel. La précision "réaliste" concernant le lieu de la trouvaille, "les W.C" (version moderne et synonyme anglomane des "lieux") insiste sur l'aspect scatologique de l'écrit en question. Ce d'autant plus que l'homonymie fait entendre, dans l'épellation à la française, un "vesser" désuet équivalent du "pet", écho de celui qui se trouve en première ligne du roman dans "Il y avait une **petite** fois" (p. 15).

⁸⁰. A ce sujet, je renvoie à l'article bien connu de Philippe Hamon à propos du texte réaliste. Le recours à un document opportunément trouvé constitue "la source-garant de l'information qui donne autorité" et permet de "rendre valide le contrat d'énonciation". Philippe Hamon, "Un discours contraint", *Poétique*, no 16, 1973, pp. 412-448.

⁸¹. "Je me suis très peu soucié de réalisme" (p.12) affirme-t-il en préface.

Quant au nom du bar, qui associe sur le mode du télescopage un mot des années 10 et une image de la vie moderne (le snack), il participe - par le biais de la torpille (traduction du mot espagnol "torpedo"⁸²) - au sabotage du texte tout en rapatriant l'isotopie militaire posée en préalable. Ainsi, à cette enseigne, l'antinomie de la violence réglementaire incluse dans le titre se trouve-t-elle reproduite.

b) - personnage

Considéré à la fois comme signifié et comme signifiant, le mot "procès-verbal", on l'a vu, provoque l'infraction (l'infra-action en acte). Il contraint le texte à faire lire ce qui dépasse l'écrit, lui échappe, autrement dit ce qui s'entend (et, également, se comprend) dans le "verbal" de l'affaire: le **procès** de la parole, la mise en accusation de ce "verbe" adjectivé, dénaturé, qui n'a paradoxalement de sens qu'écrit.

Voilà qui fonde une relation entre le titre et le personnage central qui, lui non plus, n'a d'autre existence que son statut scripturaire. Ce statut de "personnage", il le revendique, en multipliant lui-même les mises en scène possibles, tout en s'insurgeant contre son état: "On dirait que nous sommes nés sous la plume d'un écrivain des années trente" (p. 301). Pour l'être de papier Adam Pollo, pas d'autre issue que d'être "écrit": "l'important, c'est de toujours parler de façon à être écrit" (p. 47). Comme un procès-verbal; "ça ne sert à rien de parler" dit le héros (p. 69): en effet, toutes paroles en l'air

⁸². En usage dans les années 1910, il désignait une automobile décapotable fusiforme, indique le Robert L.

s'envolent. La langue populaire n'appelle-t-elle pas "papillon" le "procès-verbal" ou la contravention posés sur les pare-brise?

La polysémie resserre autrement encore la relation du titre avec le personnage, par l'intermédiaire de son nom. Du rapport entre Adam Pollo (A. Pollo) et l'Apollon mythologique, Waelti-Walters a déjà fait état⁸³. Notons que l'"apollon" désigne aussi un papillon diurne. Il n'est donc pas surprenant, dans ce contexte d'ordre contestataire à forme juridique, de trouver encore une fois réunis - par détournement homonymique - l'acte répréhensible et la sanction. Cette liaison s'effectue par un élément descriptif: "Les premiers vols de papillons de nuit" (p. 19), qui, au procès de la lecture, associe le mot "vol", au sens délictueux: celui que commet le texte en s'appropriant la formule du conte: "Il y avait une petite fois" (p. 12).

Ajoutons à titre justificatif de cet écart entomologique que, par un glissement du nom au verbe - de l'insecte ou de l'acte à l'action -, "papillonner" se lit comme le principe directeur d'Adam Pollo: celui qui va d'une personne, d'une chose à une autre sans nécessité, qui passe d'un sujet à un autre et s'éparpille: "tu gaspilles ton temps à des choses sans intérêt; tu te gaspilles toi-même" (p. 127) lui dit Michèle. Par ailleurs, les réflexions dysphoriques qui occupent le personnage et une bonne part du livre: l'obsession de la guerre déjà évoquée, et certaine fascination pour le morbide, par exemple (sur laquelle je reviendrai), sont-elles autres que ce que le langage courant nomme des "papillons noirs"? Des idées sombres qui se déploient en

⁸³. Jennifer Waelti-Walters, Icare ou l'évasion impossible..., 1981, p. 22.

visions fantasmagoriques où l'animal viole l'humain, par exemple: "Les papillons de nuit s'acharnèrent sur son corps, le mordirent de leurs mandibules, l'enveloppèrent du **voile** soyeux de leurs ailes velues" (p. 24).

Enfin, pour rester dans le registre familier, le "attendez" du paragraphe final (p. 312), correspond à un "minute papillon"⁸⁴ qui irrévocablement (par le terme synonyme qui désigne l'acte, la minute) reconduit à l'isotopie juridique dont relève le procès-verbal. Ainsi en va-t-il des métamorphoses du signifiant chez Le Clézio 1963, comme de la cigarette à la seiche, de la minute au papillon, du procès-verbal au bestiaire: des "va-et-vient de polype" (p. 23) convoqués par un "type" (p. 15) précisément nommé Pollo.

c) - procédé⁸⁵

De telles extrapolations seraient gratuites si "procès-verbal" ne convoquait pas "procéder", c'est-à-dire "relever, tenir de, agir", qui incite à détecter sous les mots le "procédé" au sens roussellien. Rappelons-en le principe énoncé par Roussel: "Je choisissais deux mots presque semblables. Par exemple billard et pillard, puis j'y ajoutais des mots pareils mais pris dans deux sens différents, et j'obtenais ainsi deux phrases presque identiques..."⁸⁶.

⁸⁴. Incidemment, dans le même registre populo-juridique, mentionnons le titre du best-seller Papillon. Henri Charrière, 1969.

⁸⁵. Ou "tip" en anglais. Harrap's shorter. French and English dictionary, 1967

⁸⁶. Raymond Roussel, Comment j'ai écrit certains de mes Livres [1935], publié chez Pauvert en 1963, pp. 9-35. A ce sujet, voir l'analyse de Sjef Houppermans, Écriture et désir. Raymond Roussel, 1985, d'où je tire l'emploi du "procédé" comme terme de billard en français. Pour renforcer le thème de la coïncidence intertextuelle, rappelons qu'un article de J.M.G Le Clézio, publié en 1967, s'intitule "Comment j'écris". L'auteur y indique métaphoriquement sinon ses procédés personnels, du moins sa relation avec l'écriture.

Outre un comportement ou une recette, le procédé est, confirme le Robert, un terme technique de la langue du billard - précisément la rondelle de cuir appliquée au bout d'une queue de billard. La place qu'occupe ce jeu dans l'élaboration roussellienne, ainsi que la présence d'un jeu de billard dans Le procès-verbal - "exactement au-dessus de la chambre où vivait Adam, il y avait un grand billard couvert d'un tapis usé" (p. 67) - méritent la mention. D'une manière ou d'une autre, le jeu de billard infère ici le jeu de mots "bil(l)ingue". Les diverses références à la littérature anglo-saxonne essaimées dans le roman, ainsi que sa traduction par Daphné Woodward, en 1964, sous le titre The Interrogation, en justifient l'aspect translinguistique⁸⁷. Le détour suivant révèle que le procédé emprunté au billard (soit "tip" en anglais) fournira peut-être une indication pour la lecture de ce roman. En effet, le "tip" appelle la "cue", qui sert à désigner à la fois une réplique (au sens de réponse) et une "queue de billard".

En français, le Robert I définit l'"interrogation" comme un "type de phrase logiquement incomplète qui a pour objet de poser une question"⁸⁸. Le parallèle entre l'incomplétude impliquée par ce mot et les nombreux "trous" et "blancs" du texte pointe indubitablement une piste dans le "labyrinthe sans issue"⁸⁹ de l'écriture leclézienne. Celle-ci passe par la nomenclature des chapitres du roman, "trouée" au niveau de la lettre "Q", la lettre cachée

⁸⁷. Voir note 35, p. 45.

⁸⁸. Notons qu'en 1963, chez Gallimard également, paraît Le Livre des Questions, d'Edmond Jabès.

⁸⁹. Jean Marie Gustave Le Clézio, "Comment j'écris", Les Cahiers du chemin, 1967, p. 90.

qui à l'anglaise se prononce [kju:], soit par mimophonie: "cue". La réponse relèverait donc du petit bout de la queue du billard, du procédé, du "tip".

L'énigme n'en demeure pas moins. Que les indications auxquelles cette réponse donne accès soient vides de sens constitue la part implicite de risque du jeu, qui peut, dans le présent contexte, se terminer en queue de poisson. Lire la loi du texte dans le "bill" britannique et sa violation dans le "dar(t)" également britannique, c'est-à-dire la pointe, l'ironie, n'est qu'une interprétation du jeu de billard métaphorique que mènent rondement les mots entre eux et qui, on le verra avec l'étude du chapitre H, tourne parfois au jeu de massacre.

A ce stade donc un bilan s'impose. Des relations que le titre entretient avec le texte on a vu celle qui l'unit au personnage: deux existences paradoxales soumises à l'écrit. Une autre relie le texte au prétexte initial - l'histoire du héros, proprement dite - en regard des lois humaines transgressées. Une troisième relation conduit au "sujet réel": la part contestée du "Verbe" contenue dans le "procès-verbal". Réduit à sa forme adjectivale, c'est la parole mise en cause par le procès. Par rapport au texte, le biais du procédé met en effet encore deux aspects en évidence: l'un thématique, l'autre structural.

d) - vers l'abyme

Si le procédé fait affleurer le fonctionnement, il faut l'entendre dans le sens de (la) marche - et de comment "cela marche" - puisque c'est justement la marche qui, au niveau diégétique, constitue l'activité essentielle du personnage central et détermine le parallèle entre le mode de production du livre, le "mobile" de l'écriture, son mouvement et son contenu.

Ainsi Adam, par une inconséquence plausiblement imputable à ses troubles de mémoire qui lui font oublier son rejet de la société des hommes, passe son temps en allées et venues entre la villa où il a trouvé refuge, la plage et la ville. Ces déplacements illustrent le couple "procès de la parole" = "marche de l'écriture" qui caractérise Le procès-verbal.

Le Clézio a par ailleurs énoncé la relation étroite qui lie marche et écriture: "Chaque fois qu'un homme veut écrire [...] voici ce qu'il doit faire: il faut qu'il marche à travers les rues de la ville, au milieu de la foule mouvante, jusqu'au grand magasin plein de nylon et de lumière"⁹⁰. La nouvelle "L'homme qui marche"⁹¹, parue dans le recueil intitulé La Fièvre (1965), montre l'importance de ce thème déambulatoire et le rattache à l'hypothétique souvenir de la présence de Nietzsche à Eze, dans la région niçoise, lequel écrivait en substance: "Seules les pensées qui vous

⁹⁰. Ibidem.

⁹¹. Jean Marie Gustave Le Clézio, La fièvre, pp. 106-131.

viennent en marchant ont de la valeur⁹². Le Clézio réactive ainsi également la promenade surréaliste⁹³. S'inscrivant dans une tradition littéraire, il la renouvelle, la "revisite" en quelque sorte, en lui donnant un contenu sensoriel et matérialiste.

Le personnage devient un récepteur dont la seule fonction est d'enregistrer, à la manière d'un "sismographe", dira l'auteur en 1970⁹⁴, les données que fournit le monde: "traduit en minuscules tergiversations, en gestes infimes des paupières ou des muscles zygomatiques, en frissons le long de la nuque, en va-et-vient d'adaptation de la pupille" (p.104). Rien n'est donc moins gratuit que cette errance quasi mécanique à laquelle se livre Adam sur le macadam de la ville. La dérive à laquelle elle convie, entre les a et les o d'Adam Pollo, fait du nomade celui qui nomme, c'est-à-dire, chez Le. Clézio, le personnage écrivant⁹⁵.

Si, comme on l'a vu, le thème de la marche conjugue mouvement et fonctionnement et érige le nomadisme en une loi où se lit le mobile de l'écriture, au niveau structural, la marche redevient "procès", au sens de processus. En effet, les errances physiques et mentales d'Adam, les menues aventures et les événements dérisoires qui en résultent et

⁹². Friedrich Nietzsche, Le Crépuscule des Idoles, traduit par H. Albert, Paris, Denoël-Gonthier (coll. "Médiations", no 68), 1970, p. 93, cité par Claude Lévesque, in L'étrangeté du texte, 1976.

⁹³. Au sujet de la relation entre Le Clézio et le Surréalisme, se reporter à George Chychele Waterston, A Suggested Reading of a Puzzle Novel: Oedipal Themes in J.M.G. Le Clézio's First Work, Le procès-verbal, 1978, pp. 38-44.

⁹⁴. Jean Marie Gustave Le Clézio, "Le sismographe", Nouvelle Revue Française, no 214, 1970, pp. 15-21.

⁹⁵. Ainsi, selon le même paradigme, s'effectue le passage de celui qui fait "paraître" (le nomade) à celui qui "fait paraître" (l'écrivain).

constituent au hasard des rencontres la trame narrative d'un récit, résument l'action à un trajet circulaire. Celui-ci va de la maison qu'il a élue comme havre à l'asile, la maison de repos, la seule maison enfin vraiment "hospitalière", au sens propre, où il trouvera la tranquillité: "Il l'avait enfin trouvée, la belle maison rêvée, fraîche et blanche, bâtie en plein silence au centre d'un jardin merveilleux" (p. 309). C'est le refuge, l'abri où se recroqueviller dans l'intimité d'un vide irresponsable et créateur, l'éden et son jardin retrouvés. Ce qu'Adam évoquait dès le premier chapitre: "Je pense que c'est une façon comme une autre de finir sa vie, tranquille, dans une belle maison, avec un beau jardin à la française, et des gens qui s'occupent de vous faire à manger. Le reste ne compte pas" (p. 19).

Le procès-verbal ne peut, me semble-t-il, à la lumière de ce rapprochement, fournir meilleur exemple de structure, dans le sens où l'entend Ricardou: "Les éléments de l'écriture peuvent communiquer à distance. Si les éléments appartiennent au même écrit, ce qui se propose alors c'est une structure"⁹⁶. Ajoutons seulement que celle-ci, renforcée par le biais d'un leitmotiv, qui au moins à huit reprises⁹⁷ mentionne "une maison abandonnée en haut d'une colline", devient "obsédante" et mime les ressassements du personnage qui a perdu la mémoire. Ainsi la destructuration du héros participe-t-elle à la structuration du texte. Ainsi voit-on également comment ce "procès-verbal" agit, à plus d'un titre, au niveau de la macroanalyse comme de la microanalyse.

⁹⁶. Jean Ricardou, Le Théâtre des métamorphoses, 1982, p. 168.

⁹⁷. Je les énumère en annexe II, à titre d'exemple de leitmotiv (voir rubrique: "Bételgeuse").

De l'ordre de la miniaturisation, reste l'exploitation de ce titre à l'intérieur même du roman. Mot double, disais-je au départ de cette analyse, ce "procès-verbal" multiplie ses effets en miroir. Epigone métatextuel, il se donne en effet comme titre d'un texte (perdu) à l'intérieur du roman: "Je me souviens, raconte Adam, j'ai arraché une page du cahier d'écolier, et j'ai écrit au milieu,

Procès-Verbal d'une catastrophe/chez les fourmis.

Puis de l'autre côté j'ai fait un texte; mais je l'ai perdu depuis" (p. 216).

Effet de mise en abyme⁹⁸, ce "procès-verbal"-là, amorce avortée d'un redoublement de l'histoire dans l'histoire, en est un qui, en minimisant par la distanciation l'événement signifié - c'est-à-dire peut-être une catastrophe d'ordre affectif, sachant qu'Adam vient de trouver son amie Michèle en compagnie d'un étranger -, met l'accent sur le processus auto-parodique. Emblème de l'économie et de l'activité souterraine organisée, la fourmi devient ainsi icône de l'économie textuelle. "Je ne suis jamais autant ému que par les choses microscopiques" écrira Le Clézio en 1967, "avec la fourmi qui grimpe sur le mur beige, je vais faire reculer les fantômes carnivores de l'oubli, de l'oubli."⁹⁹

⁹⁸. Pour la définition de ce terme, voir Jean Ricardou, "le récit abymé", in Le nouveau roman, 1984, pp. 47-74, et bien sûr Lucien Dällenbach, Le récit spéculaire, 1977.

⁹⁹. Jean Marie Gustave Le Clézio, L'extase matérielle, 1967, p. 111.

Ainsi, parmi la multiplicité des strates de lecture qu'offre le feuilletage polysémique titulaire, même si le texte se livre comme un message à décoder, la réponse reste-t-elle précisément entre les lignes, dans ses innombrables anfractuosités, dans la zone plurielle du trait d'union, marque de l'indécidable et d'une insondable absence: celle qui toujours sépare les mots des choses.

Un procès de parole. La prochaine étape de l'analyse servira donc à montrer comment se développent, au niveau de l'incipit et de l'excipit, ainsi qu'au niveau de la nomenclature alphabétique des chapitres, les éléments sémantiques, thématiques et structuraux mis à jour jusqu'ici.

CHAPITRE B

FRANGES DU TEXTE

I. Incipit-excipit tandem

Dès l'enseigne titulaire, Le procès-verbal en sa désignation paradoxale convoque l'interrogation des extrêmes, incipit et excipit. S'y lisent en effet le projet et l'aveu qui balisent le champ de la fiction en regard du volume prescrit par le titre. Dans un premier temps, pour montrer l'importance de ces repères-limites, j'aurai recours à la comparaison titulaire et onomastique des deux pôles romanesques actuels de l'oeuvre: Le procès-verbal et Le chercheur d'or¹.

1) Petite excursion onomastique

La seule observation littérale des prénom et nom du personnage du Procès-verbal révèle en effet toute la valeur stratégique du dispositif polaire. Ainsi, l'initiale et la finale de Adam Pollo, dernière et première voyelles du

¹. On notera que le Voyage à Rodrigues(1986), avant-dernier ouvrage paru au moment de la rédaction de ce travail*, se présente comme Le journal du Chercheur d'or, ce qui constitue, en regard du Procès-verbal, un indice supplémentaire de la continuité de l'oeuvre au niveau macrostructurel. Voir à ce sujet la thèse de Jean-Paul de Chézet, Continuité et discontinuité dans les romans de J.M.G. Le Clézio, 1974.

* Puisque vient de paraître Le rêve mexicain ou la pensée interrompue, essai traitant de l'impact de la colonisation espagnole sur le Mexique.

Procès-verbal, reproduisent-elles l'alpha et l'oméga de son journal puisque, évoqué au chapitre A, c'est à la fin du chapitre O que celui-ci est "retrouvé". Ainsi, dans les lettres mêmes, le livre désigne-t-il son processus: autoréflexivité (duplication)² et circularité (inversion). Ainsi également, la distance qui, spatialement, sépare début et fin montre-t-elle leur appartenance respective à un même corps et à un même ensemble unis dans l'inter-dit.

La comparaison intertitulaire entre Le chercheur d'or (1985) et Le procès-verbal (1963) fournit un indice supplémentaire de cette unité, à la fois sur les plans du signifié et du signifiant. En effet, d'un côté la quête d'un trésor, de l'autre une enquête, et toutes deux se révèlent différentes de ce que l'on attendait: le trésor véritable apparaît, entre autres, comme une conquête de soi et l'enquête, comme une mise en question du langage.

Exhibant l'erre et l'or du signifiant des deux titres, chiasme et anagramme montrent un "verb" (le corps du texte ?) qui devient "cher" (et plus concrètement "chair" en Ouma, l'héroïne du Chercheur d'or, sorte d'Eve primitive dont les initiales reprennent, inversées, celle d'Adam Pollo).

Le procès-verbal

Le chercheur d'or

Le "r-o" du procès muté en or, les "héros" se retrouvent tous deux mis en sommeil à la fin du récit: **A-dam**, qui porte en lui la marque du châtiment, le dam, "va dormir vaguement" (p. 311), tandis qu'**A-lexis**, le héros masculin

². Celle-ci s'étend à tout le corps du patronyme: double a, double o, double ll, double jambage du m, renversement symétrique du d en p.

du Chercheur d'or, qui porte l'insigne de la langue via, littéralement, "le mot" (lexis), entend "le bruit vivant de la mer qui arrive"³. Ainsi va, toujours recommencée, la mer omniprésente et allitérative du texte: "j'ai toujours cru que la littérature c'était comme la mër" dit Le Clézio en 1985.⁴ Ceci donc, pour indiquer, à la lettre, l'importance des postures initiales et finales.

2) Télescopage

De retour au Procès-verbal proprement dit, l'effet de surprise que produit le télescopage des syntagmes polaires est d'autant plus grand qu'il démontre effectivement l'inanité du langage. Tombant comme un verdict, s'entend en effet un "Il y avait une petite fois [...] il n'y avait rien à dire": clôture pirouette qui ne désavoue pas mais confirme plutôt le projet de la préface, ce "sujet de dissertation volontairement mince et abstrait" (p. 12) qui transforme l'hier en une question avide. Ce constat impose la relecture et prouve que les phrases liminaires sont aussi conformes au programme titulaire. En effet, tels un "procès-verbal" qui n'a de sens qu'écrit, début ("une petite fois") et fin ("rien à dire") se répondent sur le mode paradoxal qui constitue une des modalités de l'humour. Le livre ferait en quelque sorte la preuve que "Le véritable écrivain n'a rien à dire" comme l'écrit Robbe-Grillet en 1963⁵.

³. Le chercheur d'or, 1985, p. 333.

⁴. Jean Marie Gustave Le Clézio, Autrement, no 69, 1985, p. 22.

⁵. Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, 1963, p. 42.

Parallèle à la déperdition et à la dégradation ontologiques que subit le personnage en tant qu'être de papier, la (re)chute (de l'histoire) d'Adam impose le silence⁶: une sorte de "chut" qui vient jouer, en milieu hospitalier, la parodie subversive de la "chute originelle" (une fuite⁷, elle aussi, peut-être). Ceci s'inscrit dans l'optique d'une "immense blague" à la Flaubert⁸, comme le "livre sur rien [...] un livre qui n'aurait presque pas de sujet"⁹. Voyons maintenant de plus près ce qu'individuellement disent ces deux formules, incipit et excipit.

a). Formule inaugurale

"L'inauguration est une zone périlleuse du discours: le commencement de la parole est un acte difficile, c'est la sortie du silence"¹⁰, écrit Barthes. Tiré du magma brut, l'introït du Procès-verbal exorcise l'arbitraire du récit sans origine en résolvant la question du comment commencer par la formule introductive du conte¹¹: "Il y avait une petite fois". Réactivée par l'adjectif, cette formule magique instaure d'emblée le principe du faire-croire et le parti pris de la fiction énoncés en préface: dès lors, tout ou presque sera donc possible.

6. Une constante dans l'oeuvre de Le Clézio, ainsi que le démontrent Ruth Holzberg: L'oeil du serpent: Dialectique du silence dans l'oeuvre de Le Clézio, 1981, et Jacqueline Michel: Une mise en récit du silence. Le Clézio. Bosco. Gracq, 1986.

7. A propos de cette hypothèse, je renvoie à la perspective exprimée par Malcolm Lowry dans Au-dessous du volcan (version française publiée en 1950), reproduite dans l'annexe II, section A.

8. L'importance de la surface de la relation intertextuelle entre Le procès-verbal et l'oeuvre de Flaubert invite à se reporter à l'appendice situé en fin de ce chapitre.

9. Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, Conard, t. II, p. 345.

10. Roland Barthes, L'aventure sémiologique, 1985, p. 301.

11. Du conte relèveront également les nombreuses métamorphoses que subissent bêtes et choses chez Le Clézio.

Ainsi le mythe de l'origine trouve-t-il sa résolution, conjugué à celui du recommencement, dans le prénom d'Adam, tandis que le personnage entame une nouvelle vie en se faisant passer pour mort. Inversement, un diagnostic d'aphasie (p. 309) signe l'arrêt du texte comme du personnage. Sa disparition élocutoire le renvoie à cette "aphasie native de l'homme"¹² que Barthes voit dans tout commencement.

b). Excipit conditionnel

La relecture de la dernière phrase au complet met en évidence le caractère non définitif de l'excipit et délivre le texte de l'enfermement forcené. La perfection de la symétrie n'est que formelle ("Il y avait"/"il n'y avait rien"). En effet la phrase complète signifie au contraire l'ouverture: "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). Toute la différence réside dans ce "si" sur lequel déjà reposait le sujet: "un homme qui ne savait **s'il** sortait **de l'armée**" (p. 12). Ainsi, par son découpage syntaxique et l'aspect modulaire qui en résulte, cette phrase mime-t-elle le fonctionnement du texte en exhibant à la fois l'autonomie et l'interdépendance de ses composants. Elle prouve que dans le domaine du langage on ne peut littéralement compter sur "rien": au delà des mots en attendent toujours d'autres pour détruire les premiers.

¹². Roland Barthes, op. cit., p. 301.

3) - Foisonnement du vide

Dès lors s'impose de montrer comment le texte résulte d'une dialectique du plein et du vide: "Vide et néant, vide et plein s'équilibrent continûment, sont un dans l'autre, mêlés indistinctement"¹³ écrit l'auteur en 1967.

D'une borne à l'autre du texte reste, comme de l'in-fini désordre du monde à la menace du non-être, la vacance nécessaire à l'accomplissement du scénario minimal. L'espace du texte s'énonce comme vide, lieu du non-lieu, où se nie subrepticement le rien à dire tandis que s'écoule le trop-plein du langage - problématique en cause -, son dérèglement, sa perte, la fuite, la béance: tout ce à quoi est confronté l'écrivain. "Tous nos mots ne sont que créations d'ombre, figure du manque qui nous mine"¹⁴, écrit Jabès. La harangue à laquelle se livre Adam n'est pas autre chose qu'une incitation à tirer la parole du mutisme: "Apprenez à parler. Essayez, vous aussi. Même si vous n'avez rien à dire" (p. 243).

Face à l'urgence d'une écriture désirante de "refaire spirituellement la création" (p. 287) en un sens où le spirituel se joue de la spiritualité, le trop s'avère de rigueur pour conjurer le trop-peu. La profusion et le foisonnement, ou, selon des termes empruntés à Genette, le "parti pris d'amplification, la prolifération des épisodes et des ornements descriptifs, la multiplication des niveaux narratifs [...] les effets de syncope, l'affectation

¹³. Jean Marie Gustave Le Clézio, L'extase matérielle, p. 48.

¹⁴. Edmond Jabès, Le Petit Livre de la Subversion hors de soupçon, 1982, p. 26.

d'inachèvement, la recherche simultanée de la forme ouverte et de la symétrie"¹⁵ deviennent les éléments constitutifs d'un roman qui convoque une lecture multidimensionnelle.

En effet, proportionnel au débordement langagier du roman, un vide protéiforme et omniprésent remplit Le procès-verbal. Cela commence dès le titre et sa traduction anglaise: The interrogation qui est, on l'a vu, révélatrice d'inachèvement. La question posée reste ouverte au doute producteur. Autrement dit, le supplément de sens qu'apporte le détour translinguistique démontre une incomplétude fondamentale qui revêt les formes les plus diverses.

Le mode du vide chronique et endémique a été amplement exploité par Mallarmé, Valéry et Blanchot, comme le rappelle Ruth Holzberg¹⁶ à propos du silence. Il se manifeste chez Le Clézio avec une minutie obsessive hallucinante. Prenons cette phrase: "La petite ampoule bleue du photomaton s'alluma et **s'éteignit**, une main **livide** tira les rideaux de la cabine, et lui se **vit**, tout **de neige** dans la structure en **zinc**" (p. 105). Outre les signes lisibles en anagramme (livide, vit ...de) ou produits par le sens (l'ampoule qui s'éteint: disparition), comme vecteurs d'inconsistance, la blancheur et la légèreté des matériaux prennent ici le relais d'évidences telles que celle-ci: "Cette discussion [...] remplit un vide. Un vide terrible, insoutenable" (p. 294).

¹⁵. Gérard Genette, Figures II, 1979, p. 222.

¹⁶. Ruth Holzberg, L'oeil du serpent, 1981, p. 11.

Ce vide, on l'entend ici¹⁷ dans des allitérations comme: "le **visage** **impavide**, **vaguement** oblong, d'**Adam**" (p. 242). Celles-ci ne font que poursuivre la mise en images qu'illustrent, au niveau des motifs, les innombrables cavités - de la carie à la caverne, de la fosse nasale à la fosse commune -, creux, cratères, fentes, fissures, crevasses, kystes et trous d'obus qui ponctuent un texte dont le propos est de démontrer le "creux" du discours.

Véritable répertoire de synonymes du "lacunaire" et de l'"enf(o)ui", ces signes semblent en effet destinés à mettre en relief l'aspect profondément et inéluctablement "oral" du langage, à stigmatiser la béance qui sépare le verbal de l'écrit. Parler n'est-ce pas se lier sans lien, créer un intervalle, une distance où, par oubli, absence ou distraction, s'insinue la mort du sens? "On aurait dit qu'il y avait un vide immense, rectangulaire, quelque part sur terre, et qui modifiait les profondeurs de la phrase, et qui faisait s'éteindre le sens des mots" (p. 288).

Cela se manifeste donc du détail le plus infime à la suite alphabétique trouée et interrompue, en passant par les mises en abyme qui essaient un texte matériellement "abîmé": "Ici trois pages du cahier ont été arrachées [...] certains mots se sont trouvés tronçonnés du fait du dérapage du crayon à bille sur le papier grasseyé" (p. 221). Des "blancs" du texte aux trous de mémoire du personnage; de l'habitat à la psychologie: la maison

17. Le livre des fuites (1969) désignera les livres comme des "cavernes d'écho sonores" (p.115).

abandonnée et la "case vide" ou "la case en moins"¹⁸ de son occupant occasionnel, du bestiaire à la métaphore scripturaire par le relais ambivalent du mot "loup". Du plan sémantique au plan structural, tout concourt à masquer le vide sans jamais cesser de le montrer. Ainsi, jusqu'à l'extrême: en toute absence de parole même, la vie qui se dévide, à l'état brut (il s'agit ici du ventre d'une chienne): "un vide, et c'était drôle, qui serait dans bientôt quelques mois comblé par une demi-douzaine de petits chiots bâtards" (p. 107).

En contrepoint de ce vide insondable qui, dit-on, suscite la terreur du schizophrène, se produit l'inverse: le discours excédentaire et expansif, aux limites du tolérable: "Le livre ne peut être menacé que par le rien, le non-être, le non-sens" écrit Derrida¹⁹; se multiplient donc les substituts proliférants de la parole. Qu'il s'agisse d'hallucinations convoquées par le désœuvrement ou l'absence²⁰, du "langage fantômatique" (p. 174) du téléphone, de la photo (p. 197) ou du souvenir²¹, tout n'est que reflet, simulacre, leurre ou fiction.

L'illusion ultime, la parodie supérieure de l'existence reste en effet celle que produit l'écriture qui, par son pouvoir créateur, détient la suprématie du faire

¹⁸. Dérivées de la phrénologie de Gall, qui divisait l'encéphale en 38 cases, dont chacune était affectée d'une fonction précise, ces expressions réactivent le fantasme du "trou" de mémoire et désignent aujourd'hui "celui qui est atteint de folie véritable", d'après Claude Duneton, *La puce à l'oreille*, 1985, p. 459.

¹⁹. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, 1967, p. 114.

²⁰. "Il n'y avait rien à faire, en dehors de, (sic) penser à ces choses, et éviter la neurasthénie [...] il s'exerçait à imaginer que le soleil était une immense araignée d'or" (p. 22).

²¹. "par suite de paroles prolongées, de souvenirs, la différence n'existait plus, entre elle et les fabuleux personnages de rêves" (p. 288).

sur le dire: "celui qui écrit se fabrique un destin" (p. 156). C'est bien cela que montre ce procès du vide: un faire plutôt qu'un dire et qui signifie peut-être que "Quand on a rien à dire on peut tout dire"²². En quoi Le procès-verbal serait conforme au projet d'un "roman actif" (p. 12). La polysémie constitue un des facteurs déterminants de cette "activité", comme l'a montré par exemple le feuilletage du titre; les substitutions et transmutations de motifs en représentant un autre, qui font progresser la narration. Les phrases liminaires sorties de leur réserve mettent en évidence la convergence des moyens désignant l'aspect contestataire du récit. Reste à voir dans quelle mesure l'agencement des chapitres participe à la même stratégie de mise en ordre du désordre producteur.

²². Jean-Paul Sartre, Situations IX, 1972, p.10.

II. Alphabétisation

"L'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu; l'homme poursuit noir sur blanc"²³.

1). Opération déchiffrage

Premier constat: dans la désignation de ses chapitres Le procès-verbal récuse l'ordre numérique. Opération de "déchiffrement" à la lettre, l'ordre alphabétique impose sa loi à la norme compositionnelle qui régit l'organisation des parties du récit. C'est, selon Butor, "le seul moyen de réaliser une énumération vraiment amorphe"²⁴. Dès lors se lit dans ce choix un parti pris de mise en ordre en vue d'une lecture systématisée du monde puisque "Celui qui écrit [dit Le Clézio en 1970] voudrait savoir davantage de codes, pour déchiffrer ce que le monde écrit vraiment"²⁵.

L'emploi de l'alphabet - "qui est, comme chacun le sait [dit Barthes], tout à la fois un ordre et un désordre, un ordre privé de sens, le degré zéro de l'ordre"²⁶ - a, comme la formule rituelle du conte à laquelle recourt aussi Le procès-verbal, "le mérite de refouler toute origine"²⁷. Réductible aux formes les plus simples du dessin, l'alphabet recrée "l'état adamique du langage"²⁸, l'état le plus désirable sans doute pour un premier roman dont

²³. Stéphane Mallarmé, "Quant au livre", Divagations, p. 254.

²⁴. Michel Butor, Répertoire II, 1960, p.113.

²⁵. Jean Marie Gustave Le Clézio, "Le sismographe", Nouvelle Revue Française, no 214, 1970, p. 20.

²⁶. Roland Barthes, "Les sorties du texte", Essais critiques IV. Le bruissement de la langue, 1984, p. 271.

²⁷. Roland Barthes par Roland Barthes, p. 150, cité par Marie Christine Baudrillard dans Cahiers de Fontenay, no13-14-15, juin 1979.

²⁸. Roland Barthes, ibid., p.112.

le héros s'appelle **Adam**, et qui convie les promesses de la lecture. C'est donc a priori le meilleur instrument de mise en place d'une oeuvre qui affiche un désir de tenter une expérience initiatrice:

Au problème d'ordre ontologique que pose le héros de fiction, l'ordre alphabétique fournit en effet une réponse: l'unité dont a besoin le personnage - "le concept d'existence suppose une unité (p. 296)", dit-il - bref, ce qui donne forme à l'informe, se trouve en puissance dans cet ensemble "fini". "Ego. Alpha et Oméga" (p. 257), **Adam Pollo**, "homme du limon" (p. 228) et "dernier de sa race" (p. 89) est ainsi constitué²⁹. Sa nature d'"écrit" garantit une certaine pérennité à sa qualité d'être infinitif et potentiel. Ainsi porteur du "un" d'une unité fragile, Adam réconcilie la partie et le tout: la négation (phonétiquement présente dans le "in-" privatif, ou son équivalent anglo-saxon "un-") signifie soit l'un possible des possibles, soit l'autre: l'impossible.

Unité finie dans l'ordre in-fini (ou désordre), l'alphabet représente en effet un potentiel latent, ouvert à la combinatoire quasi infinie de ses éléments: "Le monde est décomposable et renaissant à l'infini; tout est dans l'apothéose des chiffres et des lettres"³⁰. Vide de sens actif, l'alphabet métaphorise à la fois l'id-entité d'Adam et cet homme perdu, au passé parcellaire, enfermé dans un système sans fin: une sorte de vice de forme majeur et créateur. "La forme [écrit Laborit] représente ce qu'un ensemble

²⁹. Etre alpha, il convoque, dans la lignée alphabétique, cette autre héroïne qui a nom Béa B, dans le roman intitulé La guerre, 1970.

³⁰. Jean Marie Gustave Le Clézio, Le Déluge, p. 275.

ajoute à la somme des éléments qui le constituent"³¹, l'alphabet prévaut donc d'abord par la notion d'ensemble. Si par les lettres le sens peut errer à travers les mots, l'alphabet reste le premier ensemble perceptible.

Ligne illisible dans sa linéarité, objet et mouvement suspendu, il attend de se déployer au jeu des connexions de ses éléments. Atome graphique, base nucléaire du discours, antérieure ou extérieure au mot, la lettre se trouve ici en effet, dans l'énoncé des chapitres, à titre individuel, dans son état de pureté originelle, porteuse de sens, non encore corrompue par la contamination des autres. C'est alors, dit Barthes, "celle d'avant la faute" (qui a jeté l'Adam primordial hors du Paradis), celle d'avant les fautes qui commencent "quand on aligne les lettres pour en faire des mots"³². Le jeu de l'ego auquel se livre la lecture (puisque en latin *lego* = je lis) est bel et bien un jeu de construction³³ du sens à partir de l'é-numération des chapitres.

Le Clézio déclare effectivement avoir vu dans cette initiative un jeu³⁴: "Je voulais aller de A à Z, c'était un jeu. On aurait lu le livre en choisissant l'ordre de son propre nom"³⁵. L'observation sommaire du téléintertexte restreint révèle que sous cet aspect ludique la préoccupation abécédaire

³¹. Henri Laborit, *Dieu ne joue pas aux dés*, 1987, p. 40.

³². Roland Barthes, *Essais critiques III. L'obvie et l'obtus*, 1982, p. 113.

³³. Rappelant la célèbre marque de jeux déposée.

³⁴. En concordance avec la désignation du roman comme "Roman-Jeu" (p. 12). Cette emphase mise sur la notion de jeu appelle infratextuellement la relation intertextuelle avec Flaubert, puisque, le "jeu" a pour synonyme le "flaubert", d'après Aristide Bruant, *L'argot au XX^e siècle*, 1901, p. 278.

Ce point sera développé en appendice, p. 117 et sq., du présent chapitre.

³⁵. Madeleine Chapsal, "Un poème inédit", *L'Express*, 21 novembre 1963, p. 32.

pourrait aussi traduire le souci de reconstituer un monde clos. Sa récurrence semble significative. En atteste cette déclaration de 1969, en regard de la création: "il ne s'agit pas de s'adapter, de se conformer, mais de transformer le monde, de le réinventer, le monde, de A à Z, de le créer à son image"³⁶. Ainsi, par exemple, témoignant de cette volonté de décryptage créateur, Le Déluge s'ouvre sur le "A" d'un "Au commencement" pour se clore sur le "Z" du mot "zinc"³⁷. Cette valorisation de l'aspect graphique du langage s'affirme encore dans Les Géants: "Il n'y a pas de poème, il n'y a que des lettres"³⁸. Mondo, enfin, reflète une réelle fascination pour l'alphabet: "Il parlait de A qui est comme une grande mouche avec ses ailes repliées en arrière; de B qui est drôle avec ses deux ventres, de C et D qui sont comme la lune, en croissant et à moitié pleine, et O qui est la lune tout entière dans le ciel noir"³⁹. Cette manière de départir les signes de leur caractère abstrait en leur donnant du sens convoque des prédécesseurs célèbres: Hugo, Rimbaud, Claudel, entre autres⁴⁰.

Hors de toute considération esthétique, ce système a pour avantage, en regard du Procès-verbal, d'offrir à la fois une méthode de classement neutre et arbitraire et d'affirmer dans leur matérialité, en une sorte de catalogue de signes visuels, les éléments technologiques fondamentaux de l'écriture.

36. Jean Marie Gustave Le Clézio, "La tactique de la guerre apache appliquée à la littérature", Le monde, supplément au no 7458, 4 janvier 1969, p. 8.

37. Jean Marie Gustave Le Clézio, Le Déluge, 1966, pp. 9 et 283.

38. Jean Marie Gustave Le Clézio, Les Géants, 1973, p. 206; cette allégation rappelle la phrase de Jarry: "Il n'y a que la lettre qui soit littérature", Alfred Jarry, La chandelle verte, pp. 229-230.

39. Jean Marie Gustave Le Clézio, Mondo et autres histoires, 1978, p. 61.

40. Gérard Genette, Mimologiques, 1976, pp. 336 & 343. Il semble que toute tentative de donner une couleur et/ou une forme aux lettres soit constante dans la littérature moderne. Voir aussi Roland Barthes, Essais Critiques III, 1982, p. 82, à propos de l'alphabet de Erté.

D'instaurer, par conséquent, les bases d'une métaphore scripturaire en mettant en avant la littérarité du texte, ou ce qui de lui fait un texte littéraire. Le rejet de la numérotation habituelle affirme en lui-même un choix qui s'avère parti pris de démarcation. Rupture donc, celui-ci pourtant signifie aussi retour, sinon à "l'Origine", du moins aux origines d'une culture méditerranéenne mixte puisque la valeur ordinale des lettres appartient autant à la culture grecque qu'à la culture juive⁴¹: marque du désir et de l'impossibilité de rompre réellement le fil d'un discours culturel.

La dynamique du roman mime ce même parcours circulaire: en se faisant passer pour mort dès le début, le héros rompt avec les contraintes de la vie sociale et familiale pour finalement réintégrer, dans la maladie mentale, le monde édéno-mythique de la préconscience, "un état où la culture, la connaissance, où le langage et l'écriture ne servent plus à rien" (p. 295). L'entrée ou le retour dans cet univers préconscient, antérieur à la discontinuité chaotique, est sanctionnée par la disparition élocutoire du personnage, qui équivaut à son renvoi à la non-existence, au magma originel: "Adam se transformait en mer [...] il voguait en arrière, mou, transparent, ondulant, et dans sa bouche les mots se heurtaient comme des galets, en produisant de curieux borborygmes" (p. 308).

Offrant ainsi à la fois rigidité et flexibilité, l'alphabet emblématise l'ambivalence. Statique et linéaire autant que modulaire, il représente le désordre ordonné face à l'exubérance des mots et à l'innommable.

⁴¹. Voir Henri Meschonnic, "La nature dans la voix", p. 94 (texte précédant le Dictionnaire des onomatopées, de Charles Nodier).

Symbole de la force de l'ordre - à l'instar du procès-verbal -, il désigne en effet la fascination du principe organisateur arbitraire mais efficace, indispensable pour occulter l'angoisse issue de l'impuissance d'agir en son absence, un désir qui se manifeste à son paroxysme, dans le discours d'Adam, par l'expression "rentrer dans les ordres" (p. 207).

2). Béances de l'alphabet

Toutefois l'ordre adamique que propose Le procès-verbal est celui d'un Adam déchu. Il faut prendre au pied de la lettre l'infini des possibilités de l'alphabet, c'est-à-dire comme quelque chose de non fini, manifeste d'inachèvement et d'incomplétude principaux, en rapport avec la notion d'échec constitutif propre au personnage du Procès-verbal. Cela s'inscrit par exemple dans les trous du texte: "on est vite pris, vagabond avec la mention <<sans le fixe n >>, voleur, déserteur, et, violation de domicile, abus de confiance, chantage ou mendicité" (p. 224). Cette infinitude se lit dans les conceptions de Le Clézio sur l'art: "si l'art existe [écrit-il], une de ses règles fondamentales est peut-être l'imperfection"⁴².

a) - Q

Concrètement, la suite alphabétique engagée est trouée et interrompue, la ligne directrice perturbée. Pour commencer, manque le chapitre "Q". Lettre

⁴². Jean Marie Gustave Le Clézio, L'extase matérielle, p. 52.

de la question soulevée? Question entendue, bien sûr, dans l'isotopie judiciaire, au sens inquisitorial que l'interrogatoire final du héros illustre; sans exclure toutefois, le sens trivial qu'une bienséance pudibonde traditionnelle désigne par l'absence.

A la place du chapitre absent donc, se trouvent reproduits les extraits du quotidien local relatant la fin de l'odyssée d'Adam Pollo dont on lit, de A à P, les "aventures". Le fac-similé de journal, tenant lieu de synthèse ou de chaînon manquant entre la trajectoire folle du héros et la chute, contribue à désigner l'interrogatoire final, au chapitre R, comme une sorte de mouvement immobile du point de vue diégétique. Opération transitoire, cette pause momentanée rapporte ce qui, du strict point de vue événementiel, aurait pu être raconté.

Bref, par son absence, ou mieux, sa présence anonyme, le chapitre "Q", tout autant que la définitive rupture ultérieure de la série alphabétique, conteste le respect de l'unité. De plus, par l'aspect véridictoire qu'impose le journal, cette sorte d'excroissance compensatoire tend à tourner le reste du roman en imposture, en "littérature". Particulièrement les micro-récits extradiégétiques du chapitre N, qui avaient pour fonction de mettre en scène le phénomène de simultanéité: "un autre exemple d'une folie devenue familière à Adam" (p. 200).

Le lecteur, placé devant l'indécidable nombre des chapitres, dix-sept ou dix-huit, selon la signification qu'il accorde au mot "chapitre", se trouve

confronté à une mise en ordre instable. Pourtant la série proposée, de A à R, comme un "aller-retour de pistons" (p. 31), désigne la circularité du récit, sa rotondité de "roman français" selon Le Clézio. Reflétée par l'appareil paratextuel que l'on a vu s'affirmer dans le tandem incipit-excipit, elle rappelle la sphéricité qui s'établit, au plan de la diégèse, dans le parcours de la maison de la colline à l'asile. Pour l'auteur, qui le dit dans un entretien accordé peu après la sortie de son livre, Le procès-verbal se désigne en effet comme "un roman classique, il a un début, une fin [...] on est obligé de clore le livre et de faire un roman français"⁴³. Quasi "obligatoire" donc, cette sphéricité, loin d'incarner la perfection, ressemble plutôt au cercle infernal et vicieux que représente l'espace labyrinthique où, comme les loups en cage du zoo, tourne Adam, celui qui, justement, "ne tourne pas rond". Peut-être traduit-elle aussi, métaphoriquement, la frustration de l'écrivain devant l'impuissance à saisir les choses dans leur dépouillement essentiel⁴⁴: "Il aurait fallu aller partout. Il aurait fallu un bon plan, plus la foi; une confiance totale dans la Géométrie Plane, et la Haine de tout ce qui est courbe, de tout ce qui ondule, pêche dans l'orgueil, le rond ou le terminal" (p. 262).

b) - R

Principe conciliateur, 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". Censé apporter la réponse à l'énigme génératrice de l'histoire - le doute

⁴³. Madeleine Chapsal, "Un poème inédit", op. cit., p. 32.

⁴⁴. "Je n'ai plus assez de mots pour dire ce qu'il y a de pur, de rapide, d'extraordinairement réel" dira Le Clézio dans Le livre des fuites, 1969, p. 179.

dans lequel est plongé Adam - le chapitre R procède en effet par défaut. Il se solde par l'effacement du personnage sans que l'on sache avec certitude lequel des antécédents posés en hypothèse, la désertion ou la folie, l'ont conduit là: le passé d'Adam Pollo reste, en effet, indéterminé. La réussite du livre tient dans l'illustration d'un double échec: celui du héros d'abord, ainsi promu raté exemplaire, et celui du lecteur face à un héros demeuré impénétrable. Déserteur ou aliéné: Il est impossible de statuer si les juxtapositions problématiques qui caractérisent Adam dépendent d'un état préalable de confusion mentale, ou si au contraire sa "folie" provient de la conscience exacerbée de l'ordre arbitraire incompréhensible qui régit le monde (et sans doute tout particulièrement l'armée).

On voit ainsi comment, entre linéarité et courbure - éléments graphiques minimaux auxquels toute lettre peut se réduire - s'ébauche le schéma de la structure du livre. Celui-ci se dessine en effet comme un cercle achevé mais toujours relancé, remis en cause - l'excipit l'atteste - en un mouvement spiroïdal semblable au dessin que trace le requin sous les yeux d'Adam et de Michèle: "Il n'y avait aucune perfection dans la spirale qu'il accomplissait; c'était plutôt une figure de folie, la description réelle d'une espèce de délire" (p. 75). A inscrire au compte de l'effet de désorientation producteur donc, en quoi le roman "actif" secrète sa propre contestation, l'aspect déroutant du nombre indécidable de ses parties rend le signifié en quelque sorte insignifiant et le manque singulièrement générateur.

C'est bien un manque en effet qui a provoqué le premier geste destructeur d'Adam. Le fait de jeter sa moto à la mer, tient, on l'a vu, à une portion de phrase prononcée par une fille à la plage: "parce que tu m'as mouillée tout à l'heure, moi je te prends une cigarette" (p. 307). Le micro-récit de l'événement rapporté par le personnage désigne cet élément minime comme déterminant. Rappelons que, dans les "faits", Adam raconte avoir posé son pied mouillé sur le dos d'une jeune femme en bikini qui, un peu plus tard, a prononcé ces mots. Apparemment insignifiant, cet événement minuscule a mis en marche le processus de marginalisation du héros. A la fois compréhensible dans son lexique et lacunaire dans sa structure, cette phrase accuse la carence de l'enchaînement logico-causal de la parole qui rend le message abscons. A travers elle s'énonce ici encore le procès implicite de la langue.

Désormais pris au piège des mots pour s'être heurté au mystère de ceux des autres, Adam explique à Julienne: "Deux heures après, je me souviens, j'y pensais encore. Je suis rentré chez moi et j'ai regardé dans le Dictionnaire. Je vous jure. J'ai cherché chaque mot, pour comprendre. Et je ne comprenais toujours pas" (p. 307). Il a alors pris sa décision: "j'ai pensé qu'il fallait que je parte, que je balance ma moto à la mer, et tout le reste" (p. 307). En fait ce micro-récit produit un état, un éclat miniaturisé du roman qui métaphoriquement met bien les mots et le reste (la moto par exemple) en balance. Preuve en est la présence du "magazine d'anticipation", lu par la jeune femme au moment de l'événement: il induit le mécanisme récursif a

contrario. Avec lui, la scène qui a servi de déclencheur à la folie d'Adam donne rétroactivement sens, via l'emploi du passé simple, à tout le récit.

Tout se trouve là, métatextuellement consigné: "Julienne prit son cahier d'écolier et se tint prête à noter l'essentiel" (p. 306). C'est-à-dire: "Je me suis dit, de n'importe quelle façon que je tourne la Phrase ou les faits qui lui sont parallèles, ça DOIT être de la logique pure. [...] Je me suis imaginé que le" (p. 307). Inachevée, la phrase finale de ce mini-récit marque l'interruption plutôt que la clôture et mime ainsi le macro-récit qui, dans la perspective de l'oeuvre à venir, achève sans finir.

Reléguant le héros au statut de prétexte, le procès du verbe se révèle comme le sujet principal du roman, le moteur du texte. Les véritables coupables sont les mots et leur ambiguïté car, on l'a compris, un autre récit se lit en filigrane dans leur double sens. Beaucoup plus sexualisé, il ne peut qu'échapper à "l'innocence" toute originelle et livresque d'Adam. Dans la logique d'équivalences qui est sienne, verbe valant chair, on peut imaginer qu'un même procès unit langue et sexe et les condamne tous deux. La subtilité du texte consiste à masquer la verdeur de son propos sous l'insignifiance et la "naïveté". Le phénomène de "mouillage" qui, on l'a vu avec l'exemple de la cigarette/sèche, sert d'ancrage au texte, a son origine dans le nom même d'Adam, qui génère à la fois mer, moto et Michèle, qu'il emmène sur sa moto pour la violer sous la pluie (après le "coup de la panne sèche", probablement). Ainsi, remontant pièce par pièce le mécanisme qui

conduit à l'explicitation de la "folie" d'Adam, l'exemple de la carte postale montrera également la productivité du manque.

c) - écart, type carte

La nucléarisation emblématique du texte, de la phrase aux lettres, trouve une double justification au chapitre M, précisément, dans le motif du bikini. Allusion à cet atoll du Pacifique témoin des premiers essais atomiques, l'économie de la description an-atomique que représente le mot bikini constitue la réplique au motif pornographique de la carte postale qu'Adam achète: "Une des séries de cartes postales représentait la même jeune femme, un peu laide de visage, mais belle de corps, en bikini. Adam entra dans le bar et l'acheta, ainsi qu'un paquet de cigarettes" (p. 165).

Ce motif de la carte postale peut passer lui-même pour un double de la jeune femme qu'Adam avait observée à la plage au chapitre B, renouant "les bretelles de son soutien-gorge" (p. 36). Ce double est induit par la particule "bi" de bikini, qui fournit là un exemple d'étymologie forc(en)ée⁴⁵. Trace du même motif du bikini ou de ses composants se retrouve également chez Michèle sous forme d'agrafe "incrustée dans la peau de son dos" (p. 60). La liaison entre les différents personnages féminins qui apparaissent épisodiquement ou de façon fragmentaire dans le texte s'effectue donc ici discrètement sous couvert de l'isotopie du raccordement dont "bretelles" et

⁴⁵. Ou de torsion du sens par le passage d'une langue à une autre; "Bikini" ne pouvant, comme nom propre, se diviser en bi-kini comme le suggère le "sens commun" qui prend pour acquise la notion de redoublement contenue dans l'élément "bi-" dérivé du latin.

"agrafe" sont les émissaires. Le même réseau sémantique convoquera Julienne et le motif de la cheville, auquel on rattachera incidemment "trois élastiques à chaussettes" (p. 148). Tous ces éléments parcellaires, comme autant d'atomes de sens, participent à leur niveau à l'édification de la métaphore scripturaire - sont en cheville avec elle - si l'on admet que celle-ci se conçoit comme art du lien.

Il est permis de se demander si toute l'histoire n'a pas été inventée à partir de la carte postale. Cette question se pose en regard d'une autre logique diégétique possible et en regard du simple signifiant que constitue l'objet. Dans une autre logique du récit, la phrase génératrice de la folie d'Adam, jouant sur l'ambivalence du mot "mouillée", pourrait en effet impliquer le personnage de la carte postale achetée sous la pluie: s'instaurerait ainsi un dialogue imaginaire entre deux êtres de papier, semblable aux dialogues qu'entretient Adam avec Michèle par le biais de son cahier-journal. Par ailleurs, mouillée par la pluie et sans légende donc (au sens latin de *legendum*: ce qui est à lire) la carte, sorte de double niant le réel, occupe également, comme simple signifiant, un rôle actif dans la fiction. Voyons comment.

d) - Mots de guerre

"Sur le verso [de la carte postale], il y avait juste écrit: <<Photo Duc>> Véritable photographie au bromure, reproduction interdite⁴⁶>> /<<10, rue des Polinaires, Toulouse.>> Pour Adam qui avait parié lire: <<Jolie fille sur

⁴⁶. Je souligne et ajoute que cette inscription trouve son pendant dans (je reproduis): "mon crayon à bille BIC no 576 - reproduction <<agréé 26/8/58. j.o.>>" (p. 301)

la plage.>> Ou un truc grossier dans le style de: <<Voulez-vous jouer avec moi?>> / Ce fut une déception" (p.166). Exemple de support scripturaire potentiel, cette carte postale vierge, en dépit de son "intention pornographique" (p. 166), exhibe, sous la métaphore de son "deux-pièces", la duplicité du langage. Sous prétexte d'afficher l'absence de plaisanteries de style "comique troupier" - en rapport avec l'isotopie militaire contenue dans le sujet initial - la nudité même de son message recèle une crudité supérieure, illustrant le cliché selon lequel le réel dépasse parfois la fiction. Les "photos Duc" sont bien, référentiellement, une marque déposée et le jeu de mots grossier que convie phonétiquement le signifiant "Duc" (pour "du c..." ou "du c...") dépasse en obscénité les attentes d'Adam sur le plan du "message" signifié, inexistant.

Le comique que convoque habituellement ce genre de carte se dissimule ici dans le sens produit par le rapprochement des mots contenus dans l'indication technique: "bromure, reproduction interdite". Ce "rapprochement incongru" (p. 277) tire son effet drôlatique du déplacement du signifié: en l'occurrence l'emploi du bromure comme sédatif, interdisant toute reproduction non plus photographique mais physiologique. En ce sens, cette juxtaposition devient en effet une absurdité d'ordre fonctionnel, une évidence de type référentiel que les "poilus" de la guerre de 14 connaiss(ai)ent⁴⁷. Cette allusion se justifie anagrammatiquement dans le

⁴⁷. La connaissance de l'usage du bromure dans l'armée se justifie par le sujet même du roman, cet homme qui sortait de l'armée ou de l'asile. Elle pourrait, dans la logique diégétique du roman, "expliquer" les inhibitions d'Adam. Elle a longtemps généré nombre d'allusions grivoises.

On en trouve trace dans Le voyage au bout de la nuit: "De Toulouse nous ne reçûmes plus aucune nouvelles [...] L'existence à l'Asile s'organisa monotone, furtive [...] A Pâques, nos

libellé de l'adresse du fabricant de la carte, qui combine et associe "Pollo" ("rue des Polinaires", "Toulouse") et "Poilu" ("Polinaires"⁴⁸, "Toulouse"). Si ces jeux de mots se résument à un jeu d'adresse - polysémie oblige -, celui-ci désigne le "qui perd gagne" car "la déception" du personnage se répercute par homonymie translinguistique dans "Toulouse" (to lose = perdre) et produit, comme le dit Ponge "la jubilation" du lecteur.

Une telle jubilation se double ici du fait que l'événement ponctuel convoqué, "le poilu", qui apparaît sous telle indication anonyme et anodine, peut compter parmi les éléments infratextuels majeurs et justifier un des fonctionnements du texte puisque, indique Guiraud, "Parmi les argots contemporains, un des plus vivants est celui de la guerre 1914-18 né de l'"esprit poilu"⁴⁹. Enfin, une dernière caution sera fournie par le téléintertexte restreint, avec le chapitre entier que consacre Le chercheur d'or (1985) à la guerre de 14⁵⁰.

fous s'agitèrent un peu, des femmes en claires toilettes passèrent et repassèrent devant nos jardins. Printemps précoce. Bromures." Louis-Ferdinand Céline, Voyage au bout de la nuit, [1932], 1974, p. 574.

A propos de Céline, voir l'article de Jean Marie Gustave Le Clézio dans Les critiques de notre temps et Céline, 1976.

⁴⁸. La référence à la guerre de 1914 incluse dans ces allusions pourrait peut-être également appeler une relation d'intertextualité avec Apollinaire, justifiée en outre par le nom du personnage.

⁴⁹. Pierre Guiraud, op. cit., p. 97. Voir aussi Gaston Esnault, Le poilu tel qu'il se parle, p. 16: "Un mot est poilu par sa destination ou par son emploi intensif; poilus les mots créés par le troupier pour exprimer le combat; mais poilus aussi, certains synonymes de Manger, Boire, Jeûner, Mourir, Quereller, Peiner, parce que ce sont des idées éminentes chez le combattant". Le recours à un tel vocabulaire n'est pas déplacé dans la métaphore du "combat" que peut représenter l'écriture. Il suffit pour cela de rappeler cet autre roman de l'auteur, intitulé: La Guerre (1970).

⁵⁰. Le chercheur d'or (1985), "Ypres, hiver 1915 - Somme, automne 1916", pp. 245-271.

A la lumière de cette habilitation de l'argot, à l'origine de nombre d'expressions passées dans la langue dite populaire, l'isotopie culinaire et digestive peut désormais également se rattacher au domaine judiciaire du Procès-verbal, l'équivalence dénoncer = manger⁵¹ désignant l'impact de l'oral sur le moral. N'est-ce pas ce que disent les expressions: "manger le morceau" et "se mettre à table"? De même, le personnage peut bien n'être "pas dupe" (p.134): sa marginalité le désigne comme une sorte de gibier de potence. En effet, le mot "dupe" ou "duppe" - "le plus ancien argotisme connu et le premier qui soit passé de l'argot dans la langue littéraire"⁵² - est la forme moderne, selon Guiraud, de la huppe, ancêtre du "pigeon" qu'on berne et "plume". Ainsi, d'une certaine manière, Le procès-verbal dénonce-t-il ce que l'oral énonce.

Après cet aperçu de la duplicité productrice du langage, l'exemple suivant - toujours dans l'optique de la politique du vide qui régit ce chapitre - devrait montrer l'impact de l'interruption structurale de la suite alphabétique. Accusant la disparition des lettres de S à Z⁵³, cette suite de lettres sans suite révèle en effet par défaut comment, en l'absence de linéarité chrono-logico-causale, certains effets de sens s'organisent entre eux selon un modèle que l'on pourrait désigner comme un étoilement de figures. Ceci permettra de retracer le "S", premier absent de cette série finale.

51. Pierre Guiraud, op. cit., p. 57.

52. Ibid., p. 49: " des archives de police datant de 1426 relèvent que l'accusé <<avait trouvé son homme ou sa *duppe* , qui est leur manière de parler et que ilz nomment jargon, quand ils trouvent aucun fol ou qu'ilz veulent decevoir par jeu ou jeux et avoir son argent>>."

53. Sans aucun rapport avec le S/Z de Roland Barthes, 1970 (Séminaire de 1968-1969).

3). Constellations sémantiques

a) - de l'étoile aux lieux

La figure de l'étoile et ses équivalents formels analogiques constituent une constante dans l'univers leclézien⁵⁴. Présente dès la première page du roman dans le thème de la canicule qui convoque Sirius, cette figure se retrouve à la fin, dans la désignation titulaire et stellaire de l'histoire d'anticipation nommée "Bételgeuse" (p. 306) qui assure la circularité du motif. "Epsilon cocher" (p.120) enfin, mentionné au chapitre H, renvoie au chapitre E qu'il initialise en quelque sorte, puisque "E" (en grec) s'énonce "epsilon".

Ces références astronomiques se justifient par le jeu d'équivalences anagrammatiques et d'homophonie translinguistique qui, par le biais de la fêlure, assimilent étoile et folie⁵⁵, rapatriant ainsi le thème initial. Je m'explique: la "failure" représente, par un jeu de mots bilingue anglo-français fondé sur l'homonymie, le "manque" qui caractérise le fou (la case vide, toujours), celui que l'on dit familièrement "fêlé" parce que sa conscience est éclatée, comme une vitre est "étoilée". Ainsi la présence du vitrier: "Un bonhomme sans âge [...] Portant une caisse remplie de vitres sur son dos" (p.110), devient-elle significative.

⁵⁴. Les nombreuses références astronomiques, ainsi que la récurrence du motif des hourites (sorte de calmars) dont fait montre Le Chercheur d'or (1985) confirment ce qui se dessine dans Le procès-verbal et se manifeste dans Voyages de l'autre côté (1975), avec la description du poulpe géant par exemple.

⁵⁵. Comme chez Nerval et Grandbois en particulier.

Pris au même inextricable réseau sémantique du sidéral et de la folie on trouvera également, au chapitre H, le rat. Parcours normal, si je puis dire, puisque le mot rat constitue l'anagramme partielle du mot "(s)tar", et le "petit rat"⁵⁶ (de l'opéra) devient parfois étoile. Par la même voie anagrammatique, le mot rat produit encore le "tar(é)", qualificatif dépréciatif presque synonyme de "fou": les lettres manquantes - "e" et "s" - qui donneraient l'anagramme parfaite de part et d'autre, se trouvent désignées par le chapitre "E" précisément.

Avant de voir quelle chaîne de liaisons entraîne cette relation programmatique entre le personnage - sa folie - et les étoiles, précisons que la particularité du motif stellaire réside, ici, dans la communication qu'il établit avec le monde vivant: "en violet, cernées de jaune, il [Adam enfant] dessine de grosses étoiles, partout où le carton peut en contenir". Au centre des étoiles, une espèce de point noir métamorphose l'astre en animal vivant" (p. 200). Qu'il s'agisse de "cette minuscule étoile qui a l'air d'une araignée blanche" (p. 88), du soleil qui "était une immense araignée d'or" (p. 23) ou d'un "type de pieuvre horrible et fatale" (p. 23), il ressort que la forme du centre rayonnant et tentaculaire empruntée au monde interférant des astres et du bestiaire représente un archétype de l'imaginaire d'A. Pollo, marqué lui-même, on le sait, du signe solaire d'Apollon.

⁵⁶. "Elève danseuse, Delvau, 1867", attesté par Albert Dauzat et alii, Dictionnaire étymologique et historique, 1973, p. 632.

La caractéristique de cette relation particulière du cosmos à des voies plus terrestres se situe dans sa discrétion. La métamorphose de l'astre en animal passe forcément par les mots⁵⁷. Ainsi entre l'étoile Sirius et le chien, le "héros de laine noire" (p.106) donc, par le relais du Grand chien et de la canicule issus de la même racine "canis", entend-on phoniquement les cannisses de Provence, ces longues cannes flexibles dont Adam fait usage au chapitre H.

A l'étoile se rattache en effet, sous quelque forme d'analogie que ce soit - synonyme, anagramme ou anamorphose - tout un bestiaire: du chien au rat, en passant par les araignées et les calmars, sans oublier le "poulet" caché sous le patronyme de Pollo. S'y greffent de même - par aspiration formelle ou sémantique -: le soleil⁵⁸, ou la cigarette, via la seiche⁵⁹. Ainsi, suivre les diverses métamorphoses des satellites qui gravitent autour du motif de la constellation leclézienne relève bien à la fois de l'illumination et de l'aveuglement. Ces métamorphoses dénoncent la fragilité des formes. L'illumination côtoie la folie qui constitue l'anagramme partielle de l'étoile. L'aveuglement conduit, par le relais de l'humour, de la nuit étoilée du Grand chien à celle du personnage un peu fou qui suit le petit mammifère quadrupède citadin.

⁵⁷. Et les maux, suis-je tentée d'ajouter, compte tenu du fait qu'intituler "Bételgeuse" (p. 306) une histoire, d'après le nom de la constellation autrement nommée "Orion", montre bien l'interrelation étroite et violente - il suffit d'un "H" pour faire d'Orion un "horion"- qui relie le propos scripturaire au modèle de la constellation. Notons enfin, dans un sillage intertextuel postérieur, le titre de Claude Simon: Orion aveugle, 1970.

⁵⁸. On verra au chapitre C comment, de simplement formelle à ce stade de l'analyse, l'intégration du soleil au schéma de la constellation s'opère aussi par le biais d'équivalences lexicales.

⁵⁹. Réactivation miniaturisée du poulpe déjà présent chez Hugo et Lautréamont.

La transmutation passagère du chien en personnage principal s'effectue par le jeu de mots fondé sur l'homophonie dent/Adam et par l'expression "avoir la dent dure" qui correspond à la définition populaire du "cynisme". Analogue au chien-dent⁶⁰, le réseau radicaire qui autorise cette homophonie prend pied dans "La revue des Dentistes de la Côte" ⁶¹(p. 206) - où Côte (d'Azur) et côte (d'Adam) sont accotés, bien sûr. Il se livre infratextuellement sur le mode de la comparaison: "j'avais l'impression que le nerf avait poussé hors de l'émail comme une herbe" (p. 220) raconte le personnage à propos d'une dent cassée dans une bagarre avec un rival (l'ami américain de Michèle). Une semblable référence au monde végétal et aux racines sauvages de la langue illustre de facto la "communication souterraine" suggérée par Robbe-Grillet⁶². On la retrouvera dans l'analyse de la lettre "H". Ainsi, lieu d'oralité (bouche et dents) et lieu de culture (langue/racines) se voient-ils unis par la métaphore organique (racines/culture) qui, dans le contexte "adamique" du Procès-verbal, renvoie au mythe du jardin d'Eden. Lequel, devenant par dérision mimophonique le "jardin des dents", convoque le palais, qui appelle à son tour, par simple changement de registre, la salle d'audience et ramène ainsi au judiciaire.

⁶⁰. Qui convoque intertextuellement le titre du roman de Queneau: Le chiendent [1932].

⁶¹. Mentionnons que dans l'intertexte restreint le motif de la "dent" fera l'objet d'une nouvelle de 80 pages, intitulée "Le jour où Beaumont fit connaissance avec la douleur", publiée dans le recueil intitulé La fièvre (1965). Dans Le livre des fuites (1969) également, le motif dentaire réapparaît: "La jeune fille aux deux dents d'or [...] dit qu'elle avait eu un accident de moto. Elle dit que c'était le dentiste. Elle ne dit rien" (p. 126).

⁶². Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman [1963], 1975, p. 49.

Fidèle au motif du chien et dans la perspective "alphabétique" de cette approche, rappelons que, d'après Genette, le poète latin Perse avait appelé "litera canina" la lettre "R" en raison de son effet mimologique⁶³. L'harmonie imitative du grognement du chien à laquelle recourt le narrateur du Procès-verbal permet d'établir un lien supplémentaire entre Adam et le règne animal, comme le donne à voir la disposition stratégique des lettres A et O en position d'encadrement dans cette onomatopée: "Adam murmura dans sa gorge des grognements inarticulés: rrrrrrrrrrrrrroâ /rrrrrrrrrrrrroââ oâârrrrrrrrro rrrrrrrro" (p. 97).

En effet, le chien représente un nouveau fil d'Ariane qui, au même titre que, pour d'autres, les étoiles, guide la dérive d'Adam Pollo à travers la ville: "je sais qu'il est allé attendre le chien tous les jours à la même heure" (p. 94) indique le narrateur. Le chien ramène Adam à l'obsession littéraire, à "scruter, entre les vingt-six barreaux de la grille" à la fois le texte en toutes lettres et le "jardin velu" de telle "Villa Belle" et - question réactivant l'antinomie entre le sec et le mouillé⁶⁴ - "se demander s'il y avait fait chaud le jour ou s'il y pleuvrait cette nuit" (p. 111).

Ce motif canin, obéissant au principe d'amplication qui caractérise le récit, se décline au féminin: "c'était une chienne de grande beauté" (p. 102). De la conjonction des deux quadrupèdes - celui que suit Adam et cette chienne - le narrateur anticipe "une demi-douzaine de petits chiots bâtards" (p. 107). Continuons l'opération multiplicatrice: le féminin pluriel de ces derniers

⁶³. Gérard Genette, Mimologiques, 1976, p. 359.

⁶⁴. Elaborée à partir de l'exemple homonymique sèche/seiche.

donne les "chiottes", forme vulgaire des lieux d'aisance ou des W.C. C'est-à-dire, "l'endroit où l'on gribouille un dessin obscène [...] pour qu'il y ait au moins une fois un centre de gravité à tous les water de la terre" (p. 58).

Incite à lire ce passage du cosmique au trivial - de l'alphabet des astres au désastre et de la constellation à la consternation - l'insistance du texte sur les divers usages prosaïques du papier journal: "Certains passages, dit-il, soit que la page ait été arrachée pour servir à emballer l'une ou l'autre chose, des chaussures de basket, des ordures ménagères, ou même en guise de papier hygiénique, soit à cause de brûlures, font défaut" (p. 204). Tout comme l'utilisation des initiales du mot américain, "W.C", pour désigner ce lieu malséant s'intègre dans la lignée du parti pris "lettriste" commandé par la désignation alphabétique, cette insistance dénonce une fois de plus l'inscription du texte au sein d'une métaphore scripturaire qui élabore ses ramifications sur l'organique, du digestif à l'excrémentiel, en passant par l'animal et le végétal. Le prochain volet de l'analyse consistera à montrer comment cet étoilement de figures procède en regard de la suite manquante, le "S" en particulier.

b) - S, Slavia et consorts

Dans le chapitre E, qui renvoie à "Epsilon Cocher" donc, au dos d'un dessous de verre sur lequel Adam a griffonné le plan qui a permis à Michèle de lui rendre visite, on lit, en italiques, le slogan suivant pour une marque de bière: "*Dégustez Slavia, c'est autre chose...et à votre santé!*" (p. 57).

D'apparence anodine, cet objet publicitaire "gratuit" se comporte comme un embrayeur à plusieurs niveaux.

Sur le plan métatextuel, ce slogan indique, par jeu de mots translinguistique latin-français, une piste à suivre. En effet, il se décompose phoniquement (S la via) en un "S est la voie" qui focalise l'attention sur la lettre S, tout en laissant place au doute: "Est-ce elle la voie?". Or la lettre "S", comme les suivantes, se trouve absente de la suite alphabétique qui initialise les chapitres du roman. Celui-ci en effet "avorte sans T", comme le signale la déformation de la formule "à votre santé". Ce "T" manquant se retrouve sous forme de "rose-thé", précisément au chapitre H (p. 116). Phonétiquement décomposable en un "RO ce T" - élément "digestif" justifiant la formule "à votre santé" -, ce "héros"-là apparaît comme la deuxième personne, celle du tutoiement et de l'altérité, qui appelle alors le "S" de la conjugaison. Voyons donc ce que ce S entraîne dans le déroulement diégétique.

"Slavia" désignant une marque de bière, rappelons l'ambivalence sémantique de ce mot. "Bière" concentre en effet les valeurs antinomiques reliées à Eros et Thanatos: plaisirs sensuels et mort, que le langage courant conjugue en "petite mort". De même le plaisir éthylique appelle-t-il ici le plaisir érotique.

Si l'on admet que cette "bière" est "blonde", comme les "cigarettes" dont le motif essaime le texte, l'équivalence que permet la langue québécoise⁶⁵

⁶⁵. Ce possible linguistique, probablement inconnu de l'auteur au début des années 1960, peut par ailleurs trouver sa justification dans la vieille chanson populaire française intitulée

entre une "blonde" et une "bonne amie" assimile les deux en un. Se trouve alors convoqué le personnage de Michèle qui, à deux reprises au moins, est associé à la bière: "Michèle tendit le bras, choisit le bock de bière et avala sans respirer" (p. 39); puis, contradictoirement: "Elle avait profité de ce qu'Adam parlait pour finir sa bouteille de bière, tranquillement; elle aimait boire la bière sans se presser" (p. 65).

Ambivalent, ce personnage de victime qui revient voir son violeur en appelle un second: Julianne R., l'interne en médecine. "Elle avait des cheveux blonds coiffés en chignon et un grain de beauté au-dessus de la cheville droite" (p. 270). Cette "blonde" au sens propre représente l'"Autre" (le S de la conjugaison) à double titre: d'une part elle essaie d'entrer en contact avec Adam lors de son interrogatoire à l'asile, d'autre part dans son prénom se lit la "julie"⁶⁶ que la langue familière donne également pour synonyme de "bonne amie".

A travers Julianne les questions précédentes trouvent réponse, elle indique la voie: Adam "lisait en elle, et en le reste du groupe, comme dans une carte postale" (p. 279), sinon "dans" une boule de cristal comme le suggère l'emploi abusif de la préposition. Un détail apparemment insignifiant retient l'attention sur la jeune femme: "sa mère était suisse" (p. 270). Ce mot, dont l'étrangeté a peut-être inspiré ses "Poèmes suisses" à Alphonse

"Auprès de ma blonde". Il pose néanmoins la question de la nécessaire ouverture de la polysémie d'un texte à des lectures effectuées en fonction d'autres "points de vue" et "points d'écoute".

⁶⁶. Forme féminine de "Jules" que le Robert donne pour équivalent familier d'"amant, amoureux, mari".

Allais⁶⁷, concentre en effet l'attention sur la lettre "S", dont il est saturé. En même temps, par l'injonction phonétique: "Suis ce S", il renouvelle le message: "S est la voie".

c) - De S à R

Toujours dans le but de montrer la cohésion cachée des divers éléments du texte, suivre le "S" à la trace dans ses détours et ses sinuosités, c'est, selon l'exemple des Exercices de style de Queneau qu'il infère⁶⁸, l'observer sous plusieurs formes. Pour n'en citer que trois: la forme iconique, la forme graphique et la forme phonique.

La première apparaît dans la description de la coiffure de Julienne: "sa raie tournait sur le sommet de son crâne en prenant la forme d'un S" (p. 274), qu'on retrouve analogiquement associée à celle d'une chaîne: "[Julienne] ne dit rien mais baissa la tête [...] de sorte que seule la partie antérieure du S fut visible. Par contre, [...] Adam aperçut, entre la naissance des seins, deux fils argentés, les deux côtés d'une chaîne" (p. 299). Je lis dans cette chaîne révélatrice, emblème de la chaîne des substitutions sémantiques qui constituent le texte, un exemple probant de la métaphore infratextuelle. La seconde et la troisième occurrence se produisent dans la description de la calligraphie de la mère de Pollo: "Une certaine fantaisie dans l'agencement des lettres, ou dans la chute des "s" terminaux laissait prévoir

⁶⁷. "C'est la première fois que j'écris "suissesses" et je suis épouvanté par la quantité d'"s" absorbées par ce simple mot, six pour dix lettres". Alphonse Allais, Contes, p. 106.

⁶⁸. Je pense à "l'autobus de la ligne S": Raymond Queneau, Exercices de style, [1947]. A propos de Queneau, voir l'article de Jean Marie Gustave Le Clézio "L'homme étonné", Cahiers du Chemin, no 29, janvier 1977, pp. 3-11.

de la tendresse" (p. 231). Ces indices désignent une fois de plus l'étonnante connivence qui relie les différents niveaux du texte, cet exemple signalant, par la polysémie du mot "chute", d'une part sur le plan macrostructurel la disparition du "S" en tant que chapitre, d'autre part le dénouement, et, sur le plan narratif, la rencontre de Julienne R. La forme autonome du S, soit le "esse", montre la justesse de ce cheminement qui conduit, par le même fil arachnéen qui relie par exemple l'étoile et le rat, au personnage de Julienne R.

En effet, l'homonyme du "esse", la "esse" désigne la cheville. Or, sur le plan narratif, Julienne R. n'est pas autre chose qu'une "cheville": l'élément articulatoire secondaire indispensable à la cohésion de l'ensemble. Son rôle de confidente vis-à-vis d'Adam permet au lecteur de reconstituer les pièces du puzzle, l'histoire du roman en jeu. Le "grain de beauté" (p. 134) que présente subrepticement cette cheville (la droite) en regard du texte constitue la réponse au "grain" de folie incarné par le personnage d'Adam. Face à la désintégration vertigineuse de celui-ci, elle oppose emblématiquement l'assurance de la symétrie puisqu'elle renvoie, par l'intermédiaire du détail corporel et de la marque, à Mi(ch)èle, sa demie-elle, "une tache de cambouis maculant sa cheville gauche" (p. 47). La valeur métatextuelle de ce détail apparaît dans "la satisfaction [qu'éprouve Adam observant Michèle] d'avoir une jonction soudain possible, une cheville réelle, entre les deux morceaux de son discours" (p. 70).

A la lumière de ce qui précède, cette jonction peut s'opérer par le motif de la rose⁶⁹, qui convoque le motif de la rosace, autre forme de la constellation, à laquelle le récit semble ne pas devoir échapper⁷⁰. Au chapitre H, en effet, apparemment gratuitement, Adam cueille une rose. Or celle-ci est "jaune": reflet de la bière, le "liquide jaune" (p. 39) évoqué par la bouteille vide dans laquelle il la dépose. Elle aussi est donc assimilable, par sa couleur, à "une blonde". Sa description ambiguë ne laisse aucun doute. Alors que Michèle était réduite à des mensurations: "1 mètre 61, 88 cm de tour de hanches" (p. 25), d'elle il est dit: "elle n'était pas très grande, mais elle était bien formée, assez ronde, avec des pétales jaune tendre qui fleuraient bon" (p. 114). Fleur faite femme, cette rose "jaune", subversive en sa couleur contradictoire, renverse le cliché traditionnel de la femme-fleur et appelle telle ultérieure définition de Jabès: "Qu'est-ce que la subversion?/ Peut-être, de la rose qui te fascine, la plus discrète épine"⁷¹. En retour du jeu des substitutions que le texte opère en tous sens, observons donc l'impact de Julienne R.

⁶⁹. "La nature de la femme", d'après Alfred Delvau, Dictionnaire érotique moderne [1864], 1968, p. 333.

⁷⁰. Cette forme de surdétermination convoque le détail anecdotique: 1) le nom de jeune fille de la [1^è] femme de l'auteur était Rosalie Piquemal, d'après The International Who's is who (1987-1988). 2) "Rosalie, c'est la compagne de tous les instants pour le poilu [...] car c'est tout simplement la baïonnette": François Dechelette, L'argot des poilus, attesté par Gaston Esnault, op. cit., p. 471; lequel donne pour synonyme "Joséphine", op. cit., p. 302, que l'on retrouve dans Le procès-verbal, sous forme de "Joséphime" (p.190).

⁷¹. Edmond Jabès, Le petit livre de la subversion hors de soupçon, 1982, p. 9.

d) - pochade potache

En plus d'anagrammatiquement donner à lire le lien, le lieu et le jeu par quoi se nie le rien, la densité sémantique du nom de Julienne R. permet de cautionner la présence embryonnaire et le pastiche d'un roman familial⁷² dans Le procès-verbal. Via la lettre de Denise Pollo, la mère du héros, ce roman se dessine au chapitre P, où il est question du père, "un homme irritable", de "Philippe", le frère, de la "tante Louise" (p. 233) et de "l'arrière-grand-père [qui] s'appelait Antoine-Adam Pollo" (p. 236). La référence phonique aux parents de Julienne R. - sa mère suisse, et son père "mort d'un ulcère dix ans plus tôt" (p. 270) - complète le tableau de famille que convoque l'isotopie culinaire attachée à son prénom. Nom commun, "julienne" désigne en effet, comme on l'a déjà évoqué, un potage composé de légumes finement hachés, de sorte que le réseau du "lien" engagé par la cheville se double de celui du liant, qui se répercute en d'autres lieux du texte. Ainsi mentionnons l'"assiette en plastique pleine de chair et de légumes hachés menu" (p. 110) destinée au chien.

L'irruption du ménage en littérature sanctionne la matérialité non plus graphique ou plastique mais gustative des lettres. Cette incursion dans le domaine comestible reconduit, par le détour du processus mémoriel, à la constellation miniaturisée d'étoiles ou de lettres alimentaires que suggèrent les dernières pages du roman: "l'on se noie au milieu du brouillard, après quelque repas, en face d'une assiette décorée de houx, étrangement vide,

⁷². "Genre" dont Le chercheur d'or (1985) constitue l'expansion. Voir, pp. 116 et 180 de ce travail, la filiation possible entre Jarry et Le Clézio.

où traînent encore des plaques de potage" (p. 311). Ce processus, qui s'apparente aux expériences sensorielles de Proust, est effectivement comparable à celui qu'évoque Leiris à propos justement des "pâtes alimentaires de forme alphabétique"⁷³: "...un soir qu'étant sans doute mal disposé et ayant ingurgité trop hâtivement un peu trop de potage je restituai tout à coup [...] une vaste série de lettres [...] qui restaient aussi lisibles que les caractères gras en lesquels sont composés [...] les sous-titres d'un grand journal quotidien"⁷⁴. Convoque cette allusion aux pâtes la phrase: "Les couloirs [de l'asile] sentent le bouillon de légumes, on dirait que tout est creux, tiède et frais à la fois. C'est le moment de creuser son trou dans la terre, en écartant les brindilles et les grumeaux, avant de s'y enfouir, pieds les premiers, bien au secret, pour y passer un hiver de malade" (p. 310). Annonçant ainsi la métaphorique "bouillie de langage"⁷⁵ que Le Clézio évoque dans "Comment j'écris", le vide (du) signifié, relayé par la densité du signifiant, apparaît ici, proche du terme du livre, presque délectable.

Des pâtes au papier se trouve la même distance que du caillé au caHier (p. 221), du potage au potaCHe: le jeu d'une lettre ou d'un ou deux phonèmes, comme du bouillon au bRouillon: "le plan brouillonné au crayon" (p. 58), en passant par le brouillard: "Le brouillard se reformait plus loin"

⁷³. Qui rappellent, à titre de témoignage personnel, la marque "Olibet", dont le nom mime l'objet (l'alpha-bet en petit).

⁷⁴. Michel Leiris, *L'âge d'homme*, 1939, p. 132, cité par Gérard Genette, in *Mimologiques*, p. 356.

⁷⁵. "C'est une bouillie de langage, et chaque mot est à sa place, et il bourdonne doucement, pareil à une mouche immobile au-dessus du morceau de viande. Les millions de petites bouches des objets et des hommes résonnent ensemble". Jean Marie Gustave Le Clézio, "Comment j'écris", *Cahiers du Chemin*, no 1, octobre 1967, p. 87.

(p. 20) et le brouillage du paysage: "Le sol, l'air et l'eau sont des amas de particules noires et blanches qui se brouillent..." (p. 199). L'évocation de Simon Tweedsmuir par exemple, ancien camarade hypothétique d'Adam, "élevé chez les Jésuites" (p. 286), ainsi que les plaisanteries puériles dont l'intertextualité rappelle l'humour d'Alphonse Allais, ou l'Almanach Vermot, suggèrent cette marge infime. Cet écart maintient l'isotopie scripturaire dans l'espace de la dérision: le "réseau de bouillonnement" (p. 308) qui caractérise la faconde du personnage et du narrateur n'exclut pas le "bouillon" que représentent les invendus d'une publication, pas plus que la "tasse de tilleul" (p. 310) n'exclut le risque de "boire la tasse" par suite d'échec ou de ratage.

Ce bouillonnement de sens ne doit pas non plus faire perdre de vue le point de départ de ce développement, la figure de la constellation qui, à partir de la figure de la constellation désignée par "Bételgeuse" et "Epsilon Cocher", nous a permis de rayonner dans le texte. Destinée à montrer l'enchevêtrement des réseaux isotopiques impliqués dans les mots et les motifs, voire les lettres, la description de cette figure, à l'instar de la pensée erratique du personnage, a suivi les voies d'un processus associatif. Permettant d'identifier comment des éléments "réputés inconciliables" (p. 277) peuvent se répondre et se substituer les uns aux autres - le rat, l'étoile et la folie; la bière, le S et les personnages féminins, par exemple - elle participe au recoupement, sinon au regroupement, de certains chapitres, et sert le propos de la cohésion du texte.

e) - adresse des correspondances

Pour clore ce chapitre, destiné, rappelons-le, à montrer comment se remplit le vide affiché par le tandem incipit-excipit du Procès-verbal, je verrai encore de quelle manière, sortant les lettres de leur réserve, l'alphabet sert ici de boîte aux lettres: ou comment, une fois de plus, les jeux sur le signifiant donnent corps et contenance à un signifié pouvant être jugé déficient. Par quel détour enfin, inscrite jusqu'à saturation dans l'aspect épistolaire du roman, la métaphore de la correspondance polysémique participe au processus de dérision énoncé d'entrée.

Dévoilé par l'ouverture du nom propre "Pollo" à l'espagnol ou à l'italien, ce "Poulet", outre le "flic" que révèle l'argot, représente également, selon la définition du Robert I, une lettre. Une "lettre", au sens de missive, qui en l'occurrence se raconte sous forme épistolaire, comme en témoigne le cahier d'Adam. Bref, Adam Pollo, incarne un personnage qui s'autoreprésente dans les lettres qu'il écrit. Cette autoreprésentativité se manifeste à l'extrême dans la surenchère qui est faite de l'emploi des homonymes. Ainsi la lettre qu'il reçoit de sa mère en poste restante au bureau de poste, lui suggère-t-elle de poser sa candidature pour un poste de lecteur à l'étranger: "Il y a aussi des postes de lecteur en Scandinavie" (p. 235), dit-elle. De cette manière, le héros risque, par un amusant renversement de situation vis-à-vis du lecteur du roman dont il devient réellement complice, de se trouver paradoxalement "lecteur" (d'après le mot anglais "lecturer"), c'est-à-dire répétiteur ou assistant. Ceci se produit après

la bagarre avec l'ami américain de Michèle qui va au poste de police (avertir les "poulets"): "Le Poste était juste de l'autre côté du Jardin" (p. 219). De poste en poste à la "maison [de re-pos] au centre d'un jardin" (p. 309) d'où, pense le personnage, "avant deux semaines, si tout allait bien, on l'autoriserait à correspondre" (p. 310), l'asile assure le relais.

Ainsi voit-on, d'homonyme en homonyme, comment le texte, par le biais des réseaux isotopiques qu'il convoque, exploite les ressources polysémiques à sa disposition. Ici par exemple le scripturaire et le judiciaire se trouvent réunis par le familial et la maladie mentale, compris dans la correspondance qui s'établit entre les mots⁷⁶ puisque, d'après Jarry: "Quand les mots jouent entre eux, c'est qu'ils reconnaissent leur cousinage"⁷⁷. On remarque bien ici, en effet, que le texte comporte infratextuellement son propre système de décodage métatextuel: le mot "correspondre" n'offre-t-il pas à la fois l'intérêt du jeu qui peut s'instaurer autour de lui sur la base de l'isotopie scripturaire et de la communication, et l'intérêt de proposer un mode de décryptage qui peut s'appliquer à l'ensemble du discours? Lequel se moque ainsi de lui-même et, peut-être,

⁷⁶. Le tableau ci-après devrait en rendre compte:

la poste -> correspondance = lettre/"Poulet" -> isotopie scripturaire

-> CORRESPONDANCES:

le poste -> 1) de lecteur -> isotopie scripturaire

-> 2) de police -> isotopie judiciaire

le jardin isotopie végétale

la maison isotopie familiale

=

(de repos) l'asile

isotopie maladie mentale

⁷⁷. Alfred Jarry, *La chandelle verte*, p. 299. Cette référence renvoie à la prise de position de J.M.G. Le Clézio dans: "Où en est l'avant-garde?", *Quinzaine littéraire*, no 102, 1970, pp. 10-12, que l'on trouvera reproduite dans l'annexe I, p. 180.

des autres autotextes. Ou, comment, donc, de la rencontre des lectures surgit le "plaisir du texte"⁷⁸.

En ce sens, "Les choses les plus infimes [étant] les miroirs secrets des plus grandes" selon Borges⁷⁹, ce que je souhaite avoir mis en évidence jusqu'à présent sur le plan des principes de la fabrique du texte - une connivence méta- et infratextuelle chargée de reconstituer les chaînons manquants pour servir de substitut à un vide fondamental -, devrait maintenant, avec l'analyse du chapitre H, aider à prouver, au moins partiellement, que "tout est dans tout, indéfiniment" (p. 200) et donner ainsi un aperçu de la continuité et de la profondeur pulsionnelle du discours du Procès-verbal.

APPENDICE

A propos de jeu et de Flaubert

Cette petite extrapolation intertextuelle, établissant une relation entre l'oeuvre de Flaubert et Le procès-verbal trouve sa justification à plusieurs enseignes. Si séduisant qu'il soit - précisément dans le cadre d'un travail sur le signifiant -, l'indice fourni par la synonymie existant entre le mot "jeu"

⁷⁸. Rendons à Roland Barthes...

⁷⁹. José Luis Borges, Livre de préfaces, 1980, p. 207. Borgès rapporte ici les propos de de Quincey à propos de Swedenborg qui, comme mystique, appelle la référence à Ruysbroek et Occam, tous deux cités dans Le procès-verbal (p. 289).

et le "flaubert"⁸⁰, homonyme parfait du célèbre patronyme, demande quelques nécessaires autres arguments à l'appui. Reposant sur un usage argotique semble-t-il ponctuel, peu répandu ou tombé en désuétude, le "flaubert", pourrait en effet servir d'introducteur à tout projet de lecture intertextuelle dans lequel figurerait la notion de "jeu".

Les éléments qui rattachent spécifiquement Le Clézio à Flaubert reposent sur les faits suivants, des plus hasardeux à d'autres, textuellement justifiables. D'abord, la relation de similitude onomastique entre Gustave Flaubert et Jean Marie Gustave Le Clézio, coïncidence disons "externe", se double de la référence au célèbre perroquet, même si celui cité en exergue rappelle celui de Defoë. Le rapport de filiation ainsi enclenché suggère une relation possible entre l'aïeul "Antoine-Adam Pollo" (p. 236)⁸¹ et La tentation de saint Antoine. Dans un article publié en 1980, l'auteur manifeste en effet

⁸⁰. Relevé dans le Dictionnaire Français-Argot d'Aristide Bruant qui l'illustre de l'exemple suivant: "Je ne sais pas y faire à ce *flaubert*-là" (p. 278), sans autre indication. Tout au plus peut-on le rapprocher du "flambeur", qui désigne également argotiquement, selon le Robert, "celui qui joue gros jeu". D'après la couverture de l'ouvrage de Bruant, publié par l'auteur en 1901 chez Flammarion, un deuxième volume, intitulé Le Dictionnaire Argot-Français devait paraître ultérieurement. Les indications bibliographiques du Dictionnaire du Français Non Conventionnel, de Jacques Cellard et Alain Rey révèlent que ce second volet ne parut pas.

⁸¹. Par association d'idées fondée sur une onomastique chrétienne, ce rapport génère la phrase: "Nous irons vivre à Padoue" (p. 310). Cette allusion aux vertus légendaires de saint Antoine en matière de perte s'inscrit parfaitement dans le contexte de perte de mémoire relatif au héros. Le cochon qui accompagne le saint dans l'iconographie traditionnelle permettrait en outre d'envisager un lien avec l'extrait du livre Un cyclone à la jamaïque (p.139), qui met en scène un porc. Cette dérive dans la dérive montre l'ambiguïté de la procédure intertextuelle, due à de multiples télescopages possibles. Ici en effet, comme dans le cas du perroquet qui suggère deux références différentes (Defoë/Flaubert), le saint Antoine convié par le texte du Procès-verbal cumule à la fois les attributs de celui de Padoue, et ceux de l'anachorète du désert (saint Antoine le Grand, dont saint Athanase a dépeint les visions ou "tentations", indique le Robert II). Celui dont s'est inspiré Flaubert serait, d'après Bernard Masson, celui représenté par Peter Breughel d'Enfer, en un tableau intitulé "Les Tentations de Saint Antoine, ermite": Flaubert, Oeuvres complètes, Seuil, t.1, p. 375.

pour ce dernier texte une admiration égale à celle qu'il éprouve pour Bouvard et Pécuchet: "je crois que j'ai lu peu de livres qui m'aient laissé une impression pareille: alors tout était donc permis! [...] Après cela les textes surréalistes m'ont paru fades"⁸². A titre d'exemple d'une influence possible du texte flaubertien sur Le procès-verbal, je rapprocherai l'un et l'autre, à l'aide d'un exemple, en soulignant les points communs qui semblent indiquer ici un net désir de solidification matérialiste et d'identification avec la nature. D'abord la clause de La Tentation:

Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être en tout, m'émaner avec les odeurs, me développer **comme les plantes**, couler comme l'eau, vibrer comme le son, briller comme la lumière, **me blottir dans toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière, - être la matière!** ⁸³

Puis, en contrepoint, tels passages du Procès-verbal: "**Il se centrait au milieu de la matière**, de la cendre, des cailloux [...] **Comme une graine**, tout à fait **comme une semence d'arbre**, **il se dissimulait dans les fissures du sol**"

⁸². Dix-sept ans après Le procès-verbal, dans le même article, Le Clézio déclare n'avoir pas lu Flaubert au moment où il commençait à écrire (il avoue par ailleurs avoir commencé à écrire vers l'âge de huit ans). "Je crois [dit-il] que ce que je connaissais du roman français du XIX^e se limitait à Eugène Sue, à Ponson du Terrail et surtout à Jules Verne (qui est aussi un inventeur de la modernité: comme j'ai aimé ces Voyages dans le dictionnaire!)". Jean Marie Gustave Le Clézio, "Ce qu'ils pensent de Flaubert", Quinzaine Littéraire, no 324, mai 1980, pp. 21-22. (Cet article collectif recueille également les propos de Grainville, Perec, Sarraute et Tourmier).

⁸³. Gustave Flaubert, Oeuvres complètes, Seuil, t. I, p. 571.

(p. 76); ou: "Les atomes d'Adam auraient pu **se mêler aux atomes de la pierre**, et lui, s'engloutir très doucement à travers terre et sable, eau et limon" (p. 228).

Ces exemples ne se limitent pas à La Tentation, d'autres incidences du même ordre peuvent être relevées en divers points de l'oeuvre de Flaubert. Ainsi, outre Les Mémoires d'un Fou, la présence de Julienne R. à l'asile convoque-t-elle par simple homonymie titulaire et auctorielle La légende de saint Julien l'hospitalier. En renfort de l'isotopie asilaire que tous deux conjuguent, l'importance accordée au bestiaire, la relation du héros avec autrui, entre autres, offrent des points communs d'ordre thématique entre les deux textes. Ils permettraient d'établir certains rapports de similitude entre Adam et Saint-Julien. Ainsi de Saint-Julien est-il dit "Le besoin de se mêler à l'existence des autres le faisait descendre dans la ville. Mais l'air bestial des figures, le tapage des métiers, l'indifférence des propos glaçaient son coeur"⁸⁴. Tandis qu'Adam confie: "J'ai du mal à m'en aller au milieu de toutes ces baraques, entendre leurs cris, râles, raisonnements, etc." (p. 26).

Les rapprochements suivants, qui relèvent de la transposition - ou de la simple tentation mimétique - ne cachent pas leur aspect hasardeux. Ainsi par exemple, la présence du chapitre H dans Le procès-verbal ne doit-elle vraisemblablement rien au chapitre intitulé "Le défilé de la Hache" dans *Salambô*. Même si déformation et confusion homophonique transforment le "rat de belle taille" du même chapitre H en un "méga-rat". Le "C'était à

⁸⁴. Ibidem, t. II, p. 185.

Mégara" d'ouverture de l'ouvrage⁸⁵ ne peut rationnellement être tenu pour responsable de la production de telle génération parasite. Seule la revendique l'improvisation lectorielle.

Il va de soi aussi que de tels rapprochements sont multipliables et font de la lecture un acte illimité. Quantité d'autres pourraient renvoyer à Michaux, Lautréamont et Artaud entre autres, pour ne citer que les trois auteurs auxquels Le Clézio a consacré le plus grand nombre de ses travaux et articles⁸⁶. Je signale ce détour comme piste adventice pour d'autres parcours.

⁸⁵. Ibidem, t. I, p. 694.

⁸⁶. La bibliographie donnera un aperçu de l'envergure de ces travaux. L'oeuvre de Michaux a donné lieu à un mémoire de Diplôme d'Etudes Supérieures (1964) et la moitié du petit livre intitulé Vers les icebergs (1978) est constituée par l'analyse du poème "Iniji" (publiée une première fois en 1973). Une série d'articles, publiés en plusieurs cycles par la N.R.F. entre novembre 1978 et mai 1987 traite de l'oeuvre de Lautréamont. Je cite les travaux sur Artaud en raison de l'intérêt que me semblent pouvoir présenter, en regard du Procès-verbal, les sept manifestations apolliniennes présentes dans Héliogabale.

Pour être raisonnablement exhaustive, une véritable lecture intertextuelle devrait, outre les noms déjà cités de Lautréamont, Artaud et Michaux, tenir compte, entre autres, des articles et préfaces de l'auteur sur: Jacques Brosse, Roger Caillois, Louis-Ferdinand Céline, Colette, Réjean Ducharme, Shelby Foote, Jean Giono, Eugène Ionesco, Max Jacob, Alfred Jarry, Thomas Mofolo, Flannery O'Connor, Raymond Queneau, Jacques Rigaut, Jean-Paul Sartre, Jean-Loup Trassard, Jules Verne, Alan Watts et Louis Wolfson, sans oublier les introductions à Ecrivains de Finlande et de Suède et à la version de La genèse par Jean Grosjean (1987).

CHAPITRE C

COMPLICATION DE TEXTE

Choisir le chapitre H comme sujet d'analyse ne pouvant, vu l'enjeu, se limiter à l'arbitraire d'une initiale¹, j'observerai, par une description "similinéaire", la progression et les piétinements du texte sur le plan diégétique, puis, dans une perspective génératrice, l'impact fonctionnel de la lettre H et celui du motif du rat en regard de l'efficace du meurtre. Les éléments ainsi interpellés devraient permettre, par rayonnement, de rapatrier quelques nouvelles pièces du puzzle romanesque.

I. Raconter, le texte en cause: du billard

Situé au tiers de l'ensemble paginé et légèrement en amont de la première moitié des 17 chapitres alphabétiquement dénommés, ce chapitre de onze pages constitue, comme tous les autres chapitres du Procès-verbal, un tout autonome, "une division arbitraire mais cependant harmonieuse" (p. 255). La tension dramatique qui s'y manifeste le désigne pour représenter un point nodal de la diégèse. Dans la catégorie des parodies de "contes à écrire pour les grandes personnes"², le chapitre H pourrait en effet s'inscrire

¹. Selon le vœu de l'auteur, voir note 35, p. 88. H = Héh en hébreu, est aussi le signe de l'article défini, d'après Henri Meschonnic, introduction au Dictionnaire des onomatopées.

². Rendons à André Breton cet emprunt manifeste.

parmi les contes cruels et sanglants puisque la victime y joue son rôle jusqu'à la mort. Le récit opéré par le narrateur met en scène deux antagonistes: Adam et un rat blanc. L'action se déroule à la villa où Adam a élu domicile et se joue - en quelques heures et environ quatre actes - sur deux niveaux: premier étage et jardin, à l'image du texte ambivalent qu'elle représente.

Le "martyre" du rat retrace en effet en partie l'agonie mentale du héros sous les coups de boutoir des mots et préfigure sa propre disparition en fonction de la double équation suivante:

Adam Pollo = martyr

rat = martyr (de Pollo), d'où Adam Pollo = rat = martyrs

Le héros se désigne en effet ainsi: "Adam Pollo, martyr" (p. 225), au dos du cahier censé relater les événements. Retrouvé (dans les toilettes déjà évoquées) tronqué, amputé, abîmé comme si les rats dont parle Rabelais au début de Gargantua l'avaient mangé³, ce récit avorté, "raté" donc, met en évidence le phénomène autoreprésentatif. "L'on nomme ainsi, écrit Ricardou, l'ensemble des mécanismes par lesquels certains fragments tendent à représenter tels autres fragments du texte"⁴. Délibérément situé au ras des choses par la présence du rongeur et des insectes - des "cancrelats blancs" (p.116) - le texte se donne à lire dans son menu détail,

³. François Rabelais, Oeuvres complètes, Seuil, 1973, p. 43: "les ratz et blattes ou (affin que je ne mente) aultres malignes bestes, avoient brouté le commencement".

⁴. Jean Ricardou, Nouveaux problèmes du roman, 1978, p. 14.

incitant au dépistage de l'infratexte qui, par le détour de l'humour, favorisera sa préhension métatextuelle.

Dans l'économie générale du roman, le rapport de similitude entre Adam et le rat, tous deux "martyrs" donc, convoque en tout premier lieu la lecture du chapitre O qui reproduit les dernières pages du journal du héros et arbore la duplication du titre du roman en désignant le texte dans le texte, intitulé:

"Procès-verbal d'une catastrophe chez les fourmis" (p. 216). Ce texte fantôme - le héros déclare l'avoir perdu - permet de réactiver la métaphore scripturaire en insistant sur l'aspect doublement dérisoire et dramatique de l'écriture: travail laborieux et microscopique, de l'ordre de la trace et de la récurrence. Le motif du rat réapparaît en effet par ailleurs à deux reprises.

Au chapitre I, Adam écrit à Michèle: "j'ai trouvé un rat blanc mort dans un buisson d'arouses" (p. 124). Quelques pages plus loin, la variante, sous forme de question indirecte: **"je voudrais bien que tu me dises [...] qui a tué cet animal"** (p. 135, en gras dans le texte), témoigne des troubles de mémoire du héros, voire de son dédoublement.

Par la formule "il y avait" utilisée au chapitre A, le texte parodiait le conte. Réactivé et connoté de réduction par l'épithète "petite", le "Il y avait une petite fois" (p. 12) inaugural annonçait quelque probable modification par rapport aux canons du genre normalisé par Propp. Les traces du conte traditionnel ne subsistent en effet qu'allusivement par la référence intertextuelle aux légendes que ne manque pas de convoquer le rongeur: [Adam] "se rappelait seulement les deux ou trois légendes qu'on raconte à

leur sujet" (p. 115). Le tour de force du récit consiste à les susciter plutôt qu'à les ra(t)-conter⁵: économie est ainsi faite du narrateur au profit de l'intervention du lecteur, comme on le verra.

La transformation réelle vis-à-vis du "Il y avait une petite fois" initial se manifeste littéralement cent pages plus tard, en un écho prolongé: "il y avait quelque chose de nouveau" (p. 112) qui annonce concrètement "un rat de belle taille". La similitude entre les deux incipit (des chapitres A et H donc) sert à introduire la différence et l'audace, qui se traduisent par un <<quelque "j'ose">> de nouveau dans le déjà connu.

Ce "quelque chose de nouveau" quel est-il? Le rat, on s'en doute, sert de prétexte, simple épiphénomène d'un détournement radical qui se joue sur les plans diégétique et sémantique, et l'intérêt du récit réside dans la mise en scène de sa propre mise en cause. En effet, ce qui frappe dans le chapitre H, c'est justement la manière dont est traité le corps étranger⁶ que constitue le rat dans le récit, sorte d'observateur passif plutôt que réel acteur. Au niveau de la logique diégétique du Procès-verbal donc, la nouveauté paraît se situer d'abord dans la sorte de "continuité" qu'affiche le récit. En effet, contrairement aux autres chapitres, celui-ci effectue, selon les termes de Ricardou, un "retour à un fragment précédent après au moins une coupure"⁷.

5. Il faudrait par exemple mentionner "Les aventures de la famille Raton: conte de fées" des Histoires inattendues [1852-1910] de Jules Verne.

6. Voir l'analyse de la description d'un autre "nouveau", Charles Bovary, ou: les "Problèmes de la belligérance textuelle à partir de fragments de Madame Bovary", par Jean Ricardou, dans Nouveaux problèmes du roman, pp. 24 et sq.

7. Ibidem, p. 198.

Dans les faits, le récit opère, par la rétrospective des activités d'Adam, un rappel des circonstances antécédentes qui l'ont conduit dans le lieu où il se trouve: "la salle de séjour du premier étage, là où il s'était allongé une fois sur le billard avec Michèle" (p. 112). Cette réminiscence du chapitre E et de la visite de Michèle se lit dans les allitérations en ll. Reprenant le motif: "il y avait un grand billard couvert d'un **tapis** usé. C'est là-dessus qu'ils s'étaient allongés" (p. 67), elle convoque, via le jeu, la notion d'échec et de ratage. Selon le narrateur en effet, les deux personnages avaient alors éprouvé une "sorte d'imperfection d'eux-mêmes, comme si tout ce qu'ils faisaient était raté" (p. 66). Ce qui renvoie au viol raté de Michèle, sur un "tapis d'aiguilles et d'herbes" (p. 41).

Pendant ce temps, l'élément exogène que constitue la description du rat reste en attente, comme un raté dans la mécanique narrative. L'introduction du "nouveau" personnage ne semble désigner qu'une rivalité dans la hiérarchie des événements. Sa présence, établie par la seule description, relève du simple constat inféodé à l'attention d'Adam:

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).

Interrompu, différé dès son amorce, le récit potentiel illustre en réalité le conflit du linéaire et du synchrone, du chronologique et du simultané, qui implicitement régit la narration. De celle-ci il restitue les avancées et les reculs. Métatextuellement décrit, le texte se présente ainsi en effet: "il est multiple quoique de sa diversité même il parvienne à former un ensemble riche et d'une tonalité sensiblement monophone [...] une seule note audible à laquelle viennent s'ajouter des millions de variantes, de tonalités, de modes d'expression" (pp. 192-193). Le chapitre N tout entier se voit consacré à l'exposé "de facto" de ce phénomène de simultanéité qui reproduit l'inéluctable bruyance du texte écrit par le monde vivant: "La Simultanéité est un des éléments nécessaires à l'Unité qu'Adam avait un jour pressentie" (p. 200). Coïncidence renforçante: d'après Genette, la forme "homopôlon" d'Apollon convoque justement l'"auteur du mouvement simultané"⁸. L'application de ce principe de simultanéité ne va pas sans inconvénient: il dilue l'effet de suspens dans l'oubli, toutefois il rend ici compte de l'éclatement de la conscience du héros.

Que dire d'autre donc, au niveau du chapitre H, de ce conflit entre description et narration, sinon qu'ici il préfigure le choc des boules du billard et l'affrontement des regards⁹? Dans un premier temps en effet, par le biais des commentaires et digressions du narrateur, sorte de "voyeur" externe, le récit résulte de l'amplification descriptive d'une action minimale. L'action se résume d'abord, pour le personnage principal, à la recherche forcenée

⁸. Gérard Genette, *Mimologiques*, 1976, p. 19.

⁹. "Le regard donne son mouvement au monde. Il le façonne": Jean Marie Gustave Le Clézio, *L'extase matérielle*, 1967, p. 110.

d'instruments pour jouer au billard. Détournés de leurs fonctions, ceux-ci deviendront ensuite les engins de torture sous les coups desquels le rat périra. En attendant le choc final, toute une mini-aventure préparatoire, de l'ordre de la quête¹⁰, se déroule sous le regard de la future victime impassible. Au prix de plusieurs effractions - "il força tous les tiroirs avec un couteau" (p. 113) - et d'une incursion dans le jardin, Adam réussit à trouver les boules et un succédané de queue de billard. C'est la canne de bambou qui servait de tuteur au rosier qu'il a arraché. Elle fera de lui un tueur et annonce d'ores et déjà son exclusion puisque, selon Guiraud, l'argot donne la canne et le bambou pour équivalent de "l'interdiction de séjour"¹¹. Il peut alors jouer, le temps d'acquérir la certitude "qu'il n'était pas très fort". Sur ce constat d'échec, il fait subir une première déviation au jeu de billard en le transformant en jeu de boules. Ainsi, le jeu se déplaçant au ras du sol, aperçoit-il enfin le rat: fin du premier acte.

Le rappel intradiégétique du billard convoque le procédé de type roussellien que Ricardou résume ainsi: "un groupe de mots, soumis à diverses manipulations de ses sons et de ses lettres, peut induire de nouvelles occurrences langagières. L'ensemble obtenu forme dès lors un groupe de passages obligés pour les récits et descriptions à venir"¹². Ainsi cet objet à l'égard duquel Adam se comporte en véritable pillard, offre-t-il au plan de la polysémie, le lieu privilégié de la table de jeu et de la table d'opération: invite, donc, à la jonglerie avec les mots ainsi qu'à la dissection

¹⁰. On pense aux épreuves préliminaires qu'ont à subir les héros de contes avant de parvenir à leur but.

¹¹. Pierre Guiraud, *op. cit.*, p. 57.

¹². Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, p. 37.

et à la multiplication du sens, bref, au plaisir ludique et à toute forme de "jouis-sens". Rattaché à l'isotopie militaire par le sens de "terrain d'exercices" et de "no man's land" que lui confère l'argot¹³, le mot "billard" s'inscrit en effet aussi dans l'isotopie scripturaire qui fait de lui l'anagramme partielle de "babillarder"¹⁴, synonyme d'"écrire". De plus, il génère le rat: "c'est pendant qu'il s'amusait à ce jeu-là [les boules], qu'il vit le rat" (p. 114) indique le narrateur. En effet, l'animal est plein de -lard: "autour de son cou, il y avait des bourrelets de graisse" (p. 116). On verra comment, l'**amusement** appelant le "museau", le corps du rat à son tour sert de matrice lexicale et de lien, en se rappelant, comme le note Sjeff Houppermans, que "chez Roussel le rongeur tué sert à la colle".

Dès lors, l'aspect métaphorique du récit se précise, illustrant les diverses phases par lesquelles s'effectue la transfiguration verbale. La présence passive du rat, immobile comme une description sans suite, déclenche la colère d'Adam et son désir de tuer. Mais, selon le même processus qu'au billard, Adam "rate" son coup. Alors, "Adam s'accroupit sur ses talons de façon à se trouver environ à la hauteur des yeux de l'animal" (p. 115), au niveau des "choses". Dans cette posture, Adam laisse, par narrateur interposé, libre cours à ses pensées, à propos des rats en général et de celui-ci en particulier. Cela correspond à un parallèle oubli de soi: on assiste à sa progressive identification à l'animal: "Adam se transformait en rat blanc", une adhésion totale à son sujet. Jusqu'à cette "métamorphose

13. Gaston Esnault, Le poilu tel qu'il se parle, p. 77.

14. Alfred Delvau, Dictionnaire de la langue verte, p. 23; selon le même, "babillard" signifierait également "tout livre imprimé".

bizarre"¹⁵ (p. 116), qui, par une sorte de basculement interne, débouche soudain sur "l'obligation de tuer" (p. 117). La détermination cérébrale, froide et raisonnée, l'emporte sur le mode pulsionnel. Le troisième acte va se jouer.

Répétition du processus descriptif dilatoire: la mise à mort proprement dite commence par une série de préparatifs méticuleux, destinés à concrétiser la décision: "Il décida de faire les choses raisonnablement. Il ferma d'abord portes et fenêtres, pour que la bête ne puisse pas s'enfuir. Puis il alla ramasser les boules de billard" (p. 117). Quand les instruments sont réunis, discours d'intimidation compris: "Tu as peur de moi, hein ? Rat blanc..." (p. 117), Adam euphorique se livre à une première tentative et se déchaîne.

Le rat, blessé par hasard, se réfugie sous un meuble. De la même manière qu'il avait délogé une boule de billard perdue, icône de sa folie (puisque le fou, le "maboule"¹⁶ est celui qui, dit-on familièrement, d'après le Robert, "a perdu la boule"), Adam le chassera de son refuge au moyen de la canne de bambou. L'alternance des syllabes "b" et "m", martellement du **b**âton de **bambou** contre "quelque chose de **mou** contre le **mur**" reflète, par assonance, le choc (**bambou**, **mou** = "boum") de l'affrontement entre l'objet

¹⁵. Qui convoque bien sûr La métamorphose de Kafka (1912, publié en 1915) et rappelle aussi la parenté titulaire du Procès-verbal avec Le procès (1914, publié en 1925); ceci ne masque aucunement toutefois les métamorphoses étudiées par Le Clézio chez Lautréamont (voir en particulier la série d'articles intitulés "Maldoror et les métamorphoses").

¹⁶. Signalons que ce mot issu de l'arabe algérien "mahboûl", qui signifie "fou", est passé de l'argot militaire au lexique populaire, d'après Albert Dauzat et alii, Dictionnaire étymologique, p. 433; il est l'un des absents que convoquent, dans le présent contexte, les isotopies de l'armée et de la folie.

dur et le corps de l'animal. La raideur du pelage de l'animal "un peu souillé de sang, vers l'occiput" (p. 119) anticipe sa raideur cadavérique. Une économie de moyens rend compte de l'état physique de l'animal: "Le corps chétif pantelait; les côtes se soulevaient et retombaient spasmodiquement" (p. 119), l'accent se déporte sur la description anthropomorphisée de sa peur: "les yeux bleu pâle étaient exorbités par la peur. On lisait dans deux cercles noirs enchâssés au fond des prunelles transparentes, une idée de la fatalité, l'inspiration d'un dénouement chargé de mort et d'angoisse, un reflet humide et mélancolique" (p. 120). A l'origine de cette peur, Adam éprouve la jouissance du pouvoir, comme dans le viol de Michèle, à qui il dit ensuite: "tu devais avoir une trouille de tous les diables" (p. 42). Puis les coups qu'il porte se font précis et décisifs: "Il empoigna les boules et les jeta sur la bête, cette fois touchant juste, brisant des os, faisant claquer des chairs sous le pelage, en criant des mots sans suite" (p. 121). Le participe présent en action manifeste la violence à son paroxysme, tandis que les "mots sans suite"¹⁷ miment la crise logophile conduisant à l'aphasie.

Importante parce que transposable au plan diégétique, la peur du rat ainsi décrite annonce le dénouement du roman et préfigure la disparition élocutoire du héros, c'est-à-dire la chute et la fin du texte. Elle pose, métatextuellement, la question théorique de la clôture¹⁸ du texte.

¹⁷. Cet élément récurrent dans Le procès-verbal - on le retrouve dans: "des calembours, des contes de fantômes ou des phrases sans suite" (p. 218) - participe de la dimension métatextuelle du récit. Il appartient à ce que Kristeva << appelle "le carnaval": calembours, quiproquos, propos sans suite>>. Julia Kristeva, "Problèmes de la structuration du texte", pp. 61-62, La Nouvelle Critique. Linguistique et Littérature, 1968, pp. 55-64, citée par Michel Arrivé, dans Les langages de Jarry, p. 27.

¹⁸. Voir également Michel Arrivé, Les langages de Jarry, pp. 13 à 16, qui établit clairement la distinction entre récit et discours, la clôture du premier entraînant généralement la clôture

L'importance de celle-ci, emblématisée par la chute de la moto dans la mer, est signalée dès le début du roman: Adam n'incarne-t-il pas, originellement si je puis dire, la chute¹⁹? La préface abonde dans le même sens: la disparition du héros est garante du succès ou de l'échec du livre; "un flot de lettres anonymes et ordurières" (p. 11) venant accabler l'auteur signifierait sa réussite. Témoin de l'appréhension qui résulte de cette fin ambivalente et redoutable, sa récurrence: "Adam l'attendait à chaque pas, cette fin brutale" (p. 147). C'est pourquoi, mimant le passé d'Adam, jeté à la mer avec sa moto, et le futur du texte, confronté au flux incessant des mots, le meurtre du rat s'achèvera en "une longue chute courbe" (p. 123).

La force du récit consiste, on le voit, à balancer, au niveau de l'histoire du rat comme au niveau d'Adam, entre un avenir compromis et un passé irrémédiablement menacé: une "nostalgie secrète" (p. 120), dans laquelle se lit la métaphore possible d'une littérature qui se cherche. Cette métaphore s'élabore selon un système d'équivalences, de déplacements ou de transmutations qui fait d'Adam "une espèce de rat blanc géant avide de dévorer ses congénères. Tandis que le rat, le vrai, devenait, à cause de sa haine et de sa terreur, un homme" (p. 120). Cet exercice de commutation interespèces, transgression inadmissible pour les semblables d'Adam, le mènera à sa perte²⁰: "Arc-bouté sur ses quatre pattes, Adam avançait en

du second. L'originalité du Procès-verbal, à ce niveau, réside dans le fait que c'est en quelque sorte la fin du discours d'Adam qui clôt le récit.

¹⁹. Laquelle surdétermine le meurtre, puisqu'elle est "Emblème des péchés de fornication, de jalousie, de colère, d'idolâtrie et de meurtre" - selon E. Langton, La démonologie, Paris, Payot, 1951, pp. 144-147, cité par Gilbert Durand, Structures anthropologiques de l'imaginaire, 1969, p. 125.

²⁰. Comme l'écrivain qui, en 1963, dans le courant pseudo "antiprose élitiste" du prosélytique "nouveau roman", se risque à mêler humanisme et écriture sans doute,

criant, en grognant, en marmonnant des injures; les mots n'existaient plus; [...] Tout était écrit autour du motif central de Bételgeuse ou d'Epsilon Cocher. Adam était perdu en plein abstrait, il vivait, ni plus ni moins: il lui arriva même de *couiner*" (p. 120). La cause de la re-chute d'Adam, de cette "co-ruine" (celle du rat et la sienne) - anagramme de "couiner" soulignée par l'italique - renvoie en effet, textuellement, à la figure de la constellation déjà évoquée, image scintillante et rationnelle de la folie des mots.

La description de l'agonie de l'animal ne procède pas autrement que par une série de détournements successifs qui accentuent la lenteur de l'action, la durée du supplice. La juxtaposition et l'entrecroisement des points de vue d'Adam et de sa victime génèrent, par narrateur interposé, une sorte d'état onirique qui tente de restituer l'insaisissable, comme en attestent le lexique: "La petite bête myope, à moitié mutilée, bondit **hors d'atteinte** d'Adam. Elle **n'existait déjà plus** [...] elle était une sorte de **fantôme pâle aux formes vaporeuses** [...] Elle était un **nuage lobulaire**, ou bien un **flocon** (p. 121) [...] très **proche de la béatitude**, le rat attendait la minute-limite" (p. 122).

oserai-je avancer. Le silence relatif dans lequel est longtemps restée tenue en France l'oeuvre de Le Clézio est révélateur et peut-être pas seulement dû à la célèbre discrétion de l'auteur. Citée et répertoriée dans les ouvrages de littérature et le Robert qui contient, selon sa jaquette, "des citations, tirées des oeuvres des plus grands écrivains francophones, de Villon à Le Clézio", cette oeuvre se démarque du courant "anti-institutionnel" du "nouveau roman" dont les tenants, particulièrement Ricardou, lui reprocheront "malgré l'intérêt que présentent ses romans [...] une philosophie de boy-scout tourné vers l'Orient" (citation tirée du livre de Térésa Di Scanno, La vision du monde de Le Clézio: cinq études sur l'oeuvre, 1983, p.123, qui reprend le commentaire de Jean Ricardou, dans Positions et oppositions sur le roman contemporain. actes du colloque de Strasbourg (1970), 1971, p. 225).

L'introducteur narratif "C'était encore loin d'être fini" (p. 121), assumant le relais entre les événements, joue, au niveau de l'économie générale du roman, le rôle d'indicateur métatextuel puisqu'il se situe environ au tiers de la superficie générale. Préfigurant la disparition d'Adam donc, l'agonie du rat entretient avec elle, aussi bien qu'avec la description du noyé au chapitre L, un rapport de similitude qui, dans le détail, se manifeste ainsi:

- du rat il est dit: "la petite bête [...] **n'existait déjà plus**. [...] elle **fuyait** sur le sol marron [...]. Elle était ce qui reste d'un moment de lessive, ce qui **flotte**, ce qui **bleuit**" (p. 121);
- d'Adam: "Mais **déjà** Adam avait **disparu** aux yeux de tous [...] il **flottait** quelque peu, de ses membres grêles" (p. 307);
- du noyé: "Cet homme de quarante ans [...] était **devenu** en l'espace de quelques heures un homme **liquide**" (p. 151); "on eut un instant la vision d'un corps bizarre qui **fuyait**, gris et mélangé, vers l'ambulance. [...] Sa main impérieuse, gantée de **bleu**, nous montrait la mer d'où il était né" (p. 152).

Dans chacun des cas, la métamorphose, entre fuite et flottaison, induit le passage de la vie au vide, associé au dérisoire du détail subsidiaire, tel le "d" du dernier exemple ("la mer d'où il était né"). Malgré un possible lien phonique sous-entendu avec le motif du suicide, la gratuité de ce "d" ne masque pas la "merde" créée par la confusion mimophorique et le rapport de l'écriture à l'excrétique, ou, encore une fois, l'écriture détritue. Pour le rat: "quelques touffes de poils clairs, des morceaux d'ivoire, semblables à des

éclisses d'os, et une mare. Une **mare** de sang violet, épais, déjà terne, que les lattes sales **buvaient** goutte à goutte (p. 122). Dans le cas du noyé: "la **mare** en forme de roue²¹ était **bue** lentement par le sol de graviers" (p. 152).

Chaque description semble en effet faire l'objet d'une répétition qui trouve écho et sens en un ou plusieurs autres points du roman. Ainsi en va-t-il de celle-ci: Adam vit le rat "comme s'il avait essayé de regarder à travers un paravent de douche, un pan de nylon parcouru de gouttelettes²² derrière lequel se cache la **femme nue**, couleur de chair au milieu des bruits de **l'averse** et de l'odeur des bulles de **savonnette**" (p. 122). Son pendant se trouve au chapitre L: un "représentant de commerce²³ pour une marque de **savonnettes** [...qui] regardait sa fille par le trou de la serrure de la porte de la salle de bains, quand elle montait **toute nue** dans la **baignoire**" (pp. 161-162). Cela rappelle le récit du viol: "Et en principe je t'ai violée comme ça, facilement tu vois, **trempée de pluie** comme dans une **baignoire** [...]" Du moment que j'avais réussi à te mettre **nue**" (p. 41).

Ceci montre que, de reflets intramicroscopiques en résonances intercapitulaires, la preuve semblerait pouvoir sans cesse être faite que "chaque mot est une incidence, chaque phrase une série d'incidences du

21. Impossible de ne pas remarquer la présence infratextuelle de l'isotopie judiciaire dans cette "roue" du supplicié qui, remarque Guiraud, chez Vidocq désigne "le juge d'instruction". Pierre Guiraud, *op. cit.*, p. 60.

22. Ainsi telle scène de *Psychose* (1960), film d'Alfred Hitchcock.

23. Allusion intertextuelle possible, renforcée par la présence d'un "Mathias" (p.190), au personnage du *Voyeur* (1955), roman d'Alain Robbe-Grillet.

même ordre" (p. 190) et que le code de lecture se trouve dans le texte, emblématisé par le mouvement d'aller-retour qui l'anime.

Tels sont les éléments qui ressortent d'une lecture linéaire du chapitre H, produisant un récit bafoué, aliéné par une description qui sans cesse le sollicite et le détourne en faisant référence à un ailleurs du texte. Rapatrié sous forme de variantes qui l'exposent à la contestation - comme l'a montré par ailleurs l'exemple contradictoire de Michèle face à la bière - il n'a d'autre ressource que le vandalisme et la transgression. Puisque le procès, langagier ou scripturaire, contribue à la sanction d'un délit, voyons en l'étape suivante l'aspect générateur de ces mesures.

II. Stratégies et impact

A - Du meurtre: saturation et volupté du dégoût

On s'en doute, la transgression véritable se donne à lire ailleurs que dans le meurtre proprement dit, puisque tuer un rat ne constitue pas un acte répréhensible aux yeux des hommes. Elle se situe d'abord dans la démonstration de la cruauté gratuite, à porter au compte de la folie d'Adam, et, parallèlement à l'exercice de cette cruauté, dans le texte. En effet, tout l'intérêt de cet acte réside dans la manière dont il s'accomplit; au niveau de la narration, c'est la façon dont cet événement est relaté qui retient l'attention.

Le massacre auquel Adam se livre est avant tout à considérer comme un jeu. Jeu de mot-valise, puisque dans la liste des termes techniques "le gros bout de la queue du billard", qui lui sert à déloger la bête, est justement désigné comme "masse" par le Robert I. Comme dans le véritable jeu de massacre - convoqué par les "baraques" (p. 58)²⁴ -, qui consiste à abattre des pantins à coups de balles de son, le jeu consiste ici, on le voit, à traquer le sens commun sous les sons, dans la masse des mots, voire les "mots sans suite" (p. 121). Ainsi perçu, il programme l'écoute de toutes les parcelles d'information que le texte donne à entendre, et, en l'absence de sens, oblige à revenir au signifiant. Jeu d'adresse donc, le meurtre du rat, par la polysémie et les correspondances qu'il génère, s'inscrit lui aussi dans la métaphore scripturaire et suscite ainsi deux points de vue: une approche générique, qui permet de mettre en évidence l'efficace actantielle du meurtre; une approche génératrice, qui tend à explorer et exploiter la fonction matricielle de la description de la victime.

1). Aspect générique

Par rapport à l'ensemble du roman, le meurtre du rat ne représente en fait qu'un exemple paroxystique, chez Le Clézio, de l'exploitation du dégoût

²⁴. Synonyme à connotation péjorative de "maison", ce mot attire les "baraques de foire" où se joue ce jeu qui demande adresse et aussi "baraka", d'après le mot d'origine arabe (voir Robert) qui, comme "Glück" en allemand, signifie "chance".

comme ressort dramatique. Cette tendance²⁵, qui s'apparente beaucoup au sensationnalisme journalistique et se manifeste d'ailleurs sous la forme de la coupure de presse (cf encart non paginé) semble refléter la répulsion que la société des hommes inspire au héros. Ainsi voit-on se multiplier, avec une complaisance proche de la volupté, les détails sordides, en vertu du principe suivant: "D'une façon générale, tout ce qui ressemble à une maladie, à de la folie, ou à des infirmités est bon" (p. 134)²⁶.

Nombreux sont les exemples intra- et extradiégétiques qui en dérivent. Parmi les premiers, qui ont une fonction réelle dans le récit, on citera le cas du noyé: "cette chose ténue, ridicule, qui n'avait plus rien de terrestre et rien non plus d'aquatique. Ce monstre amphibie, c'était un homme sans âge" (p. 150). Parmi les seconds, qui relèvent du détail allusif, on énumérera: le "chien écrasé" (p. 68), "l'accident du six-tonnes" (p. 45), "l'hémorragie du 17" (p. 311) ou le "moignon" du mendiant (p. 196). Parfois suffit la description d'une photo: "Hélène Hornatozi sourit face au néant, [...] il semble qu'elle soit morte là, couchée sur le marbre de la pellicule, et qu'elle offre, sous son effigie verglassée (sic) les derniers restes de son corps de femme, un paquet d'os blancs sur fond noir" (p. 197). Mais la vision prémonitoire caractérise également ce goût morbide pour la violence et l'horreur, ainsi

²⁵. Dont le recueil de nouvelles intitulé justement La ronde et autres faits divers (1982) constitue l'expansion. Chacun des onze récits qui composent le livre est bâti autour d'un "fait divers": immigrants clandestins, vélomoteur broyé par un camion, jeunes filles en fugue, fillette violée dans une cave, jeune femme accouchant seule dans un mobile-home sous le regard d'un chien-loup, enfant qui vole le tiroir-caisse d'un supermarché, etc.

²⁶. L'influence de Lautréamont semble ici particulièrement sensible. On rapprochera la position exprimée par Adam de celle-ci: "Il faut savoir arracher des beautés littéraires jusque dans le sein de la mort", Lautréamont, Oeuvres Complètes, Poésies I, p. 383. Voir aussi la scène du noyé, Les Chants de Maldoror, "Chant deuxième", p.162.

l'anticipation du "tragique bilan des Courses du Grand Pri.x (sic)" (p. 196). Compte tenu de leur étendue enfin, on ne fera que mentionner les listes d'"occasions de mort" (pp. 146-147) ou de moyens pour vivre seul en société (p. 133).

L'accumulation de ces éléments rend compte de l'ampleur de la tonalité dysphorique du discours et de son traitement par l'humour. Car la vision tragique des choses n'exclut pas leur dimension grotesque, bien au contraire. La description du noyé en est la preuve: "Sa seule particularité, qui donnait envie de rire, d'un rire du fond de gorge, c'était la somme d'eau qu'il représentait, tant en chairs qu'en habits, au centre de ce paysage mouillé; c'était d'être un noyé sous la pluie" (p. 150). Cette superposition du même sur le même, cette imprégnation de l'eau qui noie et de la pluie, pourrait s'inscrire dans la politique de brouillage généralisé que manifeste le roman pour démontrer le trouble mental du héros. La charge humoristique qui en résulte rappelle les facéties d'Alphonse Allais et les lapalissades, en connotant le discours d'une certaine facilité "populaire".

La récurrence du phénomène témoigne d'une stratégie. Ainsi, au chapitre N, "Dans une chambre d'hôtel **obscur**, un étudiant **noir** lit un policier de la **Série Noire**" (p. 199), ou, au chapitre H, dans une autre tonalité, le "parfum **jaune** de rose **jaune** dans une chambre **jaune**" (p. 116). Agissant comme un véritable matraquage, ces procédures d'oblitération multiple démontrent une aptitude à l'amplification par reduplication du même; ces redoublements, au même titre que les énumérations, par une

sorte de saturation compulsive qui reflète également l'état mental perturbé du héros, contribuent au "remplissage" du texte.

Conformes au souhait de la préface: "j'aimerais que mon récit fût pris dans le sens d'une fiction totale" (p. 12), ces moyens renforcent ainsi le caractère non réaliste²⁷ du roman. La métaphore scripturaire dans laquelle s'inscrivent ces exemples convoque spécifiquement la littérature policière. L'un par référence directe à la "Série noire"; l'autre, allusivement, par voie intertextuelle, en réactivant et entrecroisant les titres de Gaston Leroux²⁸, Le mystère de la chambre jaune et Le parfum de la dame en noir (1907). Tous deux constituent une façon de mettre le lecteur "au parfum"²⁹ d'un autre genre de littérature. Le déplacement de l'"énigme" du plan du contenu au plan de la fabrique du texte tend à démontrer une fois de plus la dimension parodique du roman tout en donnant à celle-ci une valeur didactique.

27. L'exactitude, comme l'indique aussi la lettre-préface, n'étant pas revendiquée par l'auteur: "je me suis très peu soucié de réalisme" (p. 12) dit-il, on ne tiendra pas compte par exemple, sur le plan référentiel, de la distinction erronée qu'il semble établir, d'après la couleur, entre rats d'égout - rats de ville, donc - et rats des champs. Le rat qui sert ici de cobaye, quant à lui, présente de toute façon les caractéristiques d'un albinos, par conséquent inapte à faire la différence chromique. Une autre anomalie consiste dans le fait qu'en dépit de ses "années universitaires" (p. 22) - qui, semble-t-il, ne l'ont pas transformé en rat de bibliothèque -, Adam "avait ignoré jusqu'à ce jour qu'il pût exister des rats blancs" (p.115). De même, dans l'association four/mi rouge-four/mi noire - "deux fourmis rouge et noir" (p. 60)-, le jeu des couleurs, et les images liées au feu (par le "four") qui en résultent, apparaît ici plus important que la véridiction scientifique.

28. Auteur de romans policiers, mort à Nice en 1927. Le nom du héros qu'il met en scène, "Rouletabille", justifie particulièrement, dans le présent contexte du jeu de billard, ce rapprochement intertextuel.

29. Expression argotique, datée de 1953, selon le Robert I, signifiant "informer".

2). Aspect matriciel

a) - de la que

Le meurtre du rat envisagé dans la perspective de l'ensemble du roman, appelle, dans le cadre du chapitre H, un examen complémentaire de l'aspect productif de ses composants. J'aborderai ici l'aspect matriciel de la description, qui confrontant corps du rat et termes de billard, offre la victime, ou corps du délit, à la transsubstantiation vocabulique. De ce télescopage en effet, jaillissent des éléments de sens utiles à la compréhension de la structuration interne du texte. Les exemples suivant, qui permettent de rattacher le texte aux isotopies textuelle et sexuelle, par le biais de l'articulation et de la folie, en donnent un aperçu.

Commune à l'animal et au billard, la queue apparaît dans la définition du rat donnée par les dictionnaires: "Rat, n.m. Genre de petit mammifère rongeur à longue queue annelée" (p. 115). Cette "queue de rat" détournée de son usage technique génère la queue de billard qui, sous couvert de synonymie, donne le change et devient "canne": "Il manquait encore une **canne**³⁰ pour pouvoir jouer" (p. 113) - (avec les mots). Ou s'introduit dans le mot "**massacre**"³¹ (p. 122) sous forme de la "masse" qui, rappelons-le,

³⁰. Par le biais des apparentements homophoniques, cette canne de bambou, que, régionalement on appelle "cannisse" (ou canisse), selon le Robert L. renvoie, via le latin, par une étymologie "sauvage", au motif du chien (canis).

³¹. Cet élément ligneux a de plus, de la même subreptice manière, rapport avec la métaphore scripturaire puisque, dans l'argot des gens de lettres, indique Delvau, "offrir une canne [signifie] prier un collaborateur de ne plus collaborer, l'appeler à d'autres fonctions". Alfred Delvau, Dictionnaire de la langue verte, p. 66. Le mot "canne" s'inscrit également dans l'isotopie judiciaire si l'on admet le sens de "surveillance de la haute police" que lui attribue

signifie le gros bout de la queue de billard, et sous forme du **bambou** (du bon bout) qu'Adam utilisera comme substitut.

La polysémie du mot "canne", équivalent non conventionnel³² du mot "jambes", produit de plus, par contiguïté, les "pieds [du] fauteuil Louis XV" (p. 113). Ainsi, par le jeu des substitutions et déplacements, l'activité métatextuelle se déclare-t-elle indirectement: "Il regarda autour de lui dans l'espoir de trouver quelque chose qui pût **remplacer les cannes**. Il n'y avait guère que **les pieds** d'un fauteuil Louis XV" (p. 113). L'importance du motif est ainsi désignée par la recherche de son succédané. Allons voir pourquoi.

Débordant le jeu des substitutions internes propres au chapitre H, le mot "canne", convoque en effet, toujours au chapitre E, le motif des "pêcheurs à la ligne qui retournaient chez eux, comme du travail, portant leurs cannes sur l'épaule" (p.73). Assimilés à des travailleurs par la régularité de leurs habitudes, ces pêcheurs ramènent également à l'écrivain, ce fauteur de lignes professionnel qui se compare aux fonctionnaires: "nous serions [...] plutôt fonctionnaires: d'une sorte de rigueur: les fonctionnaires des heures creuses" (p. 195). Dès lors, la récurrence de ces cannes à pêche élargit l'angle de lecture. De la pêche (à la ligne) en effet, l'isotopie textuelle glisse, par voie paronymique, à l'isotopie sexuelle, indissociablement connotée de la traditionnelle notion de "péché" attachée au prénom du héros.

Lorédan Larchey, Dictionnaire historique de l'argot et des excentricités du langage [1881], 1982, p. 78.

³². Jacques Cellard et Alain Rey, Dictionnaire du Français Non Conventionnel.

Le représentant de l'isotopie sexuelle se trouve ici, via la canne et la jambe, reconduire par métonymie, au motif du pied, fondamental dans une oeuvre plusieurs fois étudiée sous l'angle de l'Oedipe³³. On sait bien sûr qu'Oedipe était le héros au pied enflé. Or le texte, par le biais de substituts (de prothèses?), s'enfle de multiples variantes de cet indispensable appendice. Du "pied mouillé" (p. 306) que pose le héros sur le dos d'une baigneuse, au pied du noyé "vissé dans la jambe du pantalon comme un postiche" (p. 151), les "chaussures de basket" (p. 204), les "chaussettes" (p. 137), les "lanières de cuir" (p. 57) des sandales de Michèle, les "escarpins à boucle d'or" de Julienne (p. 305), le "bout de [la] pantoufle" d'Adam (p. 280), les pieds du fauteuil Louis XV (p. 113), les "claquements de talons-aiguille" (p. 105) des femmes, les marques aux chevilles des personnages féminins, jusqu'au tissu "pied-de-poule" (p. 75) et au "mille-pattes" (p. 187) - voire la "ballerine" que suggère le rat d'opéra - constituent un catalogue qui donne la marche à suivre en matière de lecture: ce système de relais, qui tous disent et taisent la (même) chose, indique la présence de quelque fétiche.

L'étymologie fournit une explication à cette prolifération multiple du même, ici encore. Un même terme - arthron -, révèle Marie Balmary³⁴, servait en effet à désigner en grec l'articulation, la jointure et les parties sexuelles. Dès lors on peut, à travers la relation canne/jambe/pied/cheville, évaluer comment motifs et mots s'érotisent subrepticement dans un texte dont l'araignée, en tant qu'arthropode, aura toutes raisons de constituer l'icône.

³³. Voir les travaux de Jennifer Waelti-Walters et de George Chychele Waterston à ce sujet.

³⁴. Marie Balmary, L'homme aux statues, 1979, p. 37.

A partir de la même constatation, fondée sur la métaphore du lien, la quête existentielle du héros à propos de l'être trouve sens dans la définition de Jérôme Peignot, qui voit dans le verbe être "la copule qui soude à ce point ce qu'elle rapproche que l'idée ne vient même plus que les deux membres de phrase qu'elle relie pourraient ne pas en faire qu'un"³⁵.

En ce sens aussi, la "canne" se voit, dans le contexte du Procès-verbal, par le biais de son équivalent le "bâton"³⁶ - rapatrier l'isotopie scripturaire au niveau du signe autant que des lettres. Ainsi également, telle canne à pêche: "démontée et dont les tronçons avaient été fixés par des élastiques à chaussette"³⁷ (p. 148), peut-elle, par l'aspect articulatoire qu'elle exhibe, passer pour emblème de la phrase. L'articulation du discours constitue en effet un des points cruciaux du texte puisque d'elle dépend la cohérence d'après laquelle on jugera la dégradation des facultés mentales du héros, jusqu'au diagnostic final. En ce sens, l'organisation du chapitre H rend compte de ce rapport de cohérence en opposant le discours d'Adam au discours du narrateur, fourmillant de syntagmes liens ordonnant et structurant les actions³⁸. Le discours d'Adam, au contraire, n'obéit pas à la logique commune. L'agglutination y tient lieu de raisonnement. C'est, au chapitre H, un langage qui procède par interjections, interpellations,

³⁵. Jérôme Peignot, Les jeux de l'amour et du langage, 1974, p. 42.

³⁶. Que l'argot donne pour un "canard sans plume". Aristide Bruant - L'argot au XX^e siècle, p. 86 -, désigne par ailleurs le "juge de paix" comme équivalent du "bâton" (p. 47). Un exemple supplémentaire de l'enchevêtrement des isotopies scripturaire et judiciaire.

³⁷. A titre anecdotique, cette image évoque, référentiellement, les "supports à chaussettes" (on les appelait ainsi)- sortes de bandes de caoutchouc dotés de pinces métalliques, équivalent grossier des jarretelles, et pouvant servir à de multiples fonctions - qui ont précédé la diffusion du latex fin en usage de nos jours.

³⁸. Sous forme adverbiale et conjonctive: puis, alors, brusquement, avant de, de toute façon, c'est pendant que, lorsqu'il eut, lentement, et soudain, quand tout fut prêt, et puis, désormais, alors, et, c'était encore loin d'être, alors.

invectives, un langage de racollage. Autrement dit, en mimant le trouble dans lequel se trouve le héros, l'appareil stylistique rend compte du postulat initial: "un homme qui ne savait trop..." (p. 12).

b) - des boules

De même que l'aspect producteur de la queue du rat via le billard a été montré, sous le signe du bâton, l'exemple suivant illustrera sur le mode de la sphéricité la relation qui unit la victime et l'instrument du meurtre, les boules de billard. Cette procédure assimile ce que l'on pourrait appeler "le thème du regard", qui occupe une place prépondérante dans ce chapitre comme dans le roman tout entier³⁹.

Pour s'en convaincre, il suffit de rappeler que le voyeurisme est visiblement désigné dans Le procès-verbal. Ainsi par exemple, ces "vieilles femmes [regardant] avec des jumelles au fond des mansardes" (p. 199). Ailleurs, d'un point de vue impersonnel: "on pouvait **admirer** en passant une foule de sadiques pensifs qui [...] **admiraient** une autre foule de masochistes endormis, nus en bas sur les plages. / On faisait son choix; quelquefois en haut, avec les sadiques, **on rivait ses deux gros yeux** sur un ventre quelconque, habituellement percé d'un nombril" (p. 142).

Emblème du jugement, le regard semble essentiel dans le contexte de l'isotopie judiciaire qui programme Le procès-verbal. Ce qu'il privilégie est une sorte de vision élémentaire et quasi animale des choses. Jamais il ne

³⁹. Il est amusant de voir la "clé" de ce constat dans Les ziaux (1943), titre de Queneau; on peut également y lire, à la dérobée, une allusion au Voyeur de Robbe-Grillet (1955).

s'agit d'un échange: la plupart des personnages portent des verres fumés ou des lunettes noires qui les dissimulent et les isolent, comme la jeune femme à la plage dans les verres de laquelle Adam n'aperçoit que sa propre image (p. 35). Quand les regards se croisent, il s'agit d'un affrontement, d'un rapport de force et de violence, c'est le regard "d'acier" (p. 87) des loups, ou le regard chargé d'"insolence" (p. 115) du rat.

Les "deux yeux bleus perçants, sans paupières" du rat convoquent à distance, par calembour (perçant/persan), l'invective "sale chat!" (p. 121). Cette mise en place du dispositif d'affrontement se trouve renforcée par les récurrences phonétiques: "Puis il alla ramasser les boules de billard; quand il s'approcha" (p. 117). A défaut du proverbe "à bon chat bon rat", on retrouvera au chapitre I, constitué d'histoires n'ayant "pas grand-chose à voir avec cette sacrée réalité" (p. 127), la comptine suivante: "silence ! silence ! La queue du chat balance !" (p. 128). La note métatextuelle "pour se moquer" (p. 128) justifie ici la reprise du motif de la queue (de billard bien entendu).

La rotondité des yeux suggère, suivant le cliché "rouler des yeux", les boules du billard. Le principe même de ce jeu rappelle l'expression familière "n'avoir pas les yeux en face des trous"⁴⁰ (ici les trous du texte). L'analogie se poursuit, sur le thème du regard, entre le volet - resté clos lors du passage de Michèle (p. 72) - qu'Adam repousse, et l'absence de paupières du rat: "Il [Adam] ouvrit donc la fenêtre, et repoussa un des volets

⁴⁰. Attestée par le Robert I.

afin d'y voir clair" (p. 112). Le climax est atteint dans la relation homonymique qui désigne la matière des boules de billard: il s'agit (de boules) d'ivoire, qui convoquent la tour d'ivoire dans laquelle se complaît Adam. Par anagramme, ces boules deviennent les boules (du billard) de Pollo proprement dites, puisque, par détour translinguistique franco-anglais, le billard équivaut à la table de pool. Que les unes soient blanches (ivoire clair) et les autres rouges ne semble que l'effet des opérations, tenant du viol et de l'énucléation, auxquelles se livre Adam avec son couteau pour forcer le tiroir. Se lit également dans la couleur des boules la transposition du motif de "l'os rouge et blanc, qui saignerait comme un coude" (p. 110) produit par la présence du chien au chapitre G. L'expression "saigner comme un coude" semble en l'occurrence être la réactivation de l'expression "la saignée du bras" qui désigne le coude. Ou comment le choc des mots répercute le télescopage des boules de billard.

Que ces boules de billard⁴¹ deviennent selon l'usage qu'en fait Adam, billes ou balles, n'est pas pour surprendre: le jeu "réel" est vocalique et polysémique. Dans un cas il improvise un compromis entre jeu de boules et jeu de billes qui se jouent au sol: "il prit les billes et les lança sur le plancher, s'essayant au jeu de boules" (p. 114). Dans les billes s'entendent, faut-il le rappeler, le bill- du billard, soit, par jeu translinguistique, à la fois la hache d'armes, cette sorte de hache que portent les suisses d'église, et le

⁴¹. Allusion possible au titre de la bande dessinée Boule et Bill de Roba (1ère parution en 1959), d'autant qu'à plusieurs reprises le texte mentionne ce type d'écriture dont l'aspect graphique intéressa également Le Clézio, ainsi: "je suis pris dans la bande dessinée de mon choix" (p.126) et (il s'agit de la description de la voix d'Adam au moment de sa harangue): "un peu à la manière des mots ceints de halos [les bulles] qu'on voit surgir des gorges des personnages, dans les journaux enfantins" (p. 240).

projet de loi ou le résumé des chefs d'accusation, soit la plainte et la requête, ainsi que le "billet" qu'Adam écrit à ses parents (p. 232) ou les billets de banque qu'il réclame à Michèle (p. 218): tous signifiés reconduisant au programme du chapitre et du roman.

Dans l'autre cas, la boule devenue balle a l'ambiguïté du jouet fait arme: "il essaya de l'attraper avec une **boule** de **billard**, pour le tuer [...] Quand Adam lançait sa **balle** d'ivoire, il faisait un bond de côté, en jetant une espèce de petit couinement plaintif" (p. 115). La syntaxe malmenée reflète la même ambiguïté: on ne sait qui, d'Adam ou du rat, représente ce "il". Le sens indique qu'il s'agit du rat mais comme la folie d'Adam instaure un renversement des valeurs (métamorphosé en rat, "il lui arriva même de *couiner*"), le doute est permis. Preuve que l'adéquation de la forme au sens, dans Le procès-verbal, se joue à tous les niveaux: phonique, lexical et syntaxique. Le volet suivant montrera les implications résultantes du signe "H".

B - Du H

1) - aspects fonctionnels

a) dissémination diégétique

Dans le présent contexte de production de sens, que la mise à mort du rat prenne place en l'espace désigné par la lettre H trouve justification dans le

texte. En effet, tandis qu'Adam dans sa cellule observe l'intersection des barreaux de la fenêtre, celle-ci lui rappelle les Maisons du Ciel selon Manilius, instigateur d'une sorte de calendrier astrologique: "que le choix fût délibéré ou non, Adam savait bien que, d'après Manilius, la Huitième Maison du Ciel est celle de la Mort" (p. 256). En huitième place dans l'ordre alphabétique, la lettre H voit ainsi sa désignation programmatique dans cette interprétation numérique: de connivence avec le son "expiré" qui la désigne dans le Robert I, elle sera lieu de mort.

b) dissémination phonique et graphique

L'importance du chapitre H apparaît à travers d'autres indices: par exemple l'inclusion des initiales polaires d'Adam Pollo, AO, dans l'illustration graphique majuscule de son cri: "HAOH" (p. 77) alors qu'il court à travers les rochers, parmi des pointes de cactus, "dans l'attente d'une bataille mystérieuse" (p. 78).

L'utilisation concomitante de la hachure et des plans que dessine le personnage tend également à prouver matériellement que le H et ses dérivés occupent une position stratégique privilégiée: "le carton avait été très légèrement hachuré, et on avait écrit sur les hachures un mot, l'usure l'avait rendu illisible" (p. 58); la hachure prend même une portée démonstrative: "J'ai fait un plan de la ville, en indiquant par des hachures les endroits où tu pouvais être" (p. 212); elle atteint son paroxysme sous la forme des biffures qui oblitérent le texte: la page 222 en fournit l'exemple. A

ce code graphique pourrait s'adjoindre, sur le plan phonétique, le CH des chuintements: "un no man's land de **ch**uintements, de ramages" (p. 66), ou le CH du "**ch**ien", motif dont la récurrence et la surface textuelle occupée, au même titre que celle du "ra", prouvent l'importance.

En contrepoint de ces interprétations ésotériques (si l'on pense à Manilius) et idiosyncrasiques, justifiables par le caractère propre de la lettre H: lettre muette, lettre vide, qui en absence d'"inspiration" convoque l'aspiration⁴² sémantique ou consonantique, une autre explication s'impose, à inscrire dans la dimension parodique du roman.

2) - Dimension humoristique: du H

a) procès rhétorique et philosophique

Faire du H un chapitre-"clé" en y développant une intensité dramatique fondée sur un fait dérisoire, qui montre entre autres le héros en train de forcer des serrures, est peut-être manière de désamorcer l'"excès de sérieux" (p. 12) dont s'accuse la lettre-préface. Pour autant qu'opposer humour à mort (par jeu de mots phonique bilingue anglo-français, "You: mort") rende muette et glacée la majuscule honorifique concédée à l'Histoire, à l'Homme, à l'heure-H, à l'hydrogène et à la bombe.

⁴². "H: peut être très aspiré comme dans Hiroshima" dit Jacques Languirand, Le dictionnaire insolite, 1962, p. 65.

Les sujets dits "humanistes" sont effectivement suggérés, par le héros ou le narrateur: "Les journaux disent: La Bombe H de 100 mégatonnes a explosé dans le Nevada" (p. 180); Adam a lu "les manuels d'Histoire Contemporaine" (p. 65), et ses principaux soucis d'ordre philosophique et métaphysique, l'être et le temps, semblent des notions indissociables de sa conception de l'existence. Parodie du discours analytique, la dissection à laquelle se livre Adam sur la phrase "Quelle heure est-il?" (p. 70)⁴³, révèle aussi bien une préoccupation obsessionnelle vis-à-vis de la temporalité que sa négation. Transférant au niveau du contenu ce qui est ordinairement institué au niveau de l'expression, le héros décompose la phrase sur le modèle de l'analyse dite "logique". L'inadéquation des mots à leur présumé contenu ainsi démontrée fait le procès de la rhétorique. L'italique présente dans le dispositif mimophonique "heure (p. 70)/*meurs* (p. 71)" favorise la superposition de ce texte et du slogan (*Buvez Slavia...*) déjà analysé comme "indicateur", en mettant l'accent sur le procédé au sens roussellien. Ce faisant, le personnage ouvre de nouvelles voies: "S'attaquer au sens en s'insurgeant contre la phrase, ce n'est pas le détruire mais, au contraire, le préserver en ouvrant la voie à un autre sens", remarque Jabès⁴⁴.

⁴³. Extraite du chapitre E: "Il suffit que tu me dises, "quelle heure est-il" pour que je traduise: Quelle, interrogation de spécificité, participe d'une fausse conception de l'univers, où tout est catalogué classé, et où on peut choisir comme dans un tiroir la qualification convenant à un objet. Heure, le temps, notion abstraite, est divisible en minutes et en secondes, qui ajoutées un nombre infini de fois produisent une autre notion abstraite appelée éternité. Autrement dit, le temps comprend à la fois le fini et l'infini, le mesurable et l'incommensurable; contradiction, donc nullité du point de vue logique.

Est? L'existence; encore un mot, un anthropomorphisme par rapport à l'abstrait, dans la mesure où l'existence est la somme des sensations synesthésiques d'un homme. Il? Même chose. Il, n'est pas. Il, est la généralisation du concept mâle à une notion abstraite, le temps, et qui sert par-dessus le marché à une forme grammaticale aberrante, l'impersonnel, ce qui rejoint le truc de l'Est." (pp. 70-71).

⁴⁴. Edmond Jabès, Du Désert au Livre: Entretiens avec Marcel Cohen, 1981 p. 153.

De même, l'être et l'étant, autre question que soulève Adam, renvoie à la conception de Parménide⁴⁵ - "Oui, c'est tout à fait ça: quel est le comble de tout? c'est être d'être" (p. 297) - mais de manière ironique, en participant au brouillage général. Comme "Puget-Théniers" sanctionnait le passage du toponyme au patronyme, l'"Est" analysé par Adam⁴⁶, confronté à la désignation explicite de tel "quartier de l'Est" (p. 183), permet en effet, graphiquement s'entend cette fois, la confusion entre ontologie et géographie. Cette variation homophonique sur le mode de l'être⁴⁷ ne réduit en rien la dimension philosophique "sérieuse" de l'oeuvre⁴⁸. Celle-ci est par ailleurs assez reconnue pour que l'on s'attache ici seulement à montrer comment, à mots couverts, elle s'arbore et persiste aussi dans l'infime et le dérisoire.

⁴⁵. A ce sujet, la phrase que cite Adam "Comment ce qui est pourrait-il bien devoir être? comment pourrait-il être né? Car s'il est né, il n'est pas, et il n'est pas non plus s'il doit un jour venir à être. Ainsi la genèse est éteinte et hors d'enquête le périssément" (p. 69) renvoie à la fois au philosophe d'Elée et au dialogue platonicien qui met en scène Socrate et Parménide. Elle serait extraite du Poème de Parménide, traduction de Jean Beaufret, Paris, P.U.F., 1955, p. 85, d'après George Chychele Waterston, A suggested reading of a puzzle novel..., 1978, p. 169.

⁴⁶. Voir supra (note 44).

⁴⁷. Qui trouve écho, dans le téléintertexte sous la forme récurrente:
 1) de "Es Ser", personnage de Désert (1980), qui en espagnol signifie "tu es être" (détour translinguistique autorisé par le contexte de la colonisation saharienne dans lequel se situe ce roman);
 2) de Alexis L'Etang, héros du Chercheur d'or (1985); lequel appelle la remarque de Ricardou: "Si l'été est la saison où l'être se met au passé, le lieu où l'être se met au présent c'est l'étang". Nouveaux problèmes du roman, p. 177.

⁴⁸. Je pense en particulier à l'article de Marguerite Le Clézio*, intitulé "Langage ou réalité. Phénoménologie platonicienne chez J.M.G. Le Clézio", dans French Review, vol. 54, no 4, 1981, pp. 530-537. * (Marguerite Le Clézio est cousine de l'auteur). Voir aussi, à propos de Parménide, le commentaire de Jean-Paul de Chézet, dans Continuité et discontinuité dans les romans de J.M.G. Le Clézio, 1974, pp. 27-29.

b) procès anti-clerc

Les "réactions de substitution" (p.194) calquées sur la chimie organique⁴⁹ - comme autant d'indications métatextuelles implicites - l'attestent: la nature de symbole que revêt la lettre H la désigne tout naturellement pour emblématiser la description d'un acte susceptible de revêtir lui-même une portée symbolique. Il en va ainsi du meurtre auquel se livre Adam vis-à-vis du rat. L'aspect exemplaire qu'il revêt le relie aux pratiques sacrificielles: "tu sais ce qui t'attend. Ils le savent tous, tous ceux de ton espèce" (p. 118). Semblable aux "sacrifices de petits animaux" (p. 287) auxquels se livrait Simon Tweedsmuir, ami d'enfance d'Adam, cet acte prend valeur propitiatoire, au même titre que le sacrifice perpétré par l'auteur en la personne d'Adam.

De plus, certains détails de ce meurtre rituel convoquent l'histoire sainte sur le mode sacrilège et blasphématoire. Par le biais de connotations érotiques, entre autres, le "buisson d'épines" (p. 123), rappelle la couronne christique et le buisson ardent: entre "Adam" et "ardent", tout n'est-il pas, phoniquement, dans un "air" de différence?; la transsubstantiation du sang et du vin se voit subvertie par sa "mise à plat": "Le sang aurait l'air d'une tache de n'importe quel liquide, du vin par exemple" (p. 122). De même, le mythe du rachat transparaît dans les imprécations qu'Adam lance au rat, le traitant de "sale chat" (p. 121). Enfin, si l'on pouvait trouver au chapitre G - dans le jeu translinguistique de dog à god qu'induit le motif du chien - une

⁴⁹. "tout flageolant tel un athlète hébété" [Adam] sait que "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)" (p.194).

manifestation d'intérêt pour la question théologique, celle-ci s'annule ici avec le mot (r at), qui s'épelle⁵⁰ "air athée".

La tendance d'Adam à se prendre pour un personnage de la Bible et à élaborer à propos du mysticisme pousse à continuer le jeu en ce sens: "je suis comme ce type de la Bible, vous savez, Giézi, le serviteur d'Elisée [...] Giézi c'est moi. J'ai attrapé la lèpre de Naaman" (p. 292) dit-il. Nombre d'éléments dans le roman exhibent en effet un référent biblique ou religieux. Ainsi, par exemple, la structuration du chapitre I, en "questions" et "réponses" rappelle le modèle scolastique, justifiant et justifié par la présence d'un "groupe de séminaristes, drapés frileusement dans leurs soutanes noires" (p. 146). On retrouve également trace de ce référent religieux dans l'onomastique. Entre autres - outre Simon, "élevé chez les Jésuites" (p. 286) - parmi les noms des figurants ou personnages secondaires entourant le noyé⁵¹, au chapitre L, on relève un Joseph, un Christberg et une Simone Frère (p. 164). En revanche, les "six croix mêlées" (p. 257) qu'Adam voit de sa chambre à l'asile constituent avant tout le signe, au-delà de leur signification intrinsèque reconnue, d'un parti pris de brouillage référentiel délibéré. La combinaison et la superposition de ces symboles multiples, autant chrétiens que judaïques et païens, de l'étoile judéenne au soleil, illustrent avant tout une seule figure constante: la constellation. Cosmogonique ou céleste, majuscule ou minuscule, la

⁵⁰. Gérard Genette - *Mimologiques*, p. 368 - désigne par "épellation lexicalisée" cette procédure qui consiste à épeler chacun des éléments constitutifs d'un mot afin de produire d'autres mots qui pourront constituer un net glissement sémantique.

⁵¹. En qui pourrait se lire, en toute gratuite extrapolation, la version impie de la parabole du Christ marchant sur les eaux.

constellation sémantique provoque irrévocablement le verbe. De là donc, l'analyse de la lettre, reflet des thèmes généraux déjà abordés: la violence, l'armée, l'humour.

3) - Mode générateur

Hache⁵² ou hasch(isch): homophoniquement l'isotopie de la violence et de la délinquance est, conforme au programme titulaire, inéluctablement convoquée. L'instrument du bourreau n'apparaît qu'une fois dans le récit, sous forme de "meurtres à coups de hache", énoncé parmi la longue liste des "occasions de mort" (p. 146) que dresse Adam. Mais il se manifeste dans son équivalent polysémique, la masse (des mots: ces "coups de boutoir") qui se répercute dans le massacre du rat. Le tranchant de l'écriture s'inscrit dans l'objet bipenne qui pourrait être l'icône de ce chapitre⁵³.

Quant au hasch, ou à ses équivalents hallucinogènes⁵⁴, la horse (également appelée "la blanche"), ou la neige⁵⁵ par exemple, quoi de surprenant à trouver ces paradis artificiels comme substituts au "paradis"

⁵². En guise d'épigraphe à cette section: "On a cherché fort loin l'étymologie de ce mot, elle est dans le son naturel, dans l'aspiration forte et profonde, dans l'ahan pénible qui marquent les efforts d'un bûcheron." Charles Nodier, Dictionnaire des onomatopées [1808], 1984, p. 169.

⁵³. On le retrouvera de même dans l'exemple suivant: "L'eau de la mer brille comme une hache de métal", extrait du texte intitulé "La mer noire", Cahiers du Chemin, no 10, 1970, p. 43.

⁵⁴. Se retrouve ici la trace de la fascination qu'exerça Michaux sur Le Clézio, dont un des livres, rappelons-le, s'intitule Voyages de l'autre côté (1975). On pense en particulier à Misérable Miracle (1955), dont le titre reflète le même paradigme que Les paradis artificiels de Charles Baudelaire.

⁵⁵. Qui renvoie au chapitre J, où il est question de "l'histoire d'un jardin qui serait à la fois sous la neige et au soleil" (p. 127).

dont Adam est en exil? Surtout quand le titre du film de Samuel Fuller "<<Le Port De La Drogue>>" (p. 167) s'affiche, provocateur, en toutes lettres. Impossible de n'en pas voir la trace dans cette indication: "j'ai fait un texte [...] je ne me rappelle plus ce qu'il disait. Je crois que ça parlait de poudre, de montagnes de poudre blanche" (p. 216). Telle description des visions du personnage est aussi significative: ainsi ce "cheval à pattes d'araignée" (p. 200). Cette autre évoque Malcolm Lowry⁵⁶: "J'ai peur que la colline ne se transforme en volcan [...] le sable se transforme en sables mouvants, le soleil en araignée, et les enfants en crevettes" (p. 25). Voilà pour le versant "série noire" de ce chapitre, convoqué par l'embryon de roman policier figurant au chapitre N⁵⁷, qui rappelle, outre les exemples déjà évoqués, que la préface énonçait le souhait de "parfaire plus tard [...] quelque chose dans le génie de Conan Doyle"⁵⁸ (p. 11).

Du hasch(isch) à l'assassin, le H programmant la violence, jusqu'à la mort, reste à explorer la ressource homonymique de la lettre épelée: l'ache. Dépourvu de son initiale emblématique, le H est cette lettre qui en perdant forme garde encore sens. En effet, "ache", le mot qui désigne la lettre privée de son insigne graphique, indique, sous sa scription anglaise (abstraction faite de sa prononciation), douleur et mal. Cependant, en version française se dissimulent, sous la racine et le culinaire, le plaisir et le sel de l'ironie car

⁵⁶. Malcolm Lowry, Au-dessous du volcan (1950).

⁵⁷. "Mathias essaie d'écrire son roman policier" (pp. 190-191).

⁵⁸. La présence récurrence du motif du chien dans le texte (chapitres B, D et G) serait-elle un clin d'oeil au Chien des Baskerville?

l'ache désigne le pied de céleri (le végétal que l'on hache, en "julienne" bien sûr), lequel convoque, par synonymie argotique, "la jambe de bois"⁵⁹.

Ce détour argotique permet de (re)générer l'anecdote humoristique du "mille-pattes avec une jambe de bois" consignée au chapitre N: "sur le carré d'éphéméride blanc vendu sous le nom de "drôlatique" à cause d'une phrase d'humour par jour, aujourd'hui c'est: "qu'est-ce qui fait <<toc>> une fois sur mille - un mille-pattes avec une jambe de bois" (p. 187). Cette anecdote "usée" se rallie au même registre des clichés et poncifs "soldato-potaches"⁶⁰ que les allusions au bromure déjà évoquées.

Ce "retour aux racines" déjà producteur, on l'a vu (rappelons seulement Adam/à dent, par le détour canino-dentaire) énonce sa couleur métatextuelle dans la description "métaphonirique" d'un jardin imaginaire (le paradis du héros). Mis en scène au chapitre J, suivant le meurtre du rat, dans une des lettres adressées à Michèle, s'y lit une invitation métaphorique à l'étymologie sauvage: "& tout le monde se plaindrait. L'herbe parce qu'elle est verte⁶¹ [...] Les racines parce qu'elles voudraient bien voir le ciel"⁶² (p. 128).

⁵⁹. Aristide Bruant - L'argot au XX^e siècle, p. 274 -, fournit l'exemple suivant: "Malgré qu'il aye un pied de céleri, il cavale tout de même".

⁶⁰. Ainsi que permet de l'avancer le mot "mille-pattes" pour lequel Gaston Esnault donne comme équivalent: "une applique de brisques nombreuses". Par métonymie donc, un "mille-pattes", dans le champ d'une isotopie militaire, correspondrait ainsi à un gradé.

⁶¹. Ainsi, du verbe au verbe.

⁶². On pense au roman de Romain Gary intitulé Les racines du ciel (1956). Par ailleurs le contenu de ce roman, qui traite de l'extinction des éléphants en Afrique, convoque la référence à l'"éléphantiasis" (p.133), qui sera développée ultérieurement, voir note 73, p. 161.

Ainsi cet humour caché dont Adam fera état lors de sa confession à Julienne se trouve-t-il effectivement à la limite de l'indicible, aussi bien dans la pochade énorme, l'humour qui se moque de l'humour, que dans la substance quasi volatile des lettres et des mots, à suivre à la trace comme des odeurs: de "rose jaune" (p. 116) ou de "bouillon de légumes" (p. 310) jusqu'à la pirouette: ce "rat embaumé dans un buisson d'arouses" (p. 135).

Sachant qu'"avoir des rats"⁶³ a pu signifier avoir l'esprit fécond en saillies plaisantes, la description du rat "annonce la couleur": "C'était un rat [...] non pas noir comme la plupart des rats d'égout, mais plutôt blanc, entre le gris et le blanc" (p. 112). Elle appelle le cliché et le calembour: "des goûts et des couleurs". Mêlant ainsi, par la boutade, plaisir et dégoût, la lecture demeurera dans le domaine du familier et de l'humour, le pouvoir régénérateur de celui-ci rendant tolérables les transgressions aux règles de bienséance commises par l'autre. Par exemple le motif du rat.

C. Du motif du rat

1) - Aspect référentiel: argot, armée, ratons et littérature

La présence du rat se trouve, rétrospectivement, annoncée au chapitre A, par homonymie, dans le "danger au ras du sol" (p. 12) énoncé dès la première page. Elle est aussi contenue dans le poème que cite Adam:

⁶³. Alfred Delvau, Dictionnaire de la langue verte [1867], article "rat".

"Aujourd'hui, jour des rats" (p. 19). Les deux notions, danger/poésie se télescopant - "Vous ne voyez pas que celui qui a écrit, <<la terre est bleue comme une orange>> est un fou, ou un imbécile?" (p. 302), dira encore le héros - la présence du rat permet d'entremêler les isotopies scripturaire et militaire. Cela est rendu possible étymologiquement parce que "prendre un rat" a signifié "ne pas partir, en parlant d'une arme à feu"⁶⁴, d'où rater. Or, si l'effet de saturation vocalique manifeste l'art du narrateur, l'épellation lexicalisée des trois lettres (ra t) qui composent le mot produit le raté⁶⁵, manière infratextuelle d'attirer l'attention sur l'art de la rature⁶⁶. En outre, dans le vocabulaire des "poilus" qu'a fait surgir l'exemple de la carte postale pornographique, le R.A.T. désigne le soldat de la "Réserve de l'Armée Territoriale"⁶⁷.

Les conséquences sémantiques issues de la guerre de 14 valent pour celle d'Algérie, évoquée dans le dialogue avec le soldat français (pp. 53-54) et la mention, en manchette, de l'affaire Ben Bella (p. 252). De cette dernière guerre-là, le lexique a retenu le mot "raton" pour désigner les Arabes⁶⁸. Ainsi, de l'onomatopée: "arrah" (p. 121) - qui par le biais de l'ara, rappelle le perroquet de Robinson -, à l'anagramme contenue dans le nom du tango "Arabella" (p. 196), en passant par le relais de l'"arabe", remonte-t-on une

⁶⁴. Albert Dauzat et alii, Dictionnaire étymologique, 1971, p. 632.

⁶⁵. Qui rappelle le titre d'une entrevue de J.M.G. Le Clézio avec Pierre Jeancard: "Je suis timide et j'ai peur d'être un raté", Arts et Loisirs, juin 1966.

⁶⁶. Vis-à-vis de laquelle l'auteur explique sa position: "Je ne sais pas raturer, je n'ai jamais su, si c'est écrit, ça doit rester", dans "Un poème inédit", entretien avec Madeleine Chapsal, L'Express, 21 novembre 1963.

⁶⁷. Gaston Esnault, Le poilu tel qu'il se parle [1919], 1971, p. 453.

⁶⁸. Maghrébins et Algériens, voir le Dictionnaire du Français Non Conventionnel, p. 695.

chaîne de sens qui conduit à la "Villa Belle" (p. 111) et, par là encore, au domaine scripturaire. Voici comment.

Le rat apparaît, dans la suite du bestiaire leclézien, après la description du zoo (chapitre F) et l'aventure canine (chapitre G) où l'on a vu Adam prendre l'habitude de suivre un chien (un ratier peut-être) en tentant de s'identifier à lui. Au terme du chapitre G, "ce qu'avait fait le chien [dit le narrateur] c'était abandonner Adam " (p. 111). On retrouve Adam au chapitre H "dans la maison abandonnée" (p. 112), ce n'est plus la maison du chien mais la "maison du poulet"⁶⁹ (Pollo) donc, sorte de coque où il se replie dans son isolement volontaire. Celle-ci fait la preuve par le vide d'une certaine équivalence entre la maison et le personnage puisque celui-ci fait figure de "demeuré" et que son prénom s'entend par distorsion phonique dans "la demeure".

Abandonné, Adam le sera aussi au terme du roman, mais "au seuil de la maison", ce qui - par une simple inversion, semblable à celle qui transforme la "Villa Belle" en quelque chose comme "la belle vie là"- suggère la maison du Seuil et le domaine de l'édition. Cette interprétation apparaît comme un rébus "entre les vingt-six barreaux de la grille" (p. 111) sans qu'il soit nécessaire d'insister sur le lien qui unit le chiffre vingt-six à l'alphabet. En renfort de cette assertion, signalons qu'une autre allusion à l'institution littéraire, apparaissant dans la coupure de presse qui relate les agissements d'Adam, se lit dans le nom du "docteur Pauvert" (p. 253),

⁶⁹. Réactivation de l'imagerie alchimique, qui renverrait à "L'oeuf philosophique", d'après Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, 1969, p. 289.

homonyme de l'éditeur. De même, les cigarettes "Du Maurier" (p. 37) évoquent-elles par homonymie les auteurs anglais Daphné et George Du Maurier⁷⁰. Une telle insistance infratextuelle à propos de la littérature incite à un rapide examen intertextuel du motif du rat.

Contrairement au chien, le rat est d'ordinaire négativement surdéterminé, ainsi qu'en rend compte l'expression péjorative "face de rat". Au même titre que l'araignée ou les serpents, il cristallise la répugnance, le dégoût, et il provoque l'abjection et la cruauté. Qu'il s'agisse des rats de L'homme aux rats analysé par Freud⁷¹, des extrapolations sexualisantes d'un Brisset⁷², du rat perforé à coup d'épingle à chapeau de Bataille⁷³, ou encore celui, victime et bourreau, d'Octave Mirbeau⁷⁴, le rat reste en littérature une créature fascinante⁷⁵ et malsaine, celle par qui la peste et le malheur

⁷⁰. Le prénom de la première, Daphné Du Maurier, donc - romancière anglaise, auteur, entre autres du roman L'auberge de la Jamaïque (Jamaica Inn, 1936), qui fut adapté par Hitchcock en 1939 - rappelant, coïncidence amusante, le nom de la nymphe aimée d'Apollon; le second - George Louis Palmella Busson Du Maurier, parent de la précédente - convoquant le roman Peter Ibbetson (1892), qui, traduit par Raymond Queneau, fit en son temps les délices des Surréalistes.

⁷¹. Dont, en rapport avec le journal intime d'Adam, on appréciera le sous-titre: "Journal d'une analyse" [1909].

⁷². Jean-Pierre Brisset assimile le "rat pelant" au phallus et le "pelage du rat" au dépouillement du prépuce, La science de Dieu [1900], p. 246.

⁷³. Georges Bataille, L'impossible: Histoire de rats, suivi de Dianus et de l'Orestie [1947-1962], pp. 44-45.

⁷⁴. Octave Mirbeau, Le jardin des supplices [1899], 1971, pp.188-192; on remarquera à propos de ce roman que l'on y trouve, dans un décor orientalisant, outre la description particulièrement sadique du "supplice du rat", une description de l'éléphantiasis - p.120 -, maladie à laquelle Adam fait également référence: "Je pourrais être malade de l'éléphantiasis, ce qui, j'ai remarqué, dégoûte toujours la plupart des gens" (p.133); autre coïncidence: le narrateur de Mirbeau est supposé aller faire carrière à Ceylan, "l'île verte et rouge, que couronnent les féériques blancheurs roses du pic d'Adam" - p.102 - or, dans Le procès-verbal, il est question d'un "arrière-grand-père qui était gouverneur à Ceylan" (p. 218).

⁷⁵. Ainsi qu'en attestent par exemple les nombreux titres porteurs du mot "Rat": qu'on pense à King Rat de James Clavell (1962) ou au livre de Bernard Frank intitulé Les rats (paru dans les années 1970); ou encore à Ratman, de Stuart Schneiderman (s.d.), Ratman of Paris, de Paul West (1986), ou Die Rätin (La ratte) de Günther Grass (1987).

arrivent. On avancera également qu'avec "une vie consacrée à la lecture" (p. 22), La peste (1947) de Camus peut difficilement ne pas figurer dans le bagage culturel plausible du héros.

Sous l'angle référentiel toutefois, Adam se montre réfractaire au sujet des rongeurs: "Il se rappelait seulement les deux ou trois légendes qu'on raconte à leur sujet, les histoires de naufrages, de sacs de blé, et de peste" (p. 115); on pourrait croire que son ignorance est à porter au compte de sa mémoire défaillante - "il n'arrivait pas à se souvenir si ce sont des carnivores ou non. Si ce que disaient les dictionnaires était vrai" (p. 115) - si le héros ne dénonçait par après violemment la culture: "cette saloperie de culture. ça me colle dans le dos comme un manteau mouillé. ça me colle partout" (p. 302). Cela veut dire que toutes références intertextuelles, motivées par l'attitude délibérément évasive du narrateur, s'inscrivent en fait dans le champ d'activité dévolu au lecteur, sous son entière responsabilité.

Ainsi, parmi les légendes auxquelles le texte semble faire implicitement allusion, je pense à celle du "Rattenfänger von Hameln"⁷⁶, le joueur de flageolet qui débarrassa la ville de ses rats et en fit disparaître tous ses enfants. La lecture translittérale a en effet permis de relever les indices d'une influence allemande. Qu'il s'agisse de la mention d'Hitler (p. 66), de Glück (p. 305) ou du "fortin allemand" (p. 149) dans le décor, ces éléments

⁷⁶. D'après l'encyclopédie Brockhaus, vol. 15, "Le joueur de pipeau de Hameln" est une légende moyenâgeuse, transmise par un manuscrit de Lunebourg ("Exodus Hamelensis") vers 1430-1450. Selon celui-ci, en 1284, un magicien avait débarrassé Hameln de ses rats; pour se venger du bourgmestre malhonnête qui refusait de payer ses services, il fit disparaître tous les enfants de la ville qu'il entraîna, au son de son pipeau, dans une grotte qui se referma sur eux. On ne les retrouva jamais. Cette légende a donné lieu à de nombreuses adaptations littéraires, dont un poème de Goethe.

nous autorisent à citer le célèbre magicien-musicien dont Adam semble le lointain reflet: "il avait toujours voulu un pipeau" (p. 21). En raison de son statut de téléintertexte restreint enfin, on mentionnera aussi Agalega, "l'île des rats". Reliée à une histoire de naufrage, dans Le chercheur d'or, elle fait de ces rongeurs des animaux diaboliques⁷⁷.

2) - aspect générateur

a) métamorphose et intertexte restreint

Surprenante est la productivité du lexème "rat". Armée (le R.A.T), religion (air athée), folie (star et taré), littérature (bien sûr): pas un des principaux champs isotopiques concernés par Le procès-verbal n'y échappe⁷⁸. Restent cependant encore d'autres voies qui permettent de vérifier que celles empruntées convergent vers le motif de la constellation. Ce que cherche à montrer le présent volet. Pour ce faire, à partir de l'intertexte restreint, j'établirai une première relation, qui, par le biais d'une métamorphose, élargira la surface de la métaphore animale; un second exemple, d'une autre espèce, relié à l'intertexte général précédemment délimité, s'efforcera, par la même voie, de mettre en évidence un continuum infratextuel similaire.

77. "Les rats sont des animaux du diable, il n'y en avait pas au paradis", Le chercheur d'or, 1985, p. 130.

Enfin, par analogie avec la procédure de collage que pratique le roman, on mentionnera, à titre de curiosité, le "phénomène fabuleux" décrit par Barthes à propos d'un tableau de Réquichot intitulé "Le roi-de-rats". "Il s'agit, dit-il, d'une maladie qui atteint les rats en liberté: Un grand nombre se soudent par la queue et forment ce que le vulgaire a nommé le-roi-de-rats [...] A Altenburg, on conserve un roi-de-rats formé par vingt-sept individus". Barthes, "Introduction à l'oeuvre de Réquichot", dans le catalogue de l'exposition intitulée: Barthes. Le texte et l'image, 1986, p. 65.

78. Si ce n'est "l'art" qui se dissimule en arrière des autres et dans l'imperfection affichée comme un dogme.

Par le calembour, le "rat musclé" du Procès-verbal convoque le téléintertexte restreint: en effet, Le chercheur d'or exhibe un "rat musqué", à moins qu'il ne s'agisse d'une "musaraigne"⁷⁹. Démasqué, le rat convoque la dimension poétique: la muse a règne. Ce qui renvoie au motif de l'arachnide, de la muse-araigne, omniprésente et polymorphe dans Le procès-verbal: l'"épeire diadème" (p. 55) est une araignée de jardin, le soleil est "une immense araignée d'or" (p. 23), ainsi que le "polype" (p. 23) et les "calmars" que dessine Adam sur les murs (p. 130) et qui appartiennent, par analogie, au réseau ainsi constitué.

L'aspect tentaculaire qui constitue la caractéristique commune à cet étrange bestiaire le rattache à l'isotopie du lien et à la métaphore scripturaire. Soit par analogie à la toile que tissent les uns, soit pour l'encre que secrètent les autres. Le domaine mystérieux de la sécrétion double par ailleurs la métaphore organique (à la fois tissulaire et liquide) d'une connotation sexuelle qui se trouve renforcée par celle que subsume le motif de la "patte d'araignée". Bien que contextuellement masqué par l'image onirique du "cheval à pattes d'araignée" (p. 200) que dessinait Adam enfant, ce motif - un de ceux définis par le Dictionnaire érotique moderne de Delvau⁸⁰ - rend compte du corps libidinal du texte.

⁷⁹. "Denis a rapporté pour Laure un petit animal gris, tout drôle avec un long museau pointu, et il a dit que c'était un rat musqué, mais mon père a dit que c'était simplement une musaraigne", Le chercheur d'or, 1985, p. 19.

⁸⁰. Auquel je me permets de renvoyer pour les définitions, d'ordre technique. Alfred Delvau, Dictionnaire érotique moderne, pp. 26 et 290.

De la sorte, on voit comment à partir de la salle de billard s'opère, par voie sémantique, la "métamorphose" du rat. Consciente ou non, celle-ci apparaît a posteriori préprogrammée par le texte, au chapitre E, qui, à quatre lignes d'intervalle, met en présence les deux termes, rapportant d'une part: "Nous sommes des **araignées** ou des limaces" [...], et disant d'autre part "comme si tout ce qu'ils faisaient était **raté**" (p. 66). "Commué" en araignée grâce à la muse-araigne, le rongeur est dès lors facile à rallier au motif de la folie. L'expression "avoir une araignée au plafond"⁸¹ rappelle en ce sens la relation déjà établie entre le rat - promu star du chapitre H - et les étoiles et confirme, par ce lien arachnéen supplémentaire, la participation du motif du rongeur à la figure de la constellation⁸².

b) Intertexte et totems

L'aspect singulier de la victime d'Adam la désigne comme un être d'exception: "Rat blanc, le monde n'est pas fait pour toi" (p. 118), lui dit-il. De fait, le signe vocalique "ra"⁸³, homophone du nom "rat", convoque à son tour le dieu-soleil égyptien Râ. Le lien qui, par l'intermédiaire de "Râ", permet l'intégration de la mythologie égyptienne à notre lecture est de deux ordres. D'une part, il émane indirectement de l'intertexte général - le saint Antoine des Tentations⁸⁴, avec lequel le héros entretient quelque rapport de similitude, était un anachorète égyptien -, d'autre part, il relève du bestiaire.

⁸¹. Expression populaire répertoriée par Claude Duneton - La puce à l'oreille, p. 466 - qui, référant à Delvau (Dictionnaire de la langue verte, 1867), précise: "Etre fou, maniaque, distrait. Argot de Bréda Street".

⁸². Dont le modèle a été établi au chapitre B.

⁸³. Egalement désinence du futur simple.

⁸⁴. A ce sujet, je renvoie à l'appendice relatif à Flaubert.

En ce sens, la remarque de Le Clézio à propos de Lautréamont⁸⁵ semble particulièrement appropriée: "On peut voir dans l'obsession animale l'expression du totémisme ancien associé à la représentation de thèmes venus d'Egypte ou d'Orient"⁸⁶. L'on sait en effet le caractère sacré du scarabée pour les Egyptiens. Or, dans le contexte parodique du Procès-verbal, cet insecte apparaît sous la forme démythifiée d'"une dépouille de bousier"(p. 60)⁸⁷. J'explorerai donc successivement la productivité irradiante et génétique de ces deux voies, la solaire et l'animale.

La version latine du vocable "Râ", c'est-à-dire "sol", essaime le texte du chapitre H avec "insolence" (p. 115), du "sol de la colline" au "plein soleil" (p. 123), qui en marque la clôture. De plus, Adam appelant le mot hébreu "adamâh" ou "adham"⁸⁸, qui évoque le sol ou la terre dont il est issu, ce chapitre permet, sous l'égide de l'astre solaire et du sol conjugués, d'établir un lien supplémentaire entre différents points du récit.

La relation établie entre ce ra(t) et le soleil induit en effet le rayonnement sémantique et conduit à comprendre la prolifération et les combinaisons anagrammatiques du radical "ra" dans et sous le texte, ainsi que leurs

⁸⁵. Voir la série d'article de Jean Marie Gustave Le Clézio, intitulée "Maldoror et les métamorphoses", dans Nouvelle Revue Française, nos 394, 395, 396, 1985.

⁸⁶. Jean Marie Gustave Le Clézio, op. cit. no 394, p. 14.

⁸⁷. "Scarabée" et "bousier" appartenant à la même famille des coléoptères coprophages (d'après le Robert), choisir l'un plutôt que l'autre semble bien relever d'un parti pris. Celui-ci pourrait s'inscrire dans la même politique parodique et réductrice qui fait écrire "calmar" plutôt que "poulpe". L'un et l'autre de ces mots - "scarabée" et "poulpe" - trouvant place dans l'oeuvre de Lautréamont, peut se lire dans cette manoeuvre, déguisée en farce, la marque du texte palimpseste. Inutile de préciser par ailleurs que le bousier, étymologiquement proche de la bouse dont il se nourrit, désigne explicitement, dans le contexte de la présente métaphore scripturaire, la fonction excrétoire de l'écriture.

⁸⁸. Egalement "adumuh", Sidney J. Jacobs, The Jewish Word Book, 1982, p. 2.

dérivés: du rai lumineux que suggère "la fente du volet" (p. 72), par exemple, à "l'air libre" (p. 123). Ce radical et ses variantes permettent de capter aux rets du réseau homophonique "la correspondance radiante" qui, selon Ricardou⁸⁹, établit "une multi-relation actuelle et absolue". Des rayons du soleil au rayon des disques⁹⁰ (p. 105) ou à celui de la lingerie, la saturation s'énonce⁹¹ à tous les niveaux: "des pyjamas rayés assortis à des draps rayés, et à des oreillers rayés, avec peut-être du papier rayé sur les murs de la chambre, et des papillons de nuit rayés, dans des nuits rayées, striées de néon, des jours rayés de rails et de voitures" (p. 101).

Par déplacement seront récupérées de la même manière les "réclames" (p. 103) qui appellent le "rez-de-chaussée" (p. 103). Ainsi que "la raie" de Julienne (p. 271) et jusqu'au "crayon vert"⁹² d'Adam: "Il fait une boule rouge et jaune avec ses crayons de couleur; c'est comme le soleil à ceci près qu'il n'y a pas de rayons [...] Avec son crayon vert, il trace de petits traits verticaux, plantés dans l'horizon" (p. 199). De ces éléments récurrents la plupart relèvent du scripturaire ou du pulsionnel et, encore une fois, cette mesure instaure d'elle-même sa propre dérision en appelant la rature et la raillerie.

⁸⁹. Jean Ricardou, Problèmes du nouveau roman, p. 222.

⁹⁰. Parfois rayés eux aussi, ils fournissent ici un exemple de contamination opératoire.

⁹¹. Qui prouve, si j'ose dire, que l'"on en connaît un rayon". A propos du rayonnement sémantique de cette expression populaire infratextuellement convoquée, voir Claude Duneton, La puce à l'oreille, pp. 286-288.

⁹². Qui conjugue le procédé à la Roussel, "rayon/crayon" et la référence intertextuelle au roman de Verne intitulé Le Rayon vert (1882)- auteur dont Le Clézio se déclare avoir été un lecteur enthousiaste - voir note 82, p. 119 - et à propos duquel il écrivait, en 1966, un article intitulé "L'Illiade des enfants d'aujourd'hui", Arts & Loisirs, no 27, pp. 8-9.

c) - langue de bois et langage des insectes

Le second aspect du réseau sémantique solaire déterminé par le rat et son homophone devrait s'énoncer "sol-aire" puisqu'il se rattache à la dimension tellurique du prénom du héros. Son intérêt est de renvoyer à l'isotopie judiciaire fondatrice. Il y parvient par l'intermédiaire du mot espagnol "solar" (= sol + ra) qui signifie "parqueter". En effet "le bois du parquet" (p. 117) extrait du texte au moment même où Adam est accroupi devant le rat blanc, reconduit, par simple inversion des mots et glissement de sens, au juridique, produit: un parquet "de bois", c'est-à-dire une assemblée dont les magistrats seraient aussi insensibles que l'auditoire médical auquel est confronté Adam.

Dans le même registre, si je puis dire, à mi-chemin du mobilier et du judiciaire, se trouve aussi la plinthe (p. 121) qu'Adam "marquerait d'une croix au charbon, plus tard, où le rat blanc avait commencé à perdre la vie" (p. 122). Commode, le procédé homophonique permet ici d'entendre la plainte de la victime, même en l'absence du mobile du crime.

Restant dans le domaine ligneux, proche donc de la ligne de la métaphore scripturale, on observera également comment le "bois de citronnier" se relie lui aussi à l'isotopie judiciaire fondatrice. En effet, ce bois précieux, dont est faite telle petite table dans laquelle, entre autres, Adam cherche les boules de billard, iconise le refus de l'aveu final: "il n'y avait rien, ni dans la commode, ni dans le buffet, ni dans l'armoire, ni dans la petite table de

citronnier" (p. 113). Sa (dé)composition syllabique reflète, en son essence pourrait-on dire, la sextuple négation qui l'a précédé. S'y donne à lire en calembour le code directeur du trop et du trop peu: si tro(p) nier = rien.

Un tel retour de la langue à la fibre élémentaire s'explique par le fait qu'Adam, comme son nom l'indique⁹³, est né du limon (dont l'à-peu-près translinguistique produit le "lemon" en anglais et le "citron" en français) et qu'il en reste proche: "Les atomes d'Adam auraient pu [...] s'engloutir très doucement à travers terre et sable, eau et limon" (p. 228). La duplicité du langage que génère cette procédure ne correspond-elle pas à ce que l'on appelle en jargon politique "la langue de bois"? C'est-à-dire, parallèlement au langage figé de la propagande, un discours qui en dissimule un autre.

De l'ordre de l'événement "minuscule" du texte - Adam écrase l'insecte "sans s'en apercevoir" (p. 60) - le motif du bousier, équivalent parodique du scarabée porteur d'une symbolique solaire⁹⁴, impose son in-signifiante. L'exemple de sa visite au zoo (chapitre F) en témoigne autant que les métamorphoses décrites jusqu'ici: Adam compense la précarité de ses rapports avec le genre humain par des relations privilégiées avec le règne animal. Celles-ci sont de l'ordre de la communion des espèces. Rappelons-

⁹³. Rappelons que "adamâh" en hébreu signifie "le sol". Rappelons également le titre du roman de Queneau: Les enfants du limon (1938).

⁹⁴. En renfort de cette assertion, mentionnons Gilbert Durand - Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 363 - qui voit de plus dans cet insecte l'"image vivante de la réversibilité" et le "symbole vivant d'Anubis ensevelissant Osiris". Ce mythe, transposé, permet à Ricardou d'observer, sous le principe de la brisure et de la réunion - les "deux principes adverses qui gouvernent le texte depuis toujours"- les problèmes de la segmentation. Jean Ricardou, "Le dispositif osiriaque", dans Nouveaux problèmes du roman, 1978, pp. 179 et sq.

le: "Il avait découvert que le meilleur moyen de s'immiscer dans une espèce, est de s'efforcer d'en désirer la femelle" (p. 84). Transposées au niveau scripturaire, ces relations fusionnelles semblent prophétiser l'abolition des genres au profit de la seule écriture. Voyons comment.

Le motif de ce défunt bousier apparaît pour la première fois au chapitre E, lors de la visite de Michèle à la villa, dont le chapitre H constitue un rappel. Il revient, phoniquement, sous forme d'"arbose" au chapitre I dans une lettre-question demandant à Michèle de revenir. On voit le rôle de liaison que joue la chaîne d'équivalences bousier-Râ/rat-arbose.

Proche de la poussière, il métaphorise la progression du texte, mimée par la colonne de fourmis qui le transporte. Changé en arbose par mutation consonantique, il précise la nature du buisson d'épines servant de dernière litière (litter) au rat: "Il était tombé dans un tas de buissons épineux ; les arbouses et les airelles étaient mûres" (p. 124). Ainsi, du bousier à l'arbose, de la dépouille de l'insecte coprophage aux fruits comestibles, s'établit par le relais phonético-sémantique, un continuum intratextuel.

Ce continuum, via la fonction emblématique du motif de la fourmi déjà évoquée dans l'économie textuelle leclézienne, s'intègre donc, avec les motifs du rat et du bousier, dans la métaphore scripturale. De plus, tout texte se nourrissant de ceux qu'il ont précédé, l'analogie avec les moeurs des insectes coprophages permet également de lire, dans le cortège funèbre du bousier et la métaphore scripturale qu'il subsume, une métaphore de

l'intertextualité. La circularité qui ainsi s'instaure entre le rat, créature de l'ombre, et le soleil (Râ) inverse celle qui fait passer le personnage apollonien du soleil à l'ombre de l'asile: "Il était enfin, maintenant, à l'ombre" (p. 255)⁹⁵, dit le narrateur à propos d'Adam.

De plus, le jeu des allitérations qui, des "miettes entre les lattes" (p. 115) conduit du "rat blanc" aux "cancrelats blancs" (p. 116), suggère, par défaut, l'existence de blattes dissimulées dans les failles de l'écriture. Ces insectes parasites sont représentées par leur équivalent, le cafard, qui apparaît au chapitre R dans l'invective lancée par Adam contre les personnages de roman: "nous sommes des cafards" (p. 301). Ainsi, par analogie avec l'expression figurée "broyer du noir", qui dérive d'"avoir le cafard", le "broyage", au sens propre, du rat blanc se justifie-t-il sémantiquement par la présence du motif des cancrelats blancs. La folie qui peut motiver cet acte se trouve comme programmée dans le lexique puisque "celui qui a un cafard dans la soupière"⁹⁶ appartient aux nombreuses expressions qui caractérisent le fou.

Ainsi voit-on, via la récurrence polymorphe du règne des insectes, dans la lignée du motif du bousier et des fourmis, l'exemple du "cafard" témoigner à son tour, via l'activité souterraine et larvée de l'écriture, de l'activité infratextuelle. Celle-ci se développe et s'amplifie localement à travers le

⁹⁵. Jeu sur l'ambivalence de l'expression "à l'ombre", qui, au-delà de l'opposition contextuelle lumière/obscurité, signifie "enfermé, emprisonné", indique le Robert.

⁹⁶. Aristide Bruant, L'argot au XX^e siècle, p. 299. En résumé, le processus s'énonce ainsi: rat -> cancrelat (blanc) = cafard (noir) -> broyer du noir = broyer le rat blanc.

motif de "la cave". Ce dernier s'inscrit encore dans le champ isotopique du rat dont c'est généralement le lieu de prédilection. L'expression "rat de cave", qui désigne par ailleurs un représentant de la loi chargé du contrôle des alcools, ne semble pas avoir d'autre impact que de réactiver l'isotopie juridique et de justifier l'assertion d'Adam: "je ne supporte pas le vin rouge" (p. 213).

Le "rapprochement incongru" (p. 277) des mots "chance" et "cave" dans la phrase "avoir, de temps à autre, la chance de tomber, au détour d'une cave, sur une portée de cancrelats blancs" (p. 116) génère l'isotopie de la circulation. En effet, "la chance" appelle, dans le registre familier "la veine" ou son contraire, la "déveine"; de telle "veine" à la "veine cave", il suffit de bifurquer parmi les canaux du sens. Sous le signe de la circularité qui s'autoreprésente ici, ces canaux reconduisent à la métaphore scripturaire qui permet le passage de l'un à l'autre.

Ainsi, à partir d'un jeu qui tourne en acte sanguinaire, une bonne part du roman se trouve-t-elle rapatriée par effets de répercussions successives. Qu'il s'agisse d'allusions au jour des rats (A), du chien (G), de violence (C, D), de la visite de Michèle (E), de ratages (C), de mort (L), de ressemblances ou de similitudes de situation (L) - Adam Pollo en quelque sorte "fait comme un rat" (O) -, le chapitre H est impliqué, démontrant la justesse de la désignation "roman-puzzle" attribuée par l'auteur à ce Procès-verbal. Simplement, il agit ici au sens propre d'un véritable casse-tête.

De ce parcours labyrinthique, il ressort que, par les voies détournées du sens le plus souvent commun, jaillissent du texte les inventions les plus inattendues. Produits de l'imagination du lecteur ou non, que ces trouvailles aient une tout autre origine que celle émise montre seulement l'étonnant potentiel productif du texte.

CONCLUSION

RELIRE

Au terme de ce travail qui proposait de mettre en évidence quelques exemples de production du sens dans Le procès-verbal, un bilan s'impose.

Cette entreprise de détection textuelle, fondée sur le principe du plaisir lectoral, résulte d'une expérimentation. Il s'agissait de tester la résistance d'un système éprouvé en le soumettant à des interprétations délibérément multiplicatrices. D'après Jabès, en effet: "Toute lecture limite. Le texte illimité est celui qui suscite, chaque fois, une nouvelle lecture à laquelle il échappe en partie"¹. La recherche de mécanismes et d'effets générateurs voit dans l'incomplétude de l'analyse ici produite, à partir du Procès-verbal, le signe de sa rentabilité.

Force est de reconnaître à l'issue de cette tentative, que celle-ci ne constitue en effet que le début d'un écheveau dont la complexité tient à l'ampleur du roman. Revue dans une perspective d'économie globale, une analyse ultérieure pourrait présenter les résultats sous une autre forme. La division disons paratextuelle qui a conditionné ce travail (étude de la préface, du titre, de la désignation des chapitres, etc.) serait

¹. Edmond Jabès, Le petit livre de la subversion hors de soupçon, 1982, p. 43.

remplacée par une organisation interne différente. Celle-ci, toujours privilégiant l'intertextuel et le métatextuel via l'infratexte, pourrait ordonner, compte tenu du paramètre parodique mis à jour - tel qu'il apparaît métaphorisé par les références au domaine de la reproduction photographique par exemple -, les différents éléments de discours répertoriés. Dans une optique générique en quelque sorte, cette réorganisation "démêlerait" ainsi journal intime, roman épistolaire, roman familial, roman policier, roman réaliste, nouveau roman, etc.

Toutefois, cette expérience-ci, préférant le risque de la redite à celui de la mise à plat d'une architecture de l'enchevêtrement, qui trouve justification dans son sujet - le héros perturbé -, m'aura permis d'identifier la source du plaisir de lecture au jeu du langage, c'est-à-dire à l'intervalle entre méta- et infra-texte. Ou encore la zone qui se situe entre le texte qui se regarde et le texte qui se tait. Autrement dit, cette lecture résulte d'un va-et-vient entre, d'une part, les fragments qui désignent le texte comme objet littéraire et, d'autre part, ce qui lui échappe. En ce sens elle apparaît comme un lieu d'échange réel entre le texte et le lecteur. En adéquation avec le propos de la préface qui était de prospecter la distance séparant auteur et lecteur, elle tend à montrer que cet espace ne peut être comblé que par des hypothèses aux limites de l'invraisemblable, qui ont pour principal avantage de confronter le texte à d'autres textes.

A autorisé ce trajet la prise de position qu'affirme le texte à l'égard du langage, c'est-à-dire la prépondérance de l'écriture sur la parole et les

manipulations de signes qu'il arbore (ratures, blancs, procédés typographiques): "celui qui écrit se fabrique un destin" (p. 156). Tandis qu'en contrepoint témoignaient de l'importance de la parole - l'aspect "verbal" du procès - le recyclage permanent et les tentatives d'intégration de cette dernière dans le dialogue de registre familial.

Déviance et infraction, sous alibi de l'aliénation thématique, ont permis de franchir les limites du sens institué et de lever le voile de l'inter-dit. Placé sous le signe du déplacement et du brouillage par le prétexte thématique de la folie, le texte est en effet le lieu exemplaire de la confusion des niveaux de sens, du littéral au figuré, du référentiel au métalinguistique. Quel que soit le point de vue adopté par le lecteur, la dynamique textuelle résulte du passage permanent de l'un à l'autre de ces niveaux. Ainsi par exemple, le recours au français non conventionnel, voire aux vocabulaires argotiques a-t-il permis, par voie ludique, des rapprochements intertextuels flaubertiens qui seraient justifiables par le seul fait que dans le registre populaire le "flaubert"² a pu être l'équivalent du mot "jeu", preuve qu'en ce domaine la langue toujours a le dernier mot.

La langue et les langues ont beau jeu, en effet, dans Le procès-verbal, puisqu'encore il est question de jeu avec le translinguistique auquel entraînent justement les références intertextuelles manifestes, à l'américanité et l'anglicité qui, entre autres, émaillent le texte; il suffit pour cela de rappeler les nombreuses allusions intertextuelles et Adam

². Aristide Bruant, L'argot au XX^e siècle, 1902, p. 278.

déclarant: "j'aime les livres américains" (p. 50). Ces incursions, mettant l'accent sur la nécessité de l'ouverture de la polysémie du texte à différents points de vue, vont dans le sens d'un multiculturalisme dont fait montre l'oeuvre ultérieure. Qu'il s'agisse de Désert (1980), du Chercheur d'or (1985), du Rêve mexicain (1988) ou des derniers textes de Le Clézio parus dans la N.R.E.³, tous ont pour dénominateur commun des personnages d'origines ethniques variées (Maroc, Ile Maurice, Mexique, etc).

Les jeux de lettres de l'alphabet, perméables aux ressources in-finites de la combinatoire et des jeux de mots qui substituent au référent traditionnel un référent dévié, auront ouvert la voie à des correspondances et des métamorphoses spécifiques à ma lecture de l'univers leclézien, "sous influence" des écrits de l'auteur postérieurs au Procès-verbal. Se trouvent ainsi remis en cause, par dérapages contrôlés, l'ordre et le désordre des choses et du langage, sans que soit exclus le plaisir réputé facile du propos parfois scabreux ou vulgaire. La référence aux champs isotopiques de l'alimentaire et du sexuel, voire de l'excrémentiel, bref du fonctionnement physiologique, aisément connotables de vulgarisme, répond, de la même manière, à l'orientation métatextuelle ainsi donnée par le texte: "entre amusement et dégoût" (p. 277).

³. "Le temps ne passe pas": N.R.E., no 414-415, juillet-août 1987, pp. 1-13; "Hanné": N.R.E., no 419, décembre 1987, pp. 16-31.

"L'écrivain ne peut parler de son oeuvre, elle lui échappe"- déclarait Le Clézio en 1986⁴. S'il est vrai que le mécanisme subversif de la lecture dépend du lecteur, disons que c'est une sorte de mimétisme imputable à l'aspect provocateur du roman, une complicité fondée sur des acquis ou des inhibitions peut-être partagés, ou du moins empathiques, qui, de l'approche psychanalytique, m'ont incitée à ne récupérer le motif de l'Oedipe que par son représentant iconique fétiche, le "pied"; c'est-à-dire, toujours selon un principe de plaisir ludique, en prenant le langage au pied de la lettre et sans souci excessif - fiction oblige - du contexte, hormis quand celui-ci servait le texte. Ce qui revient à traiter des mots et de la chose sur un mode badin, façon de dédramatiser peut-être, via la folie des mots, la peur du langage.

⁴. Propos recueillis par Roxane Teboul, op. cit., 1986, p. 212.

ANNEXE I

La question critique: aperçu 1988.

Avec ou sans prétention d'exhaustivité, cet état ponctuel de la critique se conçoit avant tout comme une esquisse d'inventaire¹ destiné à donner un aperçu panoramique actuel des ouvrages "sur", ou "en relation avec", bref utiles à la connaissance de l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio.

Se trouvent donc ici, classés par ordre chronologique et selon trois axes, les études, mémoires ou livres concernant:

- I. l'auteur et la place de l'oeuvre dans la littérature contemporaine,
- II. le phénomène du langage,
- III. les autres approches: thématiques, mythocritiques, structurales, comparatives, générales ou spécifiques, de l'oeuvre de Le Clézio².

I.1. A propos de J.M.G. Le Clézio:

- Conversations avec J.M.G. Le Clézio, Pierre Lhoste, 1971.
- J.M.G. Le Clézio, Jennifer Waelti-Walters, 1977. Chronologie, biographie et introduction à l'oeuvre, de 1963 à 1975.
- A Suggested Reading of a Puzzle Novel: Oedipal Themes in J.M.G. Le Clézio's First Work. *Le procès-verbal*, George Chychele Waterston, 1978, "Family History and Chronology of the Author" (pp. 6-27): généalogie remontant à 1797, particulièrement intéressante en regard du Chercheur d'or (1985) et du Voyage à Rodrigues (1986).
- La vision du monde de Le Clézio: cinq études sur l'oeuvre, Teresa Di Scanno, 1983: cinq analyses dans une perspective humaniste. Références bibliographiques sur la critique italienne (p.132).

1. En accord avec l'attitude mimétique qui caractérise ce mémoire, cet inventaire calque à sa manière les "listes" qui ponctuent Le procès-verbal entre autres (pp. 160, 181, 188 par exemple; voir aussi, L'extase matérielle, pp. 202, 207-208, 240, etc).

2. En raison de la diversité des approches qu'ils mettent en jeu, certains ouvrages peuvent apparaître plusieurs fois. Seuls sont mentionnés le titre, le nom de l'auteur et l'année de parution; pour les renseignements complémentaires usuels, je me permets de renvoyer à la bibliographie.

De même pour les articles critiques autres que ceux cités dans le texte du présent travail.

I.2. A propos de la place de l'oeuvre de Le Clézio dans la littérature contemporaine:

- Continuité et discontinuité dans les romans de J.M.G. Le Clézio, Jean-Paul de Chézet, 1974, (conclusion).
- Mirrors of Disintegration: J.M.G. Le Clézio: From *Le procès-verbal* to *Les géants*, Marguerite Le Clézio, 1976. Cette approche, qui se définit comme "éclectique", aborde la dimension thématique et les aspects psychologiques, philosophiques, métaphysiques et stylistiques des dix premières années de production de l'auteur et en définit les principales tendances (cf. infra).
- L'oeil du serpent: Dialectique du silence dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio, Ruth Holzberg, 1981, d'après une thèse déposée en 1975 (chapitre VI: "L'oeuvre leclézienne par rapport à l'époque contemporaine: nouvelle critique et nouveau nouveau roman").

Le point commun de ces études réside dans la mise en évidence de la fonction synthétique et de la mixité d'une écriture de transition. Selon Marguerite Le Clézio en effet, d'une "esthétique du passé", elle retiendrait une vision anthropomorphique de l'existence, l'exaltation d'une mentalité primitive, la ferveur dans l'expression des sentiments, le désir de nouveaux mythes, un aspect visionnaire enfin, associé à des perceptions réalistes. A l'"esthétique moderne", elle emprunterait l'atomisation des points de vue, la disparition du personnage traditionnel, l'abondance des descriptions, la réduction des formules narratives autant que du contenu et de la psychologie. Dans une déclaration faite en 1970, la position de l'auteur lui-même à cet égard est éclairante:

Tout d'abord, je crois qu'il n'y a pas eu de nouveau roman à proprement parler: il y a eu simplement la mise à jour, en France, à un moment donné, d'oeuvres directement inspirées par la nouvelle conscience littéraire, issue de Jarry, du Surréalisme, de Joyce, de Faulkner et de beaucoup d'autres. Dans ce sens on peut dire que le nouveau roman français (N. Sarraute, Simon) a été plutôt en retard. Maintenant il me semble que cette nouvelle conscience [...] n'a jamais été en rupture avec les grands courants de la pensée occidentale moderne: elle a donc évolué. [...] Cela dit, je dois avouer que je n'ai aucune espèce d'idée sur ce que l'on appelle l'avant-garde. Ce mot me donne l'impression désagréable que les écrivains (et les intellectuels) forment une armée, et qu'ils ont des batailles à livrer et des guerres à gagner. Je ne me sens pas l'âme d'un soldat. Tant pis pour moi³.

³. Gilbert Gadoffre, "Où en est l'avant-garde?", Quinzaine littéraire, no 102, 1970, pp. 10-12.

Le Clézio affirme une position similaire en 1985, écrivant: "Pour tout dire, je ne comprends pas bien comment il peut y avoir des écrivains du passé et d'autres de maintenant. [...] Je connais surtout des livres"⁴. Cette attitude qui a longtemps fait de l'auteur un marginal semble devoir le rapprocher des jeunes écrivains contemporains en qui Yvan Leclerc⁵ voit des "bricoleurs de restes".

Sur le même sujet, c'est-à-dire la place de l'oeuvre leclézienne dans la littérature contemporaine, voir également, les études comparatives suivantes:

- Modern Dilemmas and the Techniques of Writing in the Novels of Uwe Johnson and J.M.G. Le Clézio, Hendrik J. Salij, 1971.
- A Suggested Reading of a Puzzle Novel..., George Chychele Waterston, 1978, op. cit. Le chapitre II de cette thèse, confrontant Le Clézio au Surréalisme et au Nouveau Roman, opte pour la filiation du premier.
- Une mise en récit du silence. Le Clézio - Bosco - Gracq, Jacqueline Michel, 1986.

Aussi, dans une perspective comparatiste, les articles de:

- Geneviève Bollème: "*Le procès-verbal* ou la folie-fiction", Mercur de France, 1963, pp. 791-797: comparaison avec le ton et le style de Giraudoux.
- Gerta Zeltner: "Jean-Marie Gustave Le Clézio: Le Roman antiformaliste", in Positions et Oppositions sur le Roman contemporain: actes du colloque de Strasbourg [avril 1970], 1971, pp. 215-224.
- Conrad Bureau: "Proust, Gide et Le Clézio" in Linguistique fonctionnelle et stylistique objective, 1976. pp. 123-150.
- Alice Planche: "De Le Clézio à Maupassant. Vers l'amont d'une métaphore", in Métaphores, no 6, 1983, pp. 51-68.
- André Siganos: "Animalité et passion du non-sens chez J. L. Borgès, Clarice Lispector, Le Clézio", in Récifs 6, 1984, pp. 127-133.
- André Berthiaume: "Mythes et motivations chez Le Clézio, Tournier, Yourcenar", in Ecrits du Canada français, 1985, pp. 43-55.

4. Jean-Marie-Gustave Le Clézio, "Lettre d'albuquerque", Autrement, 1985, p. 22.

5. Maître-Assistant à la Faculté des Lettres de Rouen, Communication orale intitulée "Autour de Minuit: Bon, Echenoz, Redonnet, Toussaint", Dalhousie University, 29-30 septembre 1988.

II. Phénomène du langage:

II.1. en général:

- Modern Dilemmas and the Techniques of Writing in the Novels of Uwe Johnson and J.M.G. Le Clézio, Hendrik J, Salij, 1971, op. cit. Pour l'aspect stylistique.
- "Proust, Gide et Le Clézio", in Linguistique fonctionnelle et stylistique objective, Conrad Bureau, op. cité.
- Transpersonales Erzählen bei Le Clézio, Bernd Jürgen Kiltz, 1977. Le récit transpersonnel chez Le Clézio.
- Conceptions of Language in the Works of J.M.G. Le Clézio, Joyce Sharon Weiner, 1978.
- Le Clézio: Literarische Theorie und ihre Verwirklichung, Adolf Blümel, 1980. Théorie littéraire et son application.
- Reisen auf die andere Seite des Bewusstseins. Untersuchungen zum literarischen Werk J.M.G. Le Clézio, Johannes Oswald, 1984. Voyage de l'autre côté de la conscience. Recherches sur l'oeuvre littéraire de Le Clézio.

II. 2. en particulier, autour du Procès-verbal:

- L'Oeuvre: expérience de la déraison. Etude du *Procès-verbal* et d'autres textes de J.M.G. Le Clézio, Philippe Daros, 1973.
- A Suggested Reading of a Puzzle Novel: Oedipal Themes in J.M.G. Le Clézio's first Work, *Le procès-verbal*, George Chychele Waterston, 1978. Approche psychanalytique.
- L'originalité de l'écrivain J.M.G. Le Clézio dans *Le procès-verbal* et *Désert*, Dominique Maiffret, 1982.

III. Autres: approches thématiques, mythocritiques, structurales, générales ou spécifiques, de l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio (par ordre chronologique):

- L'univers mythologique du roman français contemporain. d'Alain Robbe-Grillet à Le Clézio, Patrick Maisonneuve, 1971.
- Etude thématique de *La fièvre*, de J.M.G. Le Clézio: pour un mythe du réel chez J.M.G. Le Clézio, Jean-Paul Bottgen, 1972.
- Les romans de J.M.G. Le Clézio. Structures imaginaires. structures romanesques, Alain Reiland, 1972. Sur les premiers écrits de l'auteur.
- J.M.G. Le Clézio: The Building of a Fictional World, Kathleen White Reish, 1973. Concerne les structures métaphoriques de l'oeuvre, de 1963 à 1970, et établit le mythe d'un monde textuel.
- The Rules of the Game: The Novels of J.M.G. Le Clézio, Lynn Kettler Penrod, 1975. Lecture de l'oeuvre de 1963 à 1973, dans l'optique de la théorie du jeu.
- Icare ou l'évasion impossible. Etude psycho-mythique de l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio, Jennifer Waelti-Walters, 1981.
- Le Clézio: Ideenwelt in seinen Romanen und ihre künstlerische Verwirklichung, Adolf Blümel, 1982. Le monde des idées dans les romans de Le Clézio et leur application artistique.
- Le thème de l'enfance dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio, Thomas Jappert, 1983.
- Les métamorphoses de la ville dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio, Haï Souk Jung, 1983.
- Le principe féminin dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio, Chantal Vieuille, 1983.
- La quête dans *Désert* de J.M.G. Le Clézio et *La prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun, Annie Secchi-Béranger, 1984.
- Solitude et affirmation du "je" dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio, Roxane Teboul, 1986.
- Le soleil et la mer: témoins et instruments d'une quête dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio. romancier et essayiste, Florence Dussert, 1987.

En conclusion de ce succinct tour d'horizon, on constate qu'un grand nombre de travaux concernant la première partie de l'oeuvre (de 1963 à 1975) ont été effectués hors de France et que de vastes perspectives restent ouvertes concernant la deuxième partie (de 1975 à nos jours).

ANNEXE II

Petit abécédaire improvisé

Calquée sur la tentation alphabétique manifeste qui régit Le procès-verbal - témoins la désignation des chapitres et les références aux dictionnaires¹ - cette énumération, fondée sur une sorte de sympathie active, sollicitée en préface par l'auteur, s'inscrit dans le mouvement ininterrompu de l'écriture. "Je pense à ces vagues produites avec de l'huile dans un bocal, peut-être aussi à ces enseignes de coiffeur qui tournaient avec des raies, une sorte de vis sans fin [...] je crois qu'il y a un peu de ça dans l'écriture", déclare Le Clézio dans une entrevue en 1985². Mimétique donc, cette liste, forcément inachevée et délibérément fragmentaire, a pour objet, dans la perspective ludique que suscite le roman, de compléter, illustrer, voire répéter ou approfondir les trous et les trouvailles de l'analyse en puisant son matériau dans le texte et hors du texte.

A

Adam: l'homme du commencement, l'homme en faute; le commencement de l'oeuvre assimilé à la faute originelle; ou l'homme comme faute - contresens -, condamné à l'erreur et à l'errance. Si l'on admet que l'être est un signe³, Adam est l'être alphabétique voué au dam par l'isotopie judiciaire dans laquelle l'inscrit le titre Procès-verbal. C'est le damné, le fou à lier, le "mad", le maboule, l'aliéné, proche en cela de l'étranger: "alien", celui qui n'a pas de liens, ou qui les a rompus.

¹ "si ce que disaient les dictionnaires était vrai" (p.115); "je suis rentré chez moi, et j'ai regardé dans le Dictionnaire" (p. 307)

² "Le Clézio: retour aux origines", propos recueillis par Pierre Maury, Magazine littéraire, no 230, mai 1985, p. 94. (Ces enseignes se rencontrent encore dans nombre de pays hors de France.)

³ Comme le fait remarquer Raymond Bellour, à propos du texte d'Henri Michaux intitulé "Alphabet", paru dans Epreuves, exorcismes, 1946, p. 33

L'indécidable dans lequel demeure le personnage provoque l'interrogation (voir "I"). A la manière de Malcolm Lowry, par exemple: "Savez-vous, Quincey, que je me suis souvent demandé s'il n'y avait pas, dans cette vieille légende du jardin d'Eden [...] plus qu'il ne saute aux yeux. Et si Adam n'en avait pas du tout été chassé, en réalité? [...] le véritable motif de ce châtement - être forcé de continuer à vivre dans le jardin, je veux dire, pourrait bien avoir été que le pauvre type, qui sait, exérait en secret l'endroit [...] Pensez seulement aux scorpions et fourmis coupe-feuilles pour ne citer qu'une partie des abominations dont il a dû avoir à s'arranger!"⁴

Alphabet: insigne de la littérarité du texte, il constitue l'alpha béant de l'oeuvre qu'il inaugure. En quoi aussi la démarche leclézienne s'apparente à la découverte du monde par l'enfant, telle qu'elle apparaît chez Leiris, dans Biffures⁵, par exemple.

B

Bételgeuse: convoque la constellation astronomique et sémantique. Elle réunit les deux isotopies, astrale et scripturaire, sous forme de revue d'anticipation. En toute fin, sous forme familière et figurée, elle sanctionne la disparition du personnage puisque celui-ci, symbole des frustrations imposées par le matériau langagier, finit bel et bien par être "de la revue"⁶.

Egalement possible icône du leitmotiv en ce qu'elle représente celle qu'on "revoit" périodiquement, revue, journal ou autre. Ainsi par exemple, à titre de leitmotiv, relève-t-on cette phrase et ses variantes qui constituent le thème initial:

4. Malcolm Lowry, Au dessous-du volcan, [1959], p. 240-241.

5. Michel Leiris, 1948. On notera par ailleurs, dans le cadre des similitudes, que Michel Leiris désigne par "procès-verbaux" ses trois premiers essais.

6. Cette expression qui a signifié "ne pas avoir à manger" pendant la guerre de 14 - d'après Gaston Esnault, Le poilu tel qu'on le parle, p. 466 - participe aux métaphores scripturaire et alimentaire, au même titre que "lire le journal" qui signifiait également "jeûner", ibidem, p. 302. Ainsi se renforce continuellement la relation oral/écrit mise en scène par Le procès-verbal.

- un type complètement **cinglé** qui vit tout **seul dans une maison abandonnée** (p. 18)
- parce que c'est évidemment fatigant de vivre ainsi tout **seul, dans une maison abandonnée en haut d'une colline** (p. 27)
- Mais est-ce qu'on peut, après ça, **en sortant de l'armée**, monter **en haut d'une colline**, habiter **tout seul une grande maison abandonnée** (p. 53)
- Il n'y avait rien [...] qui lui indiquât de façon certaine **s'il sortait de l'asile ou de l'armée** (p. 56)
- il était sûr et pourtant ne savait plus [...] **s'il s'était échappé d'un asile d'aliénés ou s'il était déserteur** (p. 89)
- c'était la **colline où il vivait**, avec le sentier que vous savez, et la **grande maison toujours abandonnée** (p. 97)
- quand on voyait Adam [...] on se disait [...] "il y a des individus qui ne seraient **pas déplacés à l'asile** (p. 101)
- ce grand type dégingandé [...] ça devait faire un bon moment qu'il habitait **tout seul dans la maison abandonnée, en haut de la colline** (p. 107)
- Il y avait quelque chose de nouveau, **dans la maison abandonnée, en haut sur la colline** (p. 112)
- Voilà pourquoi, en fin de compte, c'était bon d'habiter **tout seul une villa abandonnée, en haut d'une colline** (p. 223)
- C'était sur une colline. Il y avait **une maison vide** (p. 273).

La relation qui s'établit ainsi du journal (la revue) à la maison, par le biais de la constellation (Bételgeuse) et la thématique du vide (puisque - cf. note 6 -, lire le journal, implique avoir le ventre creux), renvoie à l'isotopie combattante dans la mesure où "baraque, maison, cabane" sont, dans l'argot militaire, synonymes de "chevrons", "brisques" et "mille-pattes"⁷.

Binette: l'emploi de ce mot fournit un exemple de détournement lexical: "en fouillant dans les binettes publiques accrochées aux réverbères. J'ai trouvé une revue en bon état" (p. 206) explique Adam. La définition que

⁷. Gaston Esnault, *ibidem*, p. 414.

donnent les dictionnaires usuels pour ce mot renvoie à l'outil qui sert à biner la terre ou, en langage populaire, au visage et à la tête. L'usage de ce mot qui en contexte semble désigner les corbeilles à papiers paraît abusif ou fantaisiste. La paronymie donne "tinette" comme mot le plus proche, mais sa connotation excrétoire semble excessive. Reste la possibilité d'une troncation du mot "choubinette"⁸, issu du camp de Schubin, rapporte Guiraud. Ce mot servait à désigner, en 1942, un petit réchaud de fortune fonctionnant avec des résidus de papier et de carton. Le mot et l'objet ont disparu avec la fin de la guerre; se peut-il qu'il ait néanmoins survécu et se soit adapté à une nouvelle utilité par le biais de l'anecdote⁹?

C

Chien: de dog à god, de canis à cannisse, un certain cynisme, de la constellation aux chiottes, un coït animal dans un grand magasin et Un cyclone à la Jamaïque, avant la (re)chute, le "il n'y avait rien à dire" de la coda.

D

Dédale de la ville (voir **Labyrinthe**), allusions mythologiques et culturelles réactivées: le quartier de l'Ariane (en encadré, dans le fac-similé de journal (p. 252)), une réalité topologique de la ville de Nice, ouvre la perspective d'une mythologie nouvelle. Les 18 chapitres du roman et les errances du héros rappelant les 18 chapitres d'Ulysse, Le Procès-verbal convoque l'étude de la transformation des mythes.

Désir: "Ce n'est pas franchement une question de désir" (p. 202) qui constitue le centre du roman, avance le narrateur. Comme le dit Barthes : "Le désir n'est pas dans le texte par les mots qui le "représentent", qui le

⁸. Pierre Guiraud, L'argot, 1966, pp. 79-81.

⁹. La présence concomitante de Pierre Guiraud et de l'auteur à Nice à la fin des années 50 peut le laisser supposer.

racontent, mais par des mots suffisamment brillants pour se faire aimer à la façon des fétiches"¹⁰.

Dieu: démystifié ("Vous n'avez pas compris. Vous n'avez rien compris. Vous comprenez, ce n'est pas Dieu qui m'intéresse" (p. 294) déclare Adam). Le Clézio confirme, dans un entretien accordé en 1969: "Je crois que Dieu c'est l'infini, aussi bien l'infini psychanalytique que l'infini de la drogue. C'est cette espèce d'ouverture que tout être a en lui et qui fait qu'il cherche, se déplace, écrit, ouvre des portes, même s'il les referme aussitôt. C'est donc très important".

E

Erotisme: omniprésent dans la langue, la forme fragmentaire du récit, les motifs et l'équivocité du sens. Déplacement de sens, il s'étend par exemple aux "courbes molles [du paysage] où la végétation était plus touffue qu'ailleurs" (p. 57), et à la géométrie: "il tomberait sur le triangle équilatéral GLz & il saurait quoi faire" (p. 261).

F

Folie: "troubles mnémoniques - obsession sexuelle avec rejet de responsabilité par affabulation" (p. 278) tel est le diagnostic du médecin-chef à propos d'Adam. "Les premiers tests psycho-pathologiques auxquels je l'ai fait soumettre dès son arrivée révèlent qu'il est non seulement anormal mais franchement aliéné" (p. 283).

Le fou c'est, succinctement, à titre de rappel, selon le dictionnaire de l'argot de Bruant: le louf, le loufoque, le fêlé, le marteau, celui qui a un cafard dans la soupière, une fêlure, un grain, ou celui qui a perdu la boussole, qui a une araignée au plafond. Le flou général qui constitue l'atmosphère du roman contribue à recréer le caractère étrange et

¹⁰. Roland Barthes, Le bruissement de la langue, 1984, p. 282.

contradictoire du personnage: solitaire forcené qui, à l'image de l'écrivain, passe la majeure partie de son temps à observer les autres.

G

Guerre: un des leitmotive du roman et titre d'un des romans ultérieurs de Le Clézio (La guerre (1970)). La guerre est ici moins circonstancielle que le produit d'un état de tensions permanent: "Il devinait des guerres sur tous les points du globe" (p. 52). Le référent historique ne doit toutefois pas être négligé: la guerre d'Algérie vient juste de s'achever par la déclaration d'indépendance (1962), mais seules des allusions en font mention, comme par exemple la manchette de journal signalant le triomphe de Ben Bella, un dignitaire algérien (p. 252), ou le dialogue d'Adam avec un soldat français: "Msila, vous connaissez?" demanda Adam. [...] "Non...Qu'est-ce que c'est?" "Un bled en Algérie" (p. 55). Le concept reste omniprésent comme une menace, "comme si la guerre allait exploser d'un instant à l'autre" (p. 106). Cet état schématise la relation critique de l'individu au langage et fonde le caractère déceptif de l'ensemble du roman.

H

Heure: outre les différents sens qui lui sont imputés au chapitre correspondant, le H implique l'heure et le temps. Dans son désœuvrement, Adam fait-il, en tuant le rat de la villa, autre chose que tuer le temps? Le temps constitue en effet également un des leitmotive du Procès-verbal, et ne serait-ce que parce que celui-ci, au sens courant, est constitué de "minutes".

Le mélange d'indétermination et de précisions minutieuses avec lequel est traité l'espace temporel du roman témoigne de l'importance de l'enjeu: "Toute la phrase a rapport à une histoire de temps. Voilà. Quelle heure est-il? Quelle heure est-il? Si tu savais comme elle me torture cette petite

phrase!" (p. 71). Bien sûr, dans le contexte de fiction du roman, cette problématique question d'heure peut aussi bien n'être qu'un leurre.

I

Interrogation: telle est la traduction anglaise du Procès-verbal¹¹. C'est une interrogation à bien des titres en effet que pose ce roman, tant au niveau du lecteur que de l'écrivain. Interrogation sur le langage, sur la fonction du personnage et du narrateur entre autres: quels rôles leur attribuer? Quelle place accorder à la littérature et au réel¹²?

Imagination: Le procès-verbal est aussi une interrogation à propos de l'imagination: "pourquoi il n'y aurait pas un tout petit peu plus de choses inimaginables" (p. 27) demande le personnage. Question apparemment anodine qui pourrait cependant être envisagée comme prise de position revendicatrice dans le contexte littéraire de 1963.

J

Jeu: le jeu pour désigner l'aliénation: la "case vide" du fou, celui qui va de travers, renvoie au jeu d'échecs - dont Adam pourrait être l'emblème -. La case vide, c'est aussi, au jeu de pousse-pousse, l'espace ménagé pour le fonctionnement, qui permet de former des mots en déplaçant les lettres. "Le discours du fou, écrit Christian Delacampagne, n'est jamais l'absence de règles mais la substitution d'un nouveau jeu¹³". Or le jeu constitue le centre de la vie d'Adam: "Il était content de vivre dans un univers modèle réduit, bien à lui, tout doux, que mille jeux divers occupaient" (p.140). Ainsi, le défaut d'articulation final du héros, son diagnostic d'aphasie, peut-il être expliqué par le jeu des mots.

¹¹. Traduit par Daphné Woodward, 1964.

¹². Voir à ce sujet le livre de Raymond Jean, qui consacre un chapitre à "l'univers biologique de J.M.G. Le Clézio". Raymond Jean, La littérature et le réel de Diderot au nouveau roman, 1965, pp. 258 et sq.

¹³. Christian Delacampagne, "L'écriture en folie", Poétique, no 18, 1974, p. 165.

Julienne: personnage apparemment secondaire - une des sept internes en médecine chargés d'interroger Adam interné -, Julienne R. apparaît au dernier chapitre comme une image rédemptrice. Dans le cours du récit elle prend le relais de la jeune femme de la plage, de Michèle et de la jeune femme de la carte postale. Toutes conjuguent plus ou moins un aspect ambivalent de la femme. Comme Adam Pollo convoque Bible et Antiquité par le double aspect adamique et apollinien de son nom, les jeunes femmes du Procès-verbal réactivent à la fois Vénus et madone. Ainsi, dans l'exemple de la carte postale pornographique: "La chapelure de bois et la cellulose formaient un halo qui sanctifiait la jeune femme, et la déclarait à tout jamais vierge et martyre, bienheureuse. Elle semblait régner sur le monde comme une madone" (p. 166): l'isotopie religieuse est ici subvertie au profit de la description d'une jeune femme dont la tenue vestimentaire évoque davantage Vénus au bain. Quant à Julienne: "elle faisait, dieu sait quoi, figure d'une jeune fille méthodiste découvrant une faute d'orthographe dans un paragraphe de la Bible" (p. 277).

L'analogie qu'offre ce prénom avec le calendrier julien souligne par ailleurs la persistance latente, même distanciée, de la préoccupation temporelle (Voir **Heure**).

K

Khlystys (p. 287): type de mot "rare", agissant autant à titre de curiosité orthographique et sonore qu'à titre de référent culturel. Convoquant ce que le métatextuel désigne quelques pages plus tôt comme "une sorte de plaisir snob" (p. 277) issu de la manipulation de "mots baroques"(p. 277), il renvoie, aux frontières de l'ésotérisme, au domaine des sectes religieuses mystérieuses.

L

Labyrinthe: l'enchevêtrement des isotopies - armée, aliénation, religion, littérature, outre le judiciaire, le scripturaire, le culinaire et le sexuel - pour ne citer que les principales - autorise la métaphore du labyrinthe à propos d'une écriture qui se définit comme telle: "mon écriture est un labyrinthe"¹⁴ écrit Le Clézio. La véritable question en regard de ce labyrinthe est de savoir où se situer: à l'intérieur ou à l'extérieur? Il semble que tout le problème que pose Adam soit lié à cette question.

Livre: "Un livre, à quoi ça sert?"

A écrire. Ça sert à écrire, à lire, à dessiner.

[...] On peut coller, on peut découper avec des ciseaux.

Un livre, ça peut être une boîte.

Ça sert à se rappeler aussi.

A gribouiller.

A cacher les choses, pour que les autres ne les trouvent pas.

[...] Un livre, ça sert à lire le journal.

On écrit les lettres, les O, les A, les Z, les W.

[...] Quand on s'est bien amusé avec, on n'a plus qu'à le jeter à la poubelle".¹⁵

M

Mysticisme: Hors de propos de juger ici de la "dimension mystique" attribuée à l'oeuvre de Le Clézio. Le procès-verbal, qui cite, sur le mode de la dénégation, Ruysbroek et Occam - "Il ne voulait même pas entendre parler de Ruysbroek ou d'Occam." (p. 289) -, règle temporairement la question: "Mais alors à quoi ça sert, ces trucs de mysticisme? [...] A rien. A rien. Absolument à rien. On dirait que vous me parlez avec des mots que je ne comprends pas. A quoi voulez-vous que ça serve? Je ne peux pas

¹⁴. Jean Marie Gustave Le Clézio, "Le sismographe", Nouvelle Revue Française, no 214, octobre 1970, p. 20.

¹⁵. Jean Marie Gustave Le Clézio, L'extase matérielle, 1967. pp. 230-231. Cet extrait vient en renfort de la démonstration de l'autodérision métatextuelle leclézienne.

vous dire. [...] A tout prendre, si on veut, ça pourrait être une sorte de confort. Mais jamais une fin en soi, vous voyez, jamais une fin en soi" (p. 295).

N

Noir: noir et blanc, noir sur noir, négatif, photographie, inversion des couleurs: "le blanc de sa face et de son tablier devenant noir d'encre" (p. 265), le noir de la métaphore scripturale s'étend chez Le Clézio jusqu'au morbide et à la perte de la parole noyée dans le foisonnement excessif et les débordements du texte.

O

Oeil: comme un degré zéro de la perception du monde, l'oeil est omniprésent dans Le procès-verbal. En construisant et déconstruisant le monde, il se donne le pouvoir de le rendre louche. Enigmatique, humide et rond, il est peut-être celui qu'on ne voit pas. Oeil du voyeur ou nombril, il revêt toutes les formes de la sphéroïdité, du trou d'obus béant aux boules de billard, en passant par l'espace clos-ouvert du roman.

Actif ou passif, l'oeil a, au moins depuis Caïn (et Hugo) - sans parler d'Oedipe (et Freud) - partie liée avec le jugement. C'est pourquoi peut-être, l'on voit Adam envisager de "se déguiser en aveugle, avec une canne blanche et de grosses lunettes opaques" (p. 108). Dans Le Déluge (1966), Besson, sorte de frère jumeau d'Adam, ira plus loin: il se brûlera les yeux à regarder le soleil. L'extase matérielle (1967) enfin, offre un texte de trois pages sur la thématique oculaire des animaux: "Je ne supporte pas les yeux des animaux¹⁶", déclare l'auteur, éclairant par là le massacre du rat au chapitre H.

Du téléintertexte restreint à l'intertexte, le patronyme de l'auteur, Le Clézio, convoque par ailleurs, sur le même thème oculaire, le titre du poème de

¹⁶. Ibid., pp. 134-136.

Queneau: Les ziaux (1943). S'y retrouvent en effet superposés les yeux et les O. Par simple homophonie se trouvent conjugués là: les eaux de "la mer noire"¹⁷, ou la métaphore de l'écriture leclézienne; les os appelés par sa propension au macabre; les aux d'une méditerranéité culinaire et (à la manière de Zazie) la forme du "zéro".

P

Papier: de la cigarette au papyrus - "A Tchou-Tcheng, sur le Tchang, une petite maison creuse aux murs de papyrus" (p. 262) -, l'obsession scripturaire dans Le procès-verbal est telle que son support même, le papier, n'échappe pas à la boulimie descriptive du narrateur. Du "papier hygiénique" (p. 204) au "beau papier" (p. 206) d'une revue spécialisée, en passant par le "cahier d'écolier" (p. 18), le carton d'un dessous de verre (p. 57) ou celui, "glacé, riche, onctueux" (p. 165) d'une carte postale, un inventaire est dressé: il va jusqu'aux avions décollant du sol "avec un bruit de papier qu'on déchire" (p. 180). Ceci s'inscrivant dans la lignée des listes et énumérations qui constituent un des éléments majeurs du texte (p. 181, par exemple).

R

Regard: invite à un retour, à la relecture, le regard du narrateur. "Ce regard qu'on a commencé un jour à porter sur tous les événements de la vie, ce regard qui est devenu soi, a ouvert une porte qui ne se fermera plus jamais. Lentement, doucement, sans le vouloir, presque sans le savoir, l'on a mis en marche cette machine infernale".¹⁸

17. Jean Marie Gustave Le Clézio, "La mer noire", 1970, pp. 35-47.

18. Jean Marie Gustave Le Clézio, L'extase matérielle, p. 245.

BIBLIOGRAPHIE

1. Livres de Jean-Marie Gustave Le Clézio: romans, nouvelles, essais, traductions (par ordre chronologique):

Le procès-verbal, Paris, Gallimard, 1963 [Prix Renaudot]. Repris dans la coll. "Folio", no 353, 1973 & 1984, 312 p. [Traduit en anglais par Daphné Woodward, sous le titre The Interrogation, London, Hamish Hamilton, 1964]

La fièvre, Paris, Gallimard, 1965, 230 p. [Neuf nouvelles. Traduit en anglais par Daphné Woodward, sous le titre Fever, New York, Atheneum, 1966].

Le déluge, Paris, Gallimard, 1966, 285 p. [Traduit en anglais par Peter Green, sous le titre The Flood, New York, Atheneum, 1968].

L'extase matérielle, Paris, Gallimard, 1967. Repris dans la coll. "Idées", no 239, 1971, 313 p. [Essai].

Terra amata, Paris, Gallimard, 1967, 243 p. [Traduit en anglais par Barbara Bray, sous le titre Terra Amata, London, Hamish Hamilton, 1969].

Le livre des fuites, Paris, Gallimard, 1969, 285 p. [Traduit en anglais par Simon Watson Taylor, sous le titre The Book of Flights, New York, Atheneum, 1972].

La guerre, Paris, Gallimard, 1970, 290 p. [Traduit en anglais par Simon Watson Taylor, sous le titre War, London, Jonathan Cape and Wildwood House, 1973].

Haï, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1971. Réédité: Paris, Flammarion (coll. "Champs", no 177), 1987, 149 p.

Mydriase, Montpellier, Fata morgana, 1973.

Les Géants, Paris, Gallimard, 1973, 320 p. [Traduit en anglais par Simon Watson Taylor, sous le titre The Giants, New York, Atheneum, 1975].

Voyages de l'autre côté, Paris, Gallimard, 1975, 308 p.

Les prophéties du Chilam Balam, "Version et présentation de J.M.G. Le Clézio", Paris, Gallimard, 1976, 202 p.

Vers les icebergs, Montpellier, Fata morgana, 1978, 65 p.

Mondo et autres histoires, Paris, Gallimard, 1978. [Huit nouvelles. Repris dans la coll. "Folio", no 1365, 1982, 310 p.].

Voyage au pays des arbres, Paris, Gallimard (coll. "Enfantimages"), 1978.

L'inconnu sur la terre, Paris, Gallimard, 1978, 378 p. [Essai].

Désert, Paris, Gallimard, 1980. [Grand Prix Paul Morand décerné par l'Académie française. Repris dans la coll. "Folio", no 1670, 1985, 439 p.].

Trois villes saintes, Paris, Gallimard, 1980, 82 p.

La ronde et autres faits divers, Paris, Gallimard, 1982, 245 p.
[Onze nouvelles].

Relation de Michoacan, Paris, Gallimard (coll. "Tradition"), 1984, 313 p.
[Traduit de l'espagnol par J.M.G. Le Clézio; titre original: Relacion de las Ceremonias y Ritos y Poblacion y Gobierno de los Indios de la provincia de Michuacan, 1ère édition par Florencio Janer, Madrid 1869].

Le chercheur d'or, Paris, Gallimard, 1985, 333 p.

Voyage à Rodrigues, Paris, Gallimard, 1986, 136 p. [Journal du Chercheur d'or].

Le rêve mexicain ou la pensée interrompue, Paris, Gallimard, (coll. "NRF essais"), 1988, 248 p. [Essai].

2. Articles de l'auteur (sélection, par ordre chronologique):

"Sur Henri Michaux - Fragments", Cahiers du Sud, Marseille, vol. 58, no 380, 1964, pp. 262-269 [extraits de son mémoire de Diplôme d'Etudes Supérieures, présenté à la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence: Solitude dans l'oeuvre de Henri Michaux].

"Jarry ou le livre absolu", Figaro Littéraire, Paris, no 973, 10-16 décembre 1964, p. 30.

"L'Illiade des enfants d'aujourd'hui", Arts et Loisirs, Paris, no 27, 30 mars-5 avril 1966, pp. 8-9 [sur Jules Verne].

- "Un homme exemplaire", L'Arc, Paris, no 30, intitulé "Jean-Paul Sartre", 1966, pp. 5-9.
- "Comment j'écris", Les cahiers du Chemin, Paris, no 1, 15 octobre 1967, pp. 85-91.
- "La tactique de la guerre apache appliquée à la littérature. Le Clézio devant Réjean Ducharme", Le Monde, Paris, no 7458, 4 janvier 1969, p. VIII.
- "Le magicien", Nouvelles Littéraires, Paris, no 2691, 14 juin 1969, p. 6 [sur Henri Michaux].
- "Où en est l'avant-garde?", participation au Colloque présenté par Gilbert Gadoffre, Quinzaine littéraire, Paris, no 102, 16-30 septembre 1970, p. 11.
- "La Mer noire", Les Cahiers du Chemin, Paris, no 10, 15 octobre 1970, pp. 35-47.
- "Le Sismographe", Nouvelle Revue Française, Paris, no 214, octobre 1970, pp. 15-21.
- "La Révolution carnavalesque", Quinzaine Littéraire, Paris, no 111, 1er février 1971, pp. 3-5 [sur L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance, par Mikhaïl Bakhtine].
- "Les poésies à venir", Les Lettres Françaises, Paris, no 1406, 20 octobre 1971, pp. 3-4. Aussi dans Les Cahiers du Chemin, Paris, no 13, 14 octobre 1971, pp. 103-121 [sur Lautréamont].
- "Un poème (Iniji) qui n'est pas comme les autres", Quinzaine Littéraire, Paris, no 168, 16-31 juillet 1973, pp. 5-7. Repris dans Vers les Icebergs, op. cit. [sur Henri Michaux].
- "L'envoûté: lecture/étude d'Hétéroclites d'Antonin Artaud", Les Cahiers du Chemin, Paris, no 19, 15 octobre 1973, pp. 51-67.
- "On ne peut pas lire Céline", dans Les critiques de notre temps et Céline. Paris, Garnier, 1976, 200 p.
- "L'homme étonné", Les Cahiers du Chemin, Paris, no 29, 15 janvier 1977, pp. 3-11 [sur Raymond Queneau].
- "Deux mythes de Maldoror", Nouvelle Revue Française, Paris, no 310, 1er novembre 1978. pp. 59-70; no 311, 1er décembre 1978. pp. 43-54; no 312, 1er janvier 1979, pp. 63-74.

- "Le rêve de Maldoror", -----, no 329, juin 1980, pp. 61-79; no 330-331, juillet/août 1980, pp. 126-147. [Ces textes ont été repris dans le livre intitulé Sur Lautréamont, Paris, Editions Complexe, "Le regard littéraire", 1987, pp. 67-134, qui regroupe également des textes de Maurice Blanchot et de Julien Gracq].
- "Ce qu'ils pensent de Flaubert", [par Grainville, Le Clézio, Pérec, Sarraute, Tournier], Quinzaine littéraire, Paris, no 324, mai 1980, pp. 21-22.
- "Antonin Artaud, Le rêve mexicain", Europe, Paris, no 667/668, spécial "Artaud", novembre-décembre 1984, pp. 110-120 [article écrit en 1979, sous le titre "El sueño mexicano", pour une conférence prononcée au Michoacan, traduit de l'espagnol par Anne-Marie Meunier; repris dans Le rêve mexicain]
- "Lettre d'Albuquerque", Autrement, (intitulé "Ecrire aujourd'hui"), Paris, no 69, avril 1985, pp. 22-24.
- "Maldoror et les métamorphoses" (I), Nouvelle Revue Française, Paris, no 394, novembre 1985, pp. 1-20; (II) ----- no 395, décembre 1986, pp. 28-49; (fin)----- no 396, janvier 1986, pp. 23-44.
- "Maldoror et le mythe des réincarnations", Nouvelle Revue Française, Paris, no 412, mai 1987, pp. 63-70.
- "Le temps ne passe pas", Nouvelle Revue Française, Paris, no 414-415, juillet-août 1987, pp. 1-13.
- "Hanné", Nouvelle Revue Française, Paris, no 419, décembre 1987, pp. 16-31.

3. Entretiens avec J.M.G. Le Clézio (par ordre chronologique):

- CHAPSAL, Madeleine. "Un poème inédit", entretien avec J.M.G. Le Clézio, L'express, Paris, no 649, 21 novembre 1963, p. 32.
- JEANCARD, Pierre. "Je suis timide et j'ai peur d'être un raté", entrevue avec J.M.G. Le Clézio, Arts et Loisirs, Paris, no 39, 22-28 juin 1966, p. 7.
- LHOSTE, Pierre. "Le Clézio: Mon autocritique", propos recueillis par, Nouvelles Littéraires, Paris, no 2181, 10 juillet 1969, p. 11.

MAURY, Pierre. "Le Clézio: Retour aux origines", propos recueillis par, Magazine littéraire, Paris, no 230, mai 1985, pp. 92-97.

TEBOUL, Roxane. Entrevue avec Jean-Marie Gustave Le Clézio, mémoire de Maîtrise, Université de Nice, 1986, inédit, p. 212 et sq.

4. Etudes critiques sur J.M.G. Le Clézio (livres et thèses, par ordre alphabétique):

BLÜMEL, Adolf. Le Clézio: Literarische Theorie und ihre Verwirklichung, Université de Salzburg, Institut für Romanistik, 1980, 290 p.

----- Le Clézio: Ideenwelt in seinen Romanen und ihre künstlerische Verwirklichung, Salzburger romanistische Schriften, 5, 1982, 302 p.

BOTTGEN, Jean-Paul. Etude thématique de *La fièvre* de J.M.G. Le Clézio: pour un mythe du réel chez J.M.G. Le Clézio, mémoire de Maîtrise, Université de Nice, 1972.

CHEZET, Jean-Paul de. Continuité et discontinuité dans les romans de J.M.G. Le Clézio, Ph. D. University of California, Irvine, 1974, 207 p.

DAROS, Philippe. L'Oeuvre: expérience de la déraison: Etude du *Procès-verbal* et d'autres textes de J.M.G. Le Clézio, mémoire de Maîtrise, Université de Nice, 1973, 110 p.

DI SCANNO, Teresa. La vision du monde de Le Clézio: cinq études sur l'oeuvre, Paris, Nizet, 1983, 134 p.

DUSSERT, Florence. Le soleil et la mer: témoins et instruments d'une quête dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio. romancier et essayiste, mémoire de Maîtrise, Nice, 1987, 130 p.

HOLZBERG, Ruth. L'oeil du serpent: dialectique du silence dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio, Sherbrooke, Naaman, 1981, 187 p.

JAPPERT, Thomas. Le thème de l'enfance dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio, thèse de 3ème cycle, Université d'Aix-Marseille, 1983, 318 p.

JUNG, Hai Souk. Les métamorphoses de la ville dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio, thèse de 3ème cycle, Université de Nice, 1983, 320 p.

- KILTZ, Bernd Jürgen. Transpersonales Erzählen bei Le Clézio, Université de Düsseldorf, 1977, 290 p.
- LE CLEZIO, Marguerite. Mirrors of Disintegration: J.M.G. Le Clézio: from *Le procès-verbal* to *Les géants*, Ph. D. Columbia University, 1976, 218 p.
- LHOSTE, Pierre. Conversations avec J.M.G. Le Clézio, Paris, Mercure de France, 1971, 125 p.
- MAIFFRET, Dominique. L'originalité de l'écrivain J.M.G. Le Clézio dans *Le procès-verbal* et *Désert*, mémoire de Maîtrise, Université de Nice, 1982, 128 p.
- MAISONNEUVE, Patrick. L'univers mythologique du roman français contemporain, d'Alain Robbe-grillet à J.M.G. Le Clézio, Doctorat de 3ème cycle, Université de Paris VIII, 1971.
- MICHEL, Jacqueline. Une mise en récit du silence. Le Clézio, Bosco, Gracq, Paris, Corti, 1986, 184 p.
- OSWALD Johannes. Reisen auf die andere Seite des Bewusstseins. Untersuchungen zum literarischen Werk J.M.G. Le Clézio, Münster Lit. Verlag, 1984, 313 p.
- PENROD, Lynn Kettler. The Rules of the Game: The Novels of J.M.G. Le Clézio, Ph. D. Ohio State University, 1975, 275 p.
- REILAND, Alain. Les romans de J.M.G. Le Clézio. Structures imaginaires, structures romanesques, mémoire de Maîtrise Université de Strasbourg, 1972.
- REISH, Kathleen White. J.M.G. Le Clézio: The Building of a Fictional World, Ph. D., University of Wisconsin, 1973, 305 p.
- SALIJ, Hendrik J.. Modern Dilemmas and the Techniques of Writing in the Novels of Uwe Johnson and J.M.G. Le Clézio, Ph. D. University of Washington, 1971, 171 p.
- SECCHI-BERENGER, Annie. La quête dans *Désert* de J.M.G. Le Clézio et *La prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun, Université de Nice, 1984, 199 p.
- TEBOUL, Roxane. Solitude et affirmation du "je" dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio, mémoire de Maîtrise, Université de Nice, 1986, 229 p.
- VIEUILLE, Chantal. Le principe féminin dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio, thèse de 3ème cycle, Université d'Aix-Marseille, 1983, 244 p.

WAEELTI-WALTERS, Jennifer. J.M.G. Le Clézio, Boston, Twayne, 1977, 180 p.

----- . Icare ou l'évasion impossible. Etude Psycho-mythique de l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio, Sherbrooke, Naaman, 1981, 130 p.

WATERSTON, George Chychele. A Suggested Reading of a Puzzle Novel: Oedipal Themes in J.M.G. Le Clézio's First Work, *Le procès-verbal*, Ph. D. University of Michigan, 1978, 411 p.

WEINER, Joyce Sharon. Conceptions of Language in the Works of J.M.G. Le Clézio, Ph. D. University of Pennsylvania, 1978, 239 p.

5. Articles critiques sur Le procès-verbal, entre autres (sélection, par ordre alphabétique). Pour renseignements complémentaires, voir: Bibliographie d'Histoire littéraire française, Otto Klapp, Band XXIV, Frankfurt am Main, 1986, et: French XX Bibliography, Selingsgrove Susquehanna University Press, London & Toronto Associated University Press, vol. VIII, no 4, issue no 39, 1987.

ALBERES, René-Marill. "J.M.G. Le Clézio. *Le procès-verbal*", in Le roman d'aujourd'hui (1960-1970), Paris, Albin-Michel, 1971, pp. 118-120.

BARJON, Louis. "*Le procès-verbal*", in Etudes, Paris, no 320, mars 1964, pp. 375-379.

BERSANI, Jacques. "Le Clézio sismographe", Critique, Paris, no 238, mars 1967, pp. 311-321.

BERTHIAUME, André. "Mythes et motivations chez Le Clézio, Tournier, Yourcenar", Ecrits du Canada français, Montréal, no 56, 1985, pp. 43-55.

BUREAU, Conrad. "Proust, Gide et Le Clézio", in Linguistique fonctionnelle et stylistique objective, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, pp. 123-150.

DELATTRE, Geneviève. "Le Clézio, J.M.G. *Le procès-verbal*", French Review, Baltimore, U.S., vol. 38, 1964-1965, pp. 130-131.

JEAN, Raymond. "L'univers biologique de Le Clézio", in La littérature et le réel, de Diderot au nouveau roman. Paris, Albin Michel, 1965, pp. 258 et sq.

- JOHNSON, Patricia J. "Adam Pollo and the Greek Connection: The Mythological Dimensions of Le Clézio's *Procès-verbal*", in Classical and Modern Literature, Terre Haute, Indiana, U.S., vol. IV, 1, automne 1983, pp. 5-14.
- KANTERS, Robert. "Procès-verbal à Adam", Figaro Littéraire, Paris, 12 octobre 1963, p. 4.
- LE CLEZIO, Marguerite. "Langage ou réalité: La phénoménologie platonicienne de J.M.G. Le Clézio", French Review, Baltimore, vol. 54, no 4, 1981, pp. 530-537.
- MICHEL, Marc. "Un procès-verbal de carences", Preuves, Paris, no154, décembre 1963, pp. 92-93.
- PLANCHE, Alice. "De Le Clézio à Maupassant. Vers l'amont d'une métaphore", Métaphores, Université d'Angers, UER de Lettres et Sciences humaines, no 6, 1983, pp. 51-68.
- SIGANOS, André. "Animalité et passion du non-sens chez J.L. Borges, Clarice Lispector, Le Clézio", Récifs 6, 1984, pp.127-133.
- ZELTNER, Gerta. "J.M.G. Le Clézio: Le roman anti-formaliste" in Positions et Oppositions sur le roman contemporain, actes du Colloque de Strasbourg [avril 1970], no 8, présentés par Michel Mansuy, Strasbourg, Klincksieck, 1971, pp. 215-224.

6. Modèles théoriques généraux:

- ARRIVE, Michel. Les langages de Jarry. Essai de sémiotique littéraire, Paris, Klincksieck, 1972, 382 p.
- BAETENS, Jan. Aux frontières du récit. Fable de Robert Pinget comme nouveau nouveau roman, Toronto, Paratexte et Louvain, Universitaire Pers Leuven, 1987, 133 p.
- BALMARY, Marie. L'homme aux statues. Freud et la faute cachée du père, Paris, Grasset, 1979, 283 p.
- BARTHES, Roland. Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975, 191 p.
- . S/Z [1970], Paris, Seuil (coll. "Points"), 1976, 269 p.

- . L'obvie et l'obtus. Essais critiques III, Paris, Seuil (coll. "Tel Quel"), 1982, 282 p.
- . Le bruissement de la langue. Essais critiques IV, Paris, Seuil (coll. "Tel Quel"), 1984, 413 p.
- . L'aventure sémiologique, Paris, Seuil, (coll. "Poétique"), 1985, 359 p.
- . "Introduction à l'oeuvre de Réquichot", Catalogue de l'exposition Roland Barthes. le texte et l'image, Paris, Pavillon des Arts, 1986, p. 63-67.
- BELLOUR, Raymond. Henri Michaux, Paris, Gallimard (coll. "Folio/essais", no 45), 1986, 344 p. [Regroupe Henri Michaux ou Une mesure de l'être, Paris Gallimard, 1965; "La double énigme", Paris, Les Temps Modernes, no 227, avril 1965; "La passion de Narcisse", Paris, Cahiers de l'Herne, no 8, 1967, réédité en 1984]
- BOURQUE, Ghislain. "La cohérence ou la cohésion", Liaisons, Montréal, vol II, no 3-4, mai 1987, p. 32-37.
- BUTOR, Michel. Répertoire II, Paris, Minuit (coll. "Critique"), 1960, 301 p.
- CHAROLLES, Michel. "Introduction aux problèmes de la cohérence des textes", , Langue française, Paris, Larousse, no 38, 1978, p. 7-41.
- CHEVRIER, Jean F. et MAURICE, Christine. "A propos d'éclat, de plume et d'encyclopédie", Entretien avec J. Petitot, Cahiers de Fontenay (no intitulé "Le Fragment"), Fontenay-aux-roses, nos 13-14-15, juin 1979, p.13 et sq.
- DÄLLENBACH, Lucien. Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme, Paris, Seuil (coll. "Poétique"), 1977, 247 p.
- DEBRAY GENETTE, Raymonde. Métamorphoses du récit: Autour de Flaubert, Paris, Seuil (coll. "Poétique"), 1988, 310 p.
- DELACAMPAGNE Christian. "L'écriture en folie", Poétique, Paris, no 18, 1974, p.160-179.
- DERRIDA, Jacques. L'écriture et la différence, Paris, Seuil (coll. "Tel Quel"), 1967, 436 p.
- DUBOIS, Monique, ATTEN, Pierre, BERGE Pierre. "L'ordre chaotique", La Recherche, Paris, no 185, février 1987, p. 191 et sq.
- FINAS, Lucette. La crue. Une lecture de Bataille: Madame Edwarda, Paris, Gallimard (coll. "Le Chemin"), 1972, 478 p.

- GENETTE, Gérard. Mimologiques. Voyage en Cratylie, Paris, Seuil (coll. "Poétique"), 1976, 431 p.
- Figures II [1969], Paris, Seuil (coll. "Points"), 1979, 294 p.
- Seuils, Paris, Seuil (coll. "Poétique"), février 1987, 388 p.
- GERVAIS, André. La raie alitée d'effets. Apropos of Marcel Duchamp, Montréal, Hurtubise HMH (coll. "Brèches"), 1984, 438 p.
- GREIMAS, Algirdas J. Du sens, Paris, Seuil (coll. "Poétique"), 1970, 314 p.
- GROUPE MU. "12 bribes pour décoller en 40000 signes", Revue d'esthétique, Paris, no 3/4 (intitulé "Collages"), 1978, pp. 11-41.
- GUIRAUD, Pierre. L'argot, Paris, Presses Universitaires de France (coll. "Que sais-je?", no 700), 1966, 126 p.
- HAMON, Philippe. "Un discours contraint", Poétique, Paris, no 16, 1973, pp. 411-445.
- HOUPPERMANS, Sjef. Raymond Roussel: écriture et désir, Paris, Corti, 1985, 406 p.
- LEVESQUE, Claude. L'étrangeté du texte, Montréal, VLB éditeur, 1976, 243 p.
- MAGNE, Bernard. "Métatextuel et lisibilité", Protée, Chicoutimi, vol. 14, no 1-2, printemps-été 1986, pp. 77-87.
- PEIGNOT, Jérôme. Les jeux de l'amour et du langage, Paris, U.G.E (coll. "10/18") 1974, 318 p.
- PROPP, Vladimir. Morphologie du conte [1ère édition russe: 1928; 1ère édition de la traduction française: 1965], Paris, Seuil (coll. "Poétique"), 1973, 254 p.
- RICARDOU, Jean. Problèmes du nouveau roman, Paris, Seuil (coll. "Tel Quel"), 1967, 207 p.
- Nouveaux problèmes du roman, Paris, Seuil (coll. "Poétique"), 1978, 351 p.
- Le Théâtre des métamorphoses, Paris, Seuil (coll. "Fiction & Cie"), 1982, 300 p.
- RIFFATERRE, Michael. La production du texte, Paris, Seuil (coll. "Poétique"), 1979, 284 p. New York Columbia University Press, 1983, 341 p.

ROBBE-GRILLET, Alain. Pour un nouveau roman [1963], Paris, Minuit (coll. "Critique"), 1970, 145 p.

VIDAL, Jean-Pierre, BOURQUE Ghislain, GERVAIS André. "Propositions initiales", La nouvelle barre du jour, Montréal, no 103 (intitulé "L'infratexte"), mai 1981, pp. 21-54.

ZUMTHOR, Paul. Langue, texte, énigme, Paris, Seuil (coll. "Poétique"), 1975, 266 p.

7. Oeuvres diverses [aspects de l'intertextualité générale]:

ALLAIS, Alphonse. "Poèmes suisses", Contes, Paris, Presses de la Renaissance, 1972, 388 p.

ARTAUD, Antonin. "Héliogabale ou l'anarchiste couronné", Oeuvres complètes, t. VII, Paris, Gallimard, 1967, 491 p.

BATAILLE, Georges. L'impossible: Histoire de rats, suivi de Dianus et de Orestie, Paris, Minuit, 1947-1962, 188 p.

BAUDELAIRE, Charles. Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, 2 vol.

BECKETT, Samuel. En attendant Godot [1952], Paris, Minuit, 1970, 134 p.

BORGES, Jorge Luis. Le Livre de préfaces, suivi de Un essai d'autobiographie, Paris, Gallimard, 1980, 290 p. [Paru sous le titre original: Prologos con un prologo de prologos, Traduit de l'espagnol par Françoise-Marie Bosset, et An autobiographical essay, Traduit de l'anglais par Michel Seymour].

BRETON André. Manifestes du Surréalisme [1924-1942], Paris, Gallimard (coll. "Folio/essais, no 5"), 1985, 173 p.

BRISSET, Jean-Pierre. La science de Dieu [1900], précédé de La grammaire logique [1883], Paris, Tchou, 1970, 337 p.

BUTOR, Michel. Portrait de l'artiste en jeune singe, Paris, Gallimard, "Capriccio", 1967, 228 p.

- CALVINO, Italo. Si par une nuit d'hiver, un voyageur... [1979 pour l'édition italienne]. Traduit de l'italien par Danièle Sallenave et François Wahl. Paris, Seuil (coll. "Points"), 1981, 278 p.
- CAMUS, Albert. L'Etranger [1942], Paris, Gallimard, 1970, 179 p.
- CELINE, Louis Ferdinand. Voyage au bout de la nuit [1932], Paris, Gallimard (coll. "Folio", no 28), 1970, 632 p.
- CHARRIERE, Henri. Papillon, Paris, Laffont (coll. "Vécu"), 1969, 520 p.
- DEFOE, Daniel. Vie et aventures de Robinson Crusoë et autres oeuvres [1719], Paris, Gallimard, 1959, 1334 p.
- DOYLE, sir Arthur CONAN. Le chien des Baskerville [1902, sous le titre original: The Hound of the Baskervilles], traduit de l'anglais par Bernard Tourville, Paris, Grands Ecrivains, 1985, 253 p.
- DU MAURIER, Daphné. L'auberge de la Jamaïque [1936, sous le titre original: Jamaica Inn], traduit de l'anglais par Léo Lack, Paris, Albin Michel, 1960, 439 p.
- DU MAURIER, Georges Louis Palmella Busson. Peter Ibbetson [1892], Paris, Gallimard (coll. "L'imaginaire", no 18), 1978, 335 p.
- FLAUBERT, Gustave. Oeuvres complètes, Paris, Seuil (coll. "L'intégrale"), 2 vol., 1972. t. I: Mémoires d'un fou, La Tentation de saint Antoine, pp. 376-570 et Salammbô, pp. 693-796; t. II: La légende de saint Julien l'Hospitalier, pp. 178-187.
- Correspondance [1902], Paris, Louis Conard, nouvelle édition revue et augmentée, 2e série (1847-1852), vol. 2/3, 1926.
- FREUD, Sigmund. L'homme aux rats, "Journal d'une analyse" [1909], texte allemand reproduit et établi, introd., notes et commentaires par Elza Ribeiro Hawelka, avec la collaboration de Pierre Hawelka, Paris, Presses Universitaires de France (coll. "Bibliothèque de psychologie"), 1974, 286 p.
- GARY, Romain. Les racines du ciel [1956], Paris, Gallimard, 1980, 495 p.
- HESSE, Hermann. Le loup des steppes [1947], traduit de l'allemand par Juliette Pary, Paris, Calmann-Lévy (coll. "Le Livre de Poche", no 2008), 1984, 224 p.

- HUGHES, Richard. Un cyclone à la Jamaïque [1929, paru sous le titre: High Wind in Jamaica], traduit de l'anglais par Jean Talva, Paris, Plon 1966, 211 p.
- IONESCO, Eugène. Le Solitaire [1973], Paris, Mercure de France (coll. "Folio", no 827), 1976, 207 p.
- JABES, Edmond. Du Désert au Livre: Entretiens avec Marcel Cohen, Paris, Belfond, 1981, 171 p.
 ----- Le Petit Livre de la Subversion hors de soupçon, Paris, Gallimard, 1982, 90 p.
- JARRY, Alfred. La Chandelle verte [articles et comptes rendus publiés dans diverses revues de janvier 1901 à septembre 1905. Edition collective établie par Maurice Saillet], Paris, Le Livre de Poche, 1969, 697 p.
- JOYCE, James. Ulysse [1922], traduction intégrale par Auguste Morel, assisté de Stuart Gilbert, entièrement revue par Valéry Larbaud et l'auteur. Paris, Gallimard (coll. "Le Livre de Poche" no 1436-1437), 1968, 704 p.
- LABORIT, Henri. Dieu ne joue pas aux dés, Montréal, Editions de l'Homme, 1987, 235 p.
- LEIRIS, Michel. Brisées, Paris, Mercure de France, 1966, 298 p.
- LEROUX, Gaston. Le mystère de la chambre jaune [1907], Paris, Poche "Pol", no 547, 1960, 448 p.
 ----- Le parfum de la Dame en noir [1907], Paris, Poche "Pol", no 587, 1960, 448 p.
- LOWRY, Malcolm. Au dessous du volcan [1ère édition anglaise: 1947, sous le titre Under the volcano; 1ère édition française: 1950], traduit de l'anglais par Stephen Spriel avec la collaboration de Clarisse Francillon et de l'auteur, Paris, Gallimard (coll. "Folio", no 351), 1976, 620 p.
- MALLARME, Stéphane. Igitur [1925], Divagations [1897], Un coup de dés [1914], Paris, Gallimard (coll. "Poésie"), 1985, 443 p.
- MICHAUX, Henri. Connaissance par les gouffres [1967], Paris, Gallimard (coll. "Poésie"), 1988, 280 p.
- MIRBEAU, Octave. Le jardin des supplices [1899], Paris, Fasquelle, 1971, 254 p.

- NIETZSCHE, Friedrich. Le Crépuscule des Idoles [1888], traduit de l'allemand par H. Albert, Paris, Denoël-Gonthier (coll. "Médiations"), no 68, 1970, 153 p.
- PEREC, Georges. La vie mode d'emploi [1978], Paris, Hachette, 1980, 699 p.
 ----- "Quatre figures pour La Vie mode d'emploi", in Atlas de littérature potentielle, Paris, Gallimard, coll. "idées", 1981, 432 p.
- PINGET, Robert. L'inquisiteur [1962], Paris, Minuit, 1986, 508 p.
- PROUST, Marcel. A la recherche du temps perdu [1914-1923], Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, t.I.
- QUENEAU, Raymond. Le Chiendent [1933], Paris, Gallimard.
 ----- Les enfants du limon [1938], Paris, Gallimard.
 ----- Les ziaux [1943], suivi de L'Instant fatal, Paris, Gallimard (coll. "Poésie"), 1966, 223 p.
 ----- Exercices de style [1947], Paris, Gallimard (coll. "Folio", no 1363), 1985, 154 p.
- RABELAIS, François. Oeuvres complètes, Paris, Seuil (coll. "l'Intégrale"), 1973, 1020 p.
- ROBBE-GRILLET, Alain. Le voyeur, Paris, Minuit, 1955, 256 p.
 ----- La Jalousie, Paris, Minuit, 1957, 224 p.
 ----- Pour un nouveau roman, Paris, Minuit, 1963, 148 p.
- ROUSSEL, Raymond. Comment j'ai écrit certains de mes livres [1935], Pauvert, 1963, 323 p. [Texte éponyme: pp. 9-35], réédité, Paris U.G.E. (coll. 10/18), 1977.
- SARTRE, Jean-Paul. La Nausée [1931-1937], Paris, Gallimard, 1950, 222 p.
 ----- Situations IX, Paris, Gallimard, 1972, 364 p.
- SIMON, Claude. Orion aveugle, Genève, Skira, 1970, 146 p.
- VERNE, Jules. Le rayon vert [1882] in Le tour du monde en 80 jours, Paris, Hachette (coll. "Grandes oeuvres"), 1977, 471 p.
 ----- Histoires inattendues, Paris, U.G.E. (coll. 10/18), no 1229, 1978, 440 p.

8. Dictionnaires et autres ouvrages de références spécialisés:

BERUBE, Renald et GERVAIS, André. "Petit glossaire des termes er. "texte"", Urgences, Rimouski, no 19 (intitulé "Le tour du texte"), janvier 1988, pp. 7-74.

Brockhaus Enzyklopädie, Wiesbaden, vol. 15/20, 1972.

BRUANT, Aristide. L'argot au XXe siècle. Dictionnaire Français-Argot, Paris, Flammarion, 1902, 457 p.

CELLARD, Jacques et REY, Alain. Dictionnaire du Français Non Conventionnel (D.F.N.C.), Paris, Hachette, 1980, 893 p.

DAUZAT, Albert, DUBOIS, Jean, MITTERRAND, Henri. Nouveau dictionnaire étymologique et historique [1964], Paris, Larousse, 1973 (3è édition revue et corrigée), 805 p.

DECHELETTE, François. L'argot des poilus. Dictionnaire humoristique et philologique des soldats de la grande guerre de 1914 [1918], Genève, Slatkine reprints, 1972, 258 p.

DELVAU, Alfred. Dictionnaire érotique moderne [1864], Genève, Slatkine reprints, 1968, 375 p.

----- . Dictionnaire de la langue verte [1867, suppl. 1883], Genève, Slatkine reprints, 1972, 561 p.

DUCHESNE, Alain et LEGUAY, Thierry. Petite fabrique de littérature, Paris, Magnard (coll. "Textes et contextes". "Périphériques"), 1987, 319 p.

DUNETON, Claude. La puce à l'oreille. Anthologie des expressions populaires avec leur origine, Paris, Balland, 1985 (nouvelle édition revue et augmentée), 499 p.

DUPRIEZ, Bernard. Gradus. les procédés littéraires (Dictionnaire), Paris, U. G. E. (coll. "10/18", no 1370), 1985, 541 p.

DURAND, Gilbert. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale [1969], Paris, Dunod, 1984 (10è édition), 535 p.

Encyclopédie des bandes dessinées, sous la direction de Marjorie Alessandrini. Paris, Albin-Michel, 1979, 257 p.

ESNAULT, Gaston. Le poilu tel qu'il se parle. Dictionnaire des termes populaires employés aux armées en 1914-1918. étudiés dans leur étymologie, leur développement et leur usage [1919], Genève, Slatkine reprints, 1971, 603 p.

The International Who's Who 1987-1988, London, Europa Publications, 1987.

Harrap's Shorter French and English Dictionary [1940], Paris, Bordas, 1967.

JACOBS, Sidney, J. The Jewish Word Book, Middle Village, New York, Jonathan David Publishers Inc., 1982, 356 p.

LANGUIRAND, Jacques. Le dictionnaire insolite, Montréal, Editions du jour, 1962, 55 p.

LARCHEY, Lorédan. Dictionnaire historique de l'argot et des excentricités du langage [1881], Saint Julien du Sault, Jean Cyril Godefroy, 1982, 134 p.

NODIER, Charles. Dictionnaire des onomatopées [1808], précédé de "La nature dans la voix" par MESCHONNIC, Henri. Mauvezin, Trans Europ Repress, 1984, 403 p.