Masterand Cristina PARASCHIVA
Universitatea din Piteşti

LA DESCRIPTION DANS *LE PROCÈS – VERBAL* DE LE CLEZIO

Résumé *: Les auteurs du Nouveau Roman remettent en cause l'illusion réaliste entretenue par les descriptions mimétiques. Affirmant la subjectivité et le caractère textuel de la description, ils utilisent divers procédés pour rompre avec l'écriture réaliste : dévoiler l'artifice de l'acte descripteur par des listes incomplètes, des corrections, des métaphores insolites, détruire l'illusion référentielles par des effets de focalisation variables, détruire la fiction et la description à partir de la matérialité des mots (jeux de mots, associations lexicales).*
Ni servante du récit, ni reproduction du réel, cette forme de description, créatrice parce qu'elle montre le langage en action, arrache le lecteur à ses attentes narratives. Elle peut devenir le moyen presque exclusif de conduire le récit. Au lecteur de reconstituer les actions dont la succession d'états des lieux – ou des êtres- montre les effets.
Mots-clés *:description, récit, focalisation, métaphore*

Les choix descriptifs dans *Le procès-verbal* traduisent le rapport ambigu de l'auteur avec le réel : la volonté de reproduire la réalité la plus ample et l'affirmation du caractère illusoire d'une telle recherche, le doute sur cette réalité même qu'exprime la préface : « *J'ai de plus en plus l'impression que la réalité n 'existe pas* ». Ils manifestent l'originalité de Le Clézio qui, s'il a assimilé les théories du Nouveau Roman, n'y est nullement inféodé. Ni mimétique, ni « chosiste », la description dans *Le procès-verbal* est à mettre en relation avec la quête de l'être qui arrache Adam Pollo au monde de l'avoir et des faux- semblants pour le conduire au silence de l'asile.

L'alternance narration/ description est constitutive du récit romanesque. La narration rapporte les actions, la description donne à voir les lieux, les objets, les personnages.

Si, comme l'écrit Ph. Hamon « le description résulte de la conjonction d'un ou plusieurs personnages avec un décor, un milieu, un paysage, une collection d'objets », l'abondance des descriptions dans *Le procès – verbal* est justifiée par le mode de vie des personnages. Quel que soit le lieu où il se trouve, Adam Pollo, délivré des préoccupations temporelles et disponible au monde, est à l'écoute de ses sensations. Les aventures de cet « étranger » sont les moments où l'univers s'impose à lui dans sa diversité et cette rencontre devient la matière même de la narration.

La fonction de la description dans le récit est un des as de démarcation entre le roman réaliste classique et le Nouveau Roman car elle témoigne des changements qui affectent la conception de l'homme et du monde. La description mimétique correspondait à l'illusion scientiste de la connaissance (dans *Le roman expérimental*, Zola se mettait à l'école de la science). La description symbolique reposait sur la croyance en un ordonnancement du monde, en un au-delà spirituel perceptible par des individus d'élection. Le roman moderne accorde une place importante à la description mais il se borne à constater la présence des objets, leur foisonnement autant que leur opacité.

Description et récit

Dans son appréhension des êtres et des choses A. Pollo capte sans choisir. La description tente de s'emparer du réel dans son ensemble, indépendamment de toute préoccupation narrative ou psychologique.

BDD-A5359 © 2005 Universitatea din Piteşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:58:49 UTC)

Certains détails sans importance dramatique font l'objet d'une présentation méticuleuse. Des personnages secondaires sont décrits avec une minutie qui surprend quand des pans entiers de la vie ou de l'apparence des personnages principaux nous échappent. Il est difficile d'imaginer Michèle alors que la vendeuse de disques est vue de face et de dos, bien individualisée avec « des cheveux noisettes, ses grosses lèvres très rouges, sa nuque ronde blanche sous la naissance de milliers de petits cheveux fous » (p.139-140).

La description distend le récit jusqu'à en disloquer parfois la cohérence. Lors de la promenade en ville avec le chien, la description qui n'est soumise à aucune intention narrative préalable (éclairer sur l'état d'âme du personnage, donner un sens symbolique) a pour fil conducteur le trajet aléatoire de l'animal :

A partir de cette histoire d'ombre et de soleil, les hésitations se multiplièrent : le chien passa subitement de gauche à droite, puis de droite à gauche ; il se faufilait entre les passants de plus en plus nombreux, parce qu'on était en pleine ville : des magasins ouverts, des flots d'odeurs chaudes ou fraîches, des couleurs partout, des parasols en toile effilochée, tout ça était encastré dans les murs, de même que des affiches, des lambeaux d'affiches, qui indiquaient en phrases tronquées des programmes vieux de trois mois. (p. 100)

L'énumération de substantifs faiblement caractérisés réunit des objets et des sensations sans aucune nécessité anecdotique, psychologique ou symbolique. La synta souligne le surgissement désordonné du réel, sa profusion, la spontanéité de la perception, à la manière d'un « travelling » de cinéma. L'effet d'hyperbate suggère le ralentissement de la marche et met en relief le spectacle des lambeaux d'affiches dont les messages incomplets sont reproduits avec exactitude dans leur disposition spatiale et leur typographie même :

« Squa Id ATCH
Bar de Band et James W Brown
Fem in
MARTI
ritif »

Refus du pittoresque

Décrire n'est plus, comme dans les romans du type balzacien, composer un décor qui explique le personnage, c'est nommer, dénombrer le monde, paysages et productions humaines réunis, sans hiérarchie, une ampoule électrique, le téléphone (p.176) suscitant l'intérêt au même titre qu'un paysage de bord de mer.

Tous les sens sont convoqués mais le pittoresque du paysage est exclu de ce texte. Pas de grands tableaux avec jeux de lignes, perspectives, contrastes ou harmonies de couleurs. Les vues d'ensemble se limitent le plus souvent à l'énumération d'éléments bruts. A la descente de l'autobus, Michèle regarde les « villas », les jardins, les collines qui se succédaient l'une à l'autre (p.58). La ville que traverse Adam derrière le chien est un assemblage de « rues toutes pareilles » de « jardins » de « parcs qui fermaient des places tranquilles ». Les qualificatifs juxtaposent les couleurs pures : « blancs marrons », « vieillards tout en noir », « ouvriers rouges », et la parata étendue à tout le paragraphe met l'accent sur la diversité, l'insignifiance, l'absence de finalité des actions décrites.

Des hommes et des femmes montaient dans leurs voitures (p.112)
Un bonhomme sans âge descendait aussi sur le trottoir.

Aucun de ces gestes, aucun de ces objets n'a de signification sous-jacente ou symbolique. Les décrire c'est les recenser. En revanche, le regard du personnage s'attarde sur de menus objets, d'infimes manifestations de la matière ou de la vie : « mouches plates »,

BDD-A5359 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:58:49 UTC)

« poussières microscopiques », cette « petite chapelure rose» qui « restait suspendue aux poils de laine de sa veste, vers le ventre » quand le gardien du zoo déchirait les billets (p.83).
Comme moyens stylistiques, on remarque l'emploi fréquent de tours présentatifs de type procès- verbal (« il y avait », « c'était »), inventaires (p.190-215), pages de journaux (p.254), reproduction de panneaux en partie effacés (p.100-145), extrait d'annuaires de téléphone (p. 183), de formulaires (p.242).

La déréalisation
La description détaille les mouvements à l'extrême. L'excès de précision rend alors impossible l'imagination du geste qui devient abstrait, déréalisé par l'abondance des mots qui le décrivent. Telle apparaît, quasiment suspendue par la minutie de la description, la marche de Michèle :
[…] on pouvait la supposer occupée à faire plier sa chaussure jusqu'à ce point précis, vers 30° d'inclinaison, où le cou du pied tend à l'extrême des lanières en cuir, et les fait grincer, une seule fois, avec un craquement sec qui délimite le rythme de la marche (p.58).

On peut remarquer l'insistance de l'auteur à démonter le mécanisme de la marche, signe même de l'activité humaine, à la manière de ces vignettes de bandes dessinées qui grossissent les détails :
[…] les jambes se tendent, reçoivent le poids du corps, à peu près 80 kilos, et fléchissent un instant, puis deviennent des leviers sur lesquels le reste du corps décrit une infime parabole (p.195)

D'autres procédés contribuent à la destruction de l'illusion référentielle :
- Présentation précise, chiffrée, « robbe- grilletienne », des seules conditions de la vision :

Elle, dont la vue était limitée aux dimensions de la fente du volet, environ 1,5cm sur 31 cm […](p.74)
- Choix d'un point de vue insolite : Adam s'étant identifié au chien, c'est avec des sens canins qu'il perçoit la ville, s'attachant aux « stigmates d'une vie animale secrète, quelque chose comme l'odeur, les taches d'urine séchée, les excréments, les touffes de poils laissés sur le bord du trottoir, à la suite d'un coït brut et fatal. » (p.101)
- Description de la réalité dans ses trompe-l'œil : le personnage est happé dans un monde d'objets mais aussi de représentations et de reflets, qui donnent lieu à des descriptions détaillées : cartes postales, photographies, affiche du film *Le Port de la Drogue*, page de magazine où un enfant qui mange des pâtes a pour Adam le même poids de réalité que l'enfant vrai qui « les pieds nus dans l'eau de mer jouait tout seul » (p.230).
- Description de la réalité comme un trompe-œil : la représentation de l'espace en deux dimensions qui caractérise toute production iconique arrive à contaminer la vision de l'espace réel. Michèle, cherchant la villa abandonnée, se repère à l'aide d'un plan dessiné par Adam sur un sous-verre de bière. Le texte mêle le vocabulaire de l'espace référentiel : « sentier », « routes », « maisons », et celui de la géométrie plane qui le représente : « en remontant le sentier et sur la gauche, il y avait un carré, parfait celui-là visiblement dessiné avec application, et beaucoup plus grand que les autres… »

Parallèlement les constructions humaines miment les espèces vivantes :
[…] *on devinait vaguement les nervures des tout-à-l'égout qui serpentaient à fleur de terre comme des racines* (p.75)
et se substituent aux phénomènes naturels :

Exactement quinze heures en avance, une barre de néon rougeoyant, au fond de la vitrine, effectuait un morceau de coucher de soleil. (p.186)

BDD-A5359 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:58:49 UTC)

Dans ce jeu entre l'animation des choses inertes et l'abstraction du paysage s'impose une autre réalité qui est celle de l'écriture.

Usage de la métaphore

Couramment employée dans la description traditionnelle, la métaphore qualifie l'objet par assimilation avec d'autres secteurs de réalité. Son emploi est sous-tendu par la croyance en une « profonde et ténébreuse unité[1] » du monde perceptible à l'aide de « l'analogie universelle[2] ».

Le Clézio se montre réservé à l'égard des métaphores :

Métaphores et paraboles sont assez haïssables, elles encombrent forcément avec leur air de vouloir signifier quelque chose. Pourquoi tant de détours ? La vérité est immédiate et réelle. Elle vient d'un bond, vite comme le regard, précise comme un index qui montre.[3]

Dans *Le procès- verbal* on trouve un usage particulier de cette figure de rhétorique :

- refus ostensible de la métaphore :

On m'a donné un panier en matière plastique perforée rouge, à l'entrée, pour que j'y mette mes achats. Là – dedans, j'ai laissé tomber une seule bouteille de bière blonde, avec un bruit de verre cognant sur de la matière plastique. (p.207)

- recherche de comparaisons résolument incongrues : tel paysage de bord de mer, planté de massifs d'aloès a

l' aspect consciencieux d'une étoffe en pied- de –poule, d'un immense jardinet construit selon les normes du plaisir chez les scarabées ou les escargots.(p.75)

- commentaire du narrateur sur le choix de l'image :

un encrier gigantesque, pourquoi pas, avait versé son liquide sur la terre. (p.241)

- introduction d'une proposition alternative humoristique qui corrige la grandiloquence de la métaphore :

Adam se transformait en mer. A moins qu'il ne se fût endormi, sans posture, à la suite de l'influence magnétique du regard de Julienne R., ou de la persuasion hypnotique d'un simple pyjama à rayures. (p.311)

La métaphore peut enfin substituer à la présentation du réel sa vision fantasmée. On assiste alors une extension et à une autonomie des comparants qui font presque oublier le référent. Inversant l'image proustienne[4], la description de la bière au creux de l'estomac de Michèle ou dans son verre se développe ainsi par comparaisons successives,

Bière - mer
- bocal
- aquarium

à partir des sèmes de la richesse et de la virilité, d'échos sonores : « On aurait **dit** un bocal v**id**e, à m**idi**, sur le gué**ridon** Emp**i**re d'un sal**on**… »

[1] Baudelaire, *Correspondances.*

[2] Baudelaire, *Lettre à A.Toussenel*

[3] Le Clézio, *L'inconnu sur la terre*, Ed.Gallimard, p.122

[4] Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, Ed.Gallimard (p301) : « *Le rayon du soir….celui qui en ce moment brûlait la mer comme une topaze, la faisait fermenter, devenir blonde et laiteuse comme de la bière* ».

BDD-A5359 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:58:49 UTC)

Elle s'achève sur la vision d'un poisson martyr de la gastronomie « abandonnant sa cloison d'émeraude pour un monde de torture, de beurre, de persil dans les yeux & de tomate dans la bouche ».
L'autonomie de la description par rapport au récit, l'exigence de précision, l'importance accordée aux choses dans leur insignifiance même, la négation de l'illusion mimétique, l'utilisation très particulière de la métaphore sont les signes manifestes d'un rejet de l'écriture réaliste et d'une parfaite intégration de l'héritage du Nouveau Roman. Tandis que les descriptions de Robbe-Grillet s'attachent aux contours des objets pour mieux suggérer leur vide, l'absence de toute transcendance, celles de Le Clézio, dépassant « la résistance optique des choses[1] » enregistrent la présence d'un fourmillement d'énergies au sein de la matière.

Note : les références au texte *Le procès – verbal* renvoient à la collection « Folio n°353 », Ed. Gallimard

Bibliographie :

BARTHES, R., 1985, *Espaces critiques*, Ed. du Seuil, Paris
BOISDEFFRE, p., 1972, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, Ed. Perrin, Paris
KANTERS, R. 1963, *Le Clézio à la recherche de son âme*, in *Le Figaro littéraire*, (21 novembre 1963), Paris
LE CLEZIO, J.-M.G., 1978, *L'inconnu sur la terre*, Ed. Gallimard, Paris
LE CLEZIO, J-M.G., 2001, *Le procès –verbal*, Ed. Gallimard, Paris
MAJAULT, J., NIVAT, Ch., 1971, *Littérature de notre temps*, Ed. Casterman, Tournai
SALLES, M., 1996, *Le procès – verbal*, Ed. Bertrand – Lacoste, Paris

[1] R.Barthes, *Espaces critiques*, p.30

BDD-A5359 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:58:49 UTC)