L'INTERTEXTUALITÉ DANS LE ROMAN « LE PROCÈS-VERBAL » DE J-M.G. LE CLÉZIO

Oana –Andreea TĂNASE
Collège « Ion C. Brătianu », Piteşti

Résumé : *Le premier roman leclézien foisonne d'emprunts à la littérature et les références à d'autres textes y sont nombreuses, parfois évidentes, parfois habilement masquées. Le but de notre étude est de découvrir comment se manifeste l'intertextualité dans le roman* **Le Procès-verbal** *et quels sont les procédés y employés par Le Clézio.*

Mots-clés : ***réseau intertextuel, récits entrelacés, lecture active.***

Depuis *Le Procès-verbal*, qui a valut à son auteur le Prix Renaudot, il y a quarante-six ans, J-M.G. Le Clézio reste un écrivain sinon énigmatique, du moins volontairement secret. À l'écoute des voix silencieuses qui sillonnent son œuvre,sa littérature n'est pas une littérature d'évasion mais de recherche, celle d'un trésor caché que le lecteur attentif, instruit et compétent finit toujours par trouver.

L'œuvre de Le Clézio foisonne d'emprunts à la littérature et l'**intertextualité** représente une question importante pour l'ensemble de son œuvre car ce problème reste toujours au cœur de ses romans.

Roman fondateur, *Le Procès-verbal*, préfigure les thèmes qui seront développés par la suite dans l'ensemble de son œuvre et dévoile les réseaux intertextuels d'une écriture en quête de ses propres origines.

En 2008 le grand écrivain francophone, « *explorateur de l'humanité* », est récompensé par le plus prestigieux des trophées littéraires :le Prix Nobel de la littérature, distinction qui a couronné une œuvre mouvante et plurielle.

Dès son premier roman, Le Clézio souligne l'importance de l'intertextualité et *Le Procès-verbal* présente un **réseau intertextuel** particulièrement dense qui touche à des domaines très variés tels que :la littérature, la religion, le cinéma ,la musique, la radio, les journaux, les revues, les contes, les cartes postales, la publicité, les calendriers, les dictionnaires, les formulaires d'inscription. Si on se limite aux références littéraires, elles sont déjà nombreuses, parfois évidentes, parfois habilement masquées.

Le but de notre étude est justement de découvrir comment se manifeste cette forme particulière d'**intertextualité** exploitée par l'écrivain dans son premier roman, une intertextualité des récits entrelacés et des voix entrecroisées d'autres textes, souvent distingués par la typographie.

La question de l'intertextualité est pour Le Clézio étroitement liée au processus de l'écriture, car pour l'auteur du *Procès –verbal* l'écriture vient de la lecture.

Ainsi l'intertextualité peut être conçue comme acte d'écriture et de lecture. Dans un entretien Le Clézio : reconnaît explicitement sa dette à l'regard de ses lectures : « *Écrire est un art qui demande beaucoup d'entraînement (…) Il faut avoir lu des auteurs, les avoir digérés, avoir éprouvé le besoin de faire mieux qu'eux.(…) Pour arriver à écrire, il faut assimiler ce qu'on a lu.* » (*Le Magazine littéraire*, 2008, N° 480 : 95)

Donc cette étude se propose de réaliser une analyse des influences d'autres textes ayant comme point de départ les théories et les méthodes d'analyse de l'intertextualité.

BDD-A5749 © 2009 Universitatea din Piteşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:56:16 UTC)

La notion d'**intertextualité** a une histoire. Le terme apparaît pour la première fois dans les études de Julia Kristeva et il trouve sa source dans le **dialogisme** bakhtinien.

Ainsi Kristeva, par l'intermédiaire de l'intertextualité traduit et adopte le concept du théoricien russe Mikail Bakhtine. Elle affirmait dans son étude : « *Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* ». (KRISTEVA , Julia, 1969 : 85)

Gérard Genette apporte avec *Palimpsestes*, un élément majeur à la construction de la notion d'intertextualité. Il l'integre en effet à une théorie plus générale de la **transtextualité** qui analyse tous les rapports qu'un texte entretient avec d'autres textes.

Il définit la notion de transtextualité comme étant : « *tout ce qui met (un texte) en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte*». (GENETTE, Gérard, 1982 : 7).

Selon Genette la **transtextualité** dépasse et inclut quelques autres types de relations transtextuelles. Au coeur de cette théorie, le terme d'**intertextualité** prend un sens plus restreint et devient l'une des parties de la transtextualité qui recouvre appoximativement la notion d'intertextualité telle que l'entendait Kristeva.

Le théoricien distingue cinq types de relations transtextuelles: l'**intertextualité**, la **paratextualité**, la **métatextualité**, l'**hypertextualité** et l'**architextualité**.

La **paratextualité** désigne une relation moins explicite et plus distante que le texte proprement-dit entretient avec le paratexte (titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-props, notes-marginales et terminales, épigraphes, illustrations, prière d'inserer, bande, jaquette). Selon Genette le paratexte est un élément essentiel pour la dimension pragmatique d'une œuvre littéraire et il joue un rôle majeur dans l' horizon d'attente du lecteur car c'est le lieu où se noue explicitement le *contrat de lecture* ou le *pacte générique*.

La **métatextualité** répresente une relation « *critique* » par excellence. Elle est une relation de « *commentaire* » qui « *unit un texte à un autre texte dont on parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite, sans le nommer* ». (GENETTE, Gérard, 1982 : 10).

L'**architextualité** est le type le plus abstrait et le plus implicite qui met un texte en relation «*muette* » avec les diverses classes auxquelles il appartient.

Genette considère l'**hypertextualité** une relation de dérivation, plus précisement une opération par l'intérmediaire de laquelle un texte(dit **hypotexte**) se greffe sur un texte antérieur (dit **hypertexte**), sans qu'il s'agisse d'un commentaire. Ainsi on peut parler de phénomènes de **transformation**(**parodie**, **travertissement**, **transposition sérieuse**) ou d'**imitation** (**pastiche**, **charge**). Dans la vision du théoricien toutes les oeuvres littéraires sont hypertextuelles.

L'**intertextualité** se définit par «*une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la **citation**; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du **plagiat**, qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous forme moins explicite et moins littérale, celle de l'**allusion** (…)* ». (GENETTE, Gérard, 1982 : 8)

Dans son étude *Lectura literară*, Sofia Dima réduit à quatre les types relationnels proposés par Genette et inclut l'hypertextualité dans l'intertextualité, en la considérant un type particulier d'intertextualité. Le modèle proposé par Sofia Dima envisage la **transtextualité** comme ensemble de codes et de compétences littéraires qui

BDD-A5749 © 2009 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:56:16 UTC)

sont actualisés dans le cadre de l'acte de lecture. C'est justement pour cette raison qu'elle associe l' **hypertextualité** à l' **intertextualité**, les deux relations ayant le même objectif :la reconaissance et l'intérpretation d'un texte précis. Ainsi on peut se demander si la mise en jeu d'une intertextualité ne vise pas systématiquement un destinataire.Dans cette situation, la compétence du lecteur devient une question centrale car l'intertextualité suppose un lecteur ayant une connaissance minimale du texte cité, collé, imité ou parodié.

L'intertextualité représente un élément-clé pour interroger le roman contemporain et inversement le roman contemporain semble imposer un retour critique sur cette notion.

L'écriture intertextuelle semble en effet inviter à la réécriture et le rôle du lecteur mérite aussi d'être reconsidéré parce qu'il devient le foyer principal d'actualisation des intertextes.

À partir de ces données théoriques on se propose de découvrir comment Le Clézio envisage-t-il la question de l'intertextualité et quels sont ses effets sur la relation entre le texte, l'auteur et le lecteur. L'intertextualité dans le roman *Le Procès-verbal* est vertigineuse par sa diversité et hétérogénéité et elle ouvre la porte des lectures plurielles. L'écriture leclézienne prétend viser le lecteur, veut le bouleverser et lui apprendre à regarder avec d'autres perspectives. Ayant un profond caractère ludique,*Le Procès-verbal* exige un nouveau lecteur, plus actif, plus impliqué, plus conscient. De l'autre côté, les difficultés du texte constituent la première dimension de l'attitude ludique. S'inscrivant ainsi dans le projet de l'auteur d'écrire un « ***roman-jeu*** » elles impliquent un lecteur vigilent, actif et sans préjugés.

Dans son premier roman, J-M.G. Le Clézio joue beaucoup de la transtextualité qui envahit les pages au risque de dissoudre la fiction. Donc tous les aspects de la transtextualité y sont présents mais cette étude se propose d'analyser seulement les phénomènes d'**intertextualité**. Les théories et les méthodes d'analyse proposées par Genette et Sofia Dima devraient nous aider à déchiffrer le vrai sens du texte leclézien .

La lettre-préface qui accompagne le roman *Le Procès-verbal*, élément paratextuel de première importance, réussit à assurer une bonne lecture et se propose de susciter l'intérêt pour l'oeuvre et pour son auteur. Mais au-delà de la fonction paratextuelle de cette lettre, un autre fait nous attire l'attention: à l'intérieur de la préface auctoriale on remarque une affirmation de Le Clézio: « *Mais je ne désespère pas de parfaire plus tard un roman vraiment effectif: quelque chose dans le génie de Conan Doyle* (…) ». (Le Clézio, J-M.G, 2003 :11).

Cette affirmation de l'écrivain pourrait être interprétée comme la volonté d'adopter le modèle imposé par Conan Doyle. Pour l'auteur explicite de la lettre liminaire, l'écriture vient de la lecture. Alors la trace de l'activité de lecture est indélébile car pour lui, lire ou écrire est bien la même chose.

Il est à noter que l'écrivain cité en modèle par Le Clézio n'appartient pas à la littérature classique mais à la paralittérature et que l'une des marques de la paralittérature est représentée par les jeux avec les désirs du lecteur.

L'auteur du *Procès-verbal* affiche ouvertement sa volonté d'impliquer les lecteurs dans l'écriture de ce qu'il appelle « **roman-jeu** » ou « ***roman-puzzle*** ».

Nous devons préciser que la lecture d'un tel type de roman n'est pas facile car l'auteur sachant que le lecteur va faire des hypothèses peut fort bien profiter pour le décevoir et le surprendre. Mais qu'est-ce que le lecteur peut faire quand l'auteur joue délibérément avec les conventions et son but est précisément sa désorientation ? Dans

BDD-A5749 © 2009 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:56:16 UTC)

cette situation il ne reste au lecteur que choisir entre deux voies : soit une lecture correcte, contrôlée par le texte soit l'une égarée et désorientée.

Dominique Maingueneau considère « *le texte une sorte de piège* » et il affirme dans une étude:« *Tout texte est une négociation subtile entre la nécessité d'être compris et celle d'être incompris, d'être coopératif et de déstabiliser d'une manière ou d'une autre les automatismes de lecture* ». (MAINGUENEAU, Dominique, 1990 : 36)

Le lecteur du *Procès-verbal* doit déchiffrer un texte multiple et parfois ambigu, un texte énigmatique qui provoque le jeu. Dans *le Procès-verbal* l'énigme est présente pour inciter le lecteur à participer à la production du texte. Il ne s'agit pas de répondre à toutes les énigmes mais plutôt de prendre l'énigme comme un jeu qui autorise le lecteur à construire sa propre lecture. Étant un roman moderne *Le Procès-verbal* permet au lecteur de produire son texte et la lecture devient une création.

Le roman affiche son caractère énigmatique dès le début, par l'emploi de la formule parodique « *il y avait une **petite** fois* ». (Le Clézio, J-M.G, 2003 : 15).

La phrase-seuil du roman, par l'insertion de l'adjectif « *petite* » au cœur de la formule traditionnelle, marque un écart par rapport au conte de fées classique. *Le Procès-verbal* débute ainsi dans la plus grande imprécision, en minant les repères habituels du roman.Jean Raymond considère cette phrase-seuil du roman *Le Procès-verbal*, comme étant l'entrée la plus directe et la plus abstraite dans le temps d'une histoire installée dans la singularité « *une fois* » et dans la présence temporelle « *il y avait* ». En réalité l'incipit du roman représente une variante parodique de la formule magique qui ouvre les contes de fées et cette première phrase a le rôle de désacraliser le temps mythique de ceux-ci .

On a vu que cette formule confère au texte l'aspect de conte. Un conte ne se cloît jamais et ce fait est confirmé par la fin du roman qui reste ouverte : tout échec du personnage peut être suivi d'une nouvelle tentative, plus heureuse. Le dernier chapitre marqué par la lettre ***R*** nous indique en même temps que le livre est achevé et qu'il ne l'est pas.

Les « *œuvres ouvertes* » puisqu'elles sont en mouvement sont caractérisées par l'invitation à réaliser l'œuvre et collaborer avec l'auteur. Donc l'œuvre de *Le Clézio* devient inépuisable et ouverte puisque sa fin est ambiguë. Il faut mentionner que l'alphabet joue un rôle essentiel dans *Le Procès-verbal*. L'importance de la lettre est évidente et le jeu sur les lettres est omniprésent dans le roman. Alors on peut lire la structure du roman ainsi de ***A*** à ***P***, les initiales des chapitres correspondant aux initiales du personnage principal – **Adam Pollo**. Il est vrai qu'une telle entreprise demande une compétence intertextuelle de la part du lecteur .Pourtant le lecteur modèle postulé par *Le Procès-verbal* doit être capable de reconnaître toutes ces allusions

Les allusions au sacré foisonnent dans ce roman. Ainsi on y découvre des références bibliques ou mythologiques. L'auteur a placé son premier personnage sous le signe du prophétisme grec et de la religion chrétienne. Le protagoniste du *Procès-verbal* porte un nom hautement signifiant ; il évoque par son prénom, **Adam**, le premier homme selon la tradition biblique et la contraction du prénom et du nom suggère le dieu grec **Apollon**, divinité tutélaire de tous les arts, symbole du soleil et de la lumière. Ce patronyme le rattache donc à la double tradition religieuse et philosophique.

Dans l'œuvre leclézienne, le retour vers un paradis perdu est devenu un leitmotiv. La nostalgie du paradis s'exprime par le motif du jardin dont *Le Procès-verbal* contient plusieurs occurrences. Adam raconte à Michèle la parabole d'un jardin paradisiaque qui était à la fois sous la neige et le soleil. D'ailleurs, le roman reprend les éléments essentiels du mythe du jardin d'Eden : l'état d'innocence et de bonheur, la

BDD-A5749 © 2009 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:56:16 UTC)

nudité du premier homme, le péché et la chute. L'image de Michèle à qui Adam donne un vêtement pour couvrir sa nudité rappelle l'épisode de la chute. L'héroïne, comme Ève sera cause de l'expulsion d'Adam hors du paradis. Mais la dérision et la **parodie** se glissent dans cette transposition du mythe adamique, lui enlevant tout caractère sacré. Ainsi le paradis d'Adam Pollo devient un lieu dégradé.

À l'asile psychiatrique dans lequel il est enfermé, Adam évoque aussi un épisode du deuxième *Livre des Rois*, faisant référence à **Guéhazi**, le serviteur d'Élisée : « *Je suis comme ce type de la Bible, vous savez, Giézi, le serviteur d'Élisée : on avait dit à Naaman de se baigner sept fois dans le Jourdain, ou quelque chose comme ça. Pour se guérir de la lèpre.Une fois guéri, il avait envoyé un présent à Élisée mais Giézi avait tout gardé pour lui.Alors pour le punir, Dieu lui avait donné la lèpre de Naaman.Vous comprenez ? Giézi c'est moi.J'ai attrapé la lèpre de Naaman* ». (Le Clézio, J-M.G, 2003 : 295).

Élisée est un prophète d'Israel et sa parole guérit le Syrien Naamân. Cette identification à Guéhazi renforce la filiation symbolique d'Adam avec la grande tradition du prophétisme hérbraïque, déjà signalée par son prénom. Adam se fait prophète , mais un prophète dérisoire qui n'est pas tout à fait préparé à son rôle. C'est la **version parodique** de la prophétie ; le prophétisme reste aussi un procédé intertextuel, sous forme d'emprunts aux textes sacrés.

Il se peut que la contraction du prénom et du nom, soit une énigme, plus ou moins facile à déchiffrer. On remarque que tous les deux ont été choisis pour leur pouvoir évocateur et pour leur secret.L'ambivalence du symbolisme onomastique , ouvre le personnage à des significations multiples mais tout en l'enfermant dans le mystère.

Le Clézio place ce personnage sous le signe du soleil.Par son nom le héros est relié au dieu grec **Apollon,** symbole de la lumière. Adam dessine toujours des soleils, dont il modifie le signe symbolique.À douze ans il refusait déjà la dualité mâle-femme, eau-feu. En dessinant « *une lune-soleil* » et « *un soleil-lune* », il retrouvait le symbolisme le plus ancien du dieu Apollon.

Dès les premières pages du roman, Le Clézio nous présente Adam Pollo s'offrant, des journées entières au soleil: « *Il y avait une petite fois* ***pendant la canicule****, un type qui était assis devant une fenêtre ouverte.(…).* « ***Le jaune*** *le frappait en pleine face, mais sans* ***se réverbérer*** *»* (Le Clézio, J-M.G, 2003 :15).

Envisagée comme site apollinien, la maison d'Adam Pollo est située en haut d'une colline, baignée de soleil, ouverte sur la lumière céleste.: «*Voilà comment j'avais rêvé de vivre depuis des temps : je mets deux chaises longues face à face, sous la fenêtre ; comme ça, vers* ***midi****, je m'allonge et je dors* ***au soleil****, devant le paysage qui est beau.(..)Ou bien, je me détourne un peu vers* ***la lumière****, et je laisse aller ma tête en plein dans le relief. À quatre heures, je m'étends davantage, si toutefois* ***le soleil*** *a baissé ou si* ***les rayons*** *sont plus raides. (…)C'est drôle. Je suis sans arrêt comme ça,* ***au soleil****, presque nu, à regarder soigneusement le ciel et la mer »*. (Le Clézio, J-M.G, 2003 :17). Espace du bien être, la maison d'Adam est comme l'île de Robinson, le lieu du silence et de l'initiation.

Le Clézio a souvent exprimé son penchant pour les récits de mer et son premier roman évoque l'aventure dans le contexte de sa démystification. L'épigraphe du *Procès-verbal* renvoie à ***Robinson Crusoé*** et on peut affirmer qu'elle est un paratexte à statut intertextuel. Il faut préciser que l'épigraphe peut courir le risque de passer inaperçue et le jeu intertextuel a besoin de lecteurs attentifs, car elle se trouve écartée du roman proprement dit, par la lettre-préface.Elle demande à être décryptée et suppose

BDD-A5749 © 2009 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:56:16 UTC)

des références culturelles communes et une certaine complicité entre l'auteur et le lecteur.

D'abord énigmatique, elle s'éclaire un peu à la lecture du texte et on découvre que toute une partie du roman lui fait écho.D'ailleurs la citation de Defoe, remplit bien ce que Genette désigne comme la fonction de « *commentaire*» du texte. La citation de Daniel Defoe, mise en exergue du Procès-verbal trouve son écho dans le chapitre ***G***. L'extrait de *Robinson Crusoé* a été très bien choisi pour souligner l'un des aspects les plus importants du *Procès-verbal* : l'absence et le refus de la communication. L'épigraphe met l'accent sur l'inanité du langage réduit au jacassement du perroquet, et sur la nécessite d'opter pour le silence.

« *Mon perroquet, comme s'il eût été mon favori, avait seul la permission de parler* » (Le Clézio, J-M.G, 2003: 9). Chez Le Clèzio la citation est interprétée d'une manière parodique : « *il aurait quelque chose d'autre : par exemple, acheter un perroquet qu'il aurait porté tout le temps sur l'épaule, en marchant de sorte que si on l'avait arrêté, il aurait pu laisser le perroquet dire pour lui : Bonjour comment ça va ? et les gens auraient compris qu'il n'avait rien à leur dire* » (Le Clézio, J-M.G, 2003: 110).

Dans *Le Procès-verbal*, Robinson est démythifié sans pour autant altérer le mythe littéraire: c'est le paradoxe d'un travail de réécriture : s'attaquer au mythe robinsonnien ne constitue ni une entreprise iconoclaste, ni une érosion du mythe mais plutôt une recréation, un mythe modernisé revêtu de significations ouvertes à la culture de nôtre époque. Pourtant il faut affirmer que le sens de ces deux citations reste le même et peut être interprété comme la méfiance à l'égard des mots.

La citation du titre du roman ***Un cyclone à la Jamaïque*** amplifie encore les références aux récits d'aventure, en tissant un réseau intertextuel élaboré.

Richard Hughes a été explorateur et écrivain anglais, dont le roman le plus connu est *Un cyclone à la Jamaïque*, titre qui apparaît explicitement dans l'histoire du *Procès-verbal*. D'ailleurs dans le chapitre ***I*** Adam Pollo, le personnage principal incarne l'hypostase du lecteur inscrit : *« Adam pensa qu'il pourrait venir dans le magasin, tous les jours, la même heure, par exemple, et lire une page d'une livre choisi. Si le livre avait 251 pages, il mettrait environ 251 jours à lire. Probablement un peu plus, compte tenu des couvertures, préfaces, tables des matières […] Adam prit un livre au hasard sur le tourniquet ; il l'ouvrit vers le milieu et lut :Un cyclone à la Jamaïque* » (Le Clézio, J-M.G, 2003 :141).On observe qu'Adam,en feuilletant le roman *Un cyclone à la Jamaïque* , inclut dans son projet de lecture du livre « *couvertures, préface, tables de matières* » toutes les productions qui entourent le texte publié et componsent le paratexte. La présence de l'extrait de roman peut être interprétée comme une mise en abyme de la lecture, qui est multipliée au niveau textuel. Le lecteur du *Procés-verbal* lit les mésaventures d'Adam Pollo mais il lit encore ce que le personnage lit. Le texte proprement dit de l'écrivain anglais est introduit dans le roman leclézien par la technique du collage, fait mis en évidence par les signes typographiques. Ainsi on découvre la présence d'un fragment textuel inséré comme un second récit dans le récit premier.

Même si l'œuvre leclézienne présente certaines affinités avec les courants littéraires contemporains elle s 'en détache aussi. Ce qui éloigne Le Clézio de ses contemporains c'est sa volonté d'être unique et de n'appartenir à aucune école. On remarque dans *Le Procès-verbal* la présence des références au **Nouveau Roman** et la prédilection pour des adjectifs comme « *symétrique* », « *égal* » « *perpendiculaire* »

BDD-A5749 © 2009 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:56:16 UTC)

témoignant ainsi, la volonté de **parodier** les descriptions « chosistes » et l'écriture de Robbe-Grillet.

Maintes descriptions rappellent *La Jalousie* de Robbe-Grillet :les descriptions des fenêtres dans *le Procès-verbal*, *« À quatre heures, je m'étends davantage, si toutefois le soleil a baissé ou si les rayons sont plus raides ;à ce moment-là, il est environ ¾ de la fenêtre »* (Le Clézio, J-M.G,2003 :17), la présentation de Michèle « *dont la vue était limitée aux dimensions de la fente du volet, environ 1,5 m sur 31 cm* » (Le Clézio, J-M.G, 2003 :76), « *Il est strictement de ta longueur, 1 mètre 61, et je ne pense pas que son tour de hanches dépasse le tien, 88 cm et demi.* » (Le Clézio, J-M.G, 2003 : 25),« *Michèle est snob à 67%, 67 chances sur cent qu'elle ait entraîné Sonia Amadouny dans cette boîte prétentieuse(…)*» (Le Clézio, J-M.G, 2003 : 177) ainsi que celle d'Adam, « *les coudes posés **symétriquement** sur une serviette éponge, mais en dessous des omoplates* » (Le Clézio, J-M.G, 2003 : 22).

La présentation précise et détaillée des personnages et de leurs actions est poussée à l'extrême. Telle apparaît, minutieusement décrite la marche de Michèle : « *Elle marcha lentement sur le remblai (…), on 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 les lanières de cuir, et les fait grincer, une seule fois, avec un craquement sec qui délimite le rythme de la marche.*» (Le Clézio, J-M.G, 2003: 58)

Le Clèzio rythme son premier roman de nombreuses références aux romans existentialistes. On remarque un rapport complexe qui s'établit entre ***La Nausée*** de Jean Paul Sartre et *Le Procès-verbal* de J-M.G. Le Clézio.

En effet, on remarque au fil de la lecture du *Procès-verbal* un grand nombre d'éléments qui semblent faire écho à *La Nausée*, qu'il s'agisse d'événements survenus aux personnages, ou de leurs pensées. Ainsi on peut établir certains rapprochements entre les deux auteurs. Seulement une analyse des correspondances et des différences entre les deux romans pourrait permettre une meilleure compréhension du roman de Le Clézio et rétrospectivement, de celui de Sartre. Les deux œuvres présentent un grand nombre d'éléments communs, mais la manière dans laquelle ils sont traités est différente. Chez Le Clézio on remarque un changement dans la conception de l'existence, dans le rapport de l'homme au monde et dans la prise de conscience du rôle du langage. Comme Sartre, Le Clézio questionne l'être, le langage et la littérature mais il pousse cette réflexion, jusqu'au silence. Sartre tente, au moyen de la conscience et du langage, de comprendre sa position dans le monde ici et maintenant. Le Clézio essaie d'échapper *au drame de la conscience* et à l'abstraction du langage pour aboutir à une fusion totale avec le monde dans le silence. On observe qu'à la fin de l'entretien psychiatrique, Adam diminue progressivement son débit verbal et il est intégré aux éléments primordiaux : « *Adam se transformait en mer (..) et dans sa bouche les mots se heurtaient comme des galets »*. (Le Clézio, J-M.G, 2003: 311).

D'ailleurs on doit remarquer un autre aspect particulièrement significatif: le rôle joué par les galets dans les deux romans.

Par le procédé de la mise en abyme nous découvrons que le personnage Adam Pollo a des réflexes d'écrivain. Il envisage d'ailleurs de se faire publier avec un titre néo-sartrien *Les Beaux Salauds **:** « Celui-ci déjà presque fini quand j'en aurai rempli trois autres comme ça, je pourrai songer à me faire publier. J'ai déjà trouvé un titre qui accroche : les Beaux Salauds »* (Le Clézio, J-M.G, 2003 : 208). Donc on pourrait croire que ces textes représentent à la fois un moyen de libération et un exercice qui prépare la parution d'un roman.

BDD-A5749 © 2009 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:56:16 UTC)

Certains critiques littéraires ont vu dans dans ce premier roman leclézien, une réminiscence de *L'Étranger* de Camus. On retrouve à l'intérieur du *Procès-verbal* des références à ***L'Étranger*** et des points communs avec le texte de Camus.

Il existe des ressemblances entre Adam et Meursault , dont la plus importante serait que tous les deux sont exclus de leur propre procès (l'examen psychiatrique pour Adam) où l'on ne parle d'eux qu'à la troisième personne. Dans les deux romans on remarque l'économie des mots et la mise en accusation du langage. Tout comme Adam, Meursault, lui aussi manifeste une extrême méfiance à l'égard des mots qui excèdent et trahissent la réalité.

La mer, le soleil noir, la chaleur et la lumière représentent des thèmes essentiels pour Camus, thèmes qu'on retrouve aussi chez Le Clézio. C'est le soleil qui scande les principaux épisodes des deux récits et il devient acteur du drame des personnages. Plus implacable que jamais, le soleil reparaît encore lors du procès de Meursault, qui se déroule en plein été, et c'est le même soleil qui préside l'apogée de la crise d'Adam.

La dernière page du livre de Camus se renferme sur une image nocturne qui préfigure la mort du personnage. Les dernières pages du roman leclézien nous présentent Adam, assis au frais dans sa petite chambre propre, située à l'ombre : « *Il n'était pas contre ; il avait l'avoir, ce repos pérenne, cette nuit boréale, avec son soleil de minuit (…)* » (Le Clézio, J-M.G, 2003 : 312)

Dans le chapitre ***R*** le lecteur doit reconnaître une autre référence intertextuelle : le vers extrait du poème *Premièrement de l'Amour la Poésie* de Paul Eluard.

Chez Le Clézio la citation acquiert une autre connotation puisque celui qui le récite continue de la manière suivante « ***La terre est bleue comme une orange***, *mais le ciel est nu comme une pendule, l'eau rouge comme un grêlon*» (Le Clézio, J-M.G, 2003: 305)

De la même manière J.-M. G. Le Clézio parodie la formule de Paul Eluard « *les labyrinthes ne sont faits pour les chiens* » et décrit un dédale où les seuls repères seraient les odeurs et les « *stigmates d'une vie animale secrète* ». « *Ces insignes de la vie canine qu'on retrouvait au fur et à mesure, à condition de bien regarder, sur dessins des trottoires, marquaient apocryptiquement les allées et venues du labyrinthe de la ville »* (Le Clézio, J-M.G, 2003 : 101)

Dans le même chapitre, à l'asile psychiatrique, Julienne R récite pour Adam des vers de **François Villon**, des vers extraits d'un *Rondeau* .On y découvre ainsi une autre référence précise sous la forme d'une citation. : *« Voire, ou que je vive sans vie/Comme les images, par cœur,/ Mort ! »* (Le Clézio, J-M.G, 2003: 296)

À l'intérieur du roman , on distingue des mots rares et des allusions savantes à Parménide. Ainsi on remarque l'influence sur Le Clézio,des philosophes présocratiques, notament **Parménide**, le fondateur de l'ontologie. *Le Procès-verbal* est influencé par le poème *De la nature* et on retrouve un passage en vers dans l'une des seuls conversations que le héros leclézien ait avec Michele.Adam répond à la banale question *Quelle heure est-il?* par une citation de l'auteur grec: *«Il est l'heure où* ***claire dans la nuit autour de la terre errante, lumière d'ailleurs*** *»*. (Le Clézio, J-M.G, 2003 :73)

L'analyse du *Procès-verbal* dévoile un réseau intertextuel complexe et les procédés y employés par Le Clézio sont très divers : parodie, pastiche, citation, allusion. Le lecteur doit identifier toutes ces références littéraires et les associer aux situations du *Procès-verbal*. Le lecteur doit maîtriser la compétence intertextuelle, afin d'être capable de réaliser les associations exigées par une lecture correcte. *Le Procès-verbal* suppose

BDD-A5749 © 2009 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:56:16 UTC)

donc un lecteur ayant un esprit ouvert, qui accepte pleinement le jeu littéraire, un lecteur assez compétent, donc assez instruit pour que l'ambiguïté des énoncés ne le déroute pas.

BIBLIOGRAPHIE

Dima , S., *Lectura literară. Un model situaţional*, Editura Ars Longa, Iaşi, 2000
Genette, G., *Palimpsestes, La littérature au second degré,* Éditions du Seuil, Paris, 1982
Kristeva , Julia, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse,* Éditions du Seuil, Paris, 1969
Le Clézio J.-M.G., *Le Procès-verbal*, Éditions Gallimard, Paris,2003
Le Magazine littéraire: *J.M.G. Le Clézio*: *L'impérieuse nécessité d'entendre d'autres voix,* N˚480, Novembre, 2008
Maingueneau, D., *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990
Raymond, J., *Practica literaturii. Deschideri fraze-prag*, Ed. Univers, Bucureşti, 1982.

BDD-A5749 © 2009 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:56:16 UTC)