



Université Ferdowsi de Mashhad

Faculté des Lettres et des Sciences humaines

Département de français

Mémoire en vue d'obtention du Master en Langue et Littérature françaises

**Écriture surréaliste dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le
Clézio : *Le Procès-verbal* et *La Fièvre***

Présenté par

Farnouche FAKHARI

Dirigé par

Madame le Docteur Maryam SHEIBANIAN

Maître assistante de langue et littérature françaises à l'Université Ferdowsi de Mashhad

Professeur conseiller

Madame le Docteur Zohreh NASSEHI

Maître assistante de langue et littérature françaises à l'Université Ferdowsi de Mashhad

Septembre 2016

REMERCIEMENT

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à ma directrice de mémoire Madame le Docteur SHEIBANIAN. Je la remercie de m'avoir encadrée, orientée, aidée et conseillée.

Mes remerciements s'étendent également à Madame le Docteur NASSEHI, professeur conseiller, pour ses bonnes explications qui m'ont éclairé le chemin de la recherche et sa collaboration avec moi, dans l'accomplissement de ce modeste travail.

Mes remerciements s'adressent aussi à Monsieur Azari et à Madame le Docteur Khameneh Bagheri, les chers membres du Jury qui ont bien voulu accepter d'évaluer mon travail de recherche.

J'adresse mes sincères remerciements à tous les professeurs, intervenants et toutes les personnes qui par leurs paroles, leurs écrits, leurs conseils et leurs critiques ont guidé mes réflexions et ont accepté à me rencontrer et répondre à mes questions durant mes recherches.

À tous ces intervenants, je présente mes remerciements, mon respect et ma gratitude.

A mon mari

INTRODUCTION

L'homme exprime souvent ses accords et ses désaccords à l'égard de ce qui se passe autour de lui. C'est particulièrement le cas des hommes de pensée pour qui l'essentiel c'est de réfléchir et d'agir, indépendamment de la réception que les autres leur réservent. L'un des moyens les plus efficaces d'action pour ces hommes c'est écrire. Il sert à communiquer, à conserver des idées et des savoirs, à les transmettre et surtout à agir sur les autres. A cet égard, la littérature doit beaucoup à l'écriture, car c'est grâce à celle-ci qu'elle est si riche aujourd'hui.

Pourtant, aussi efficace qu'il paraît pour remplir sa fonction principale, ce moyen devient souvent faillible, voire inopérant, dès qu'il s'agit de transcrire la réalité. Ainsi plus l'homme essaie de capter la réalité, plus celle-ci l'échappe. Cette quête infinie amène les écrivains à renouveler sans cesse tous les composants créatifs de l'écriture telle que le style, les techniques et les procédés narratifs et les thèmes abordés. La relation que l'écrivain entretient avec la réalité infléchit donc son point de vue artistique. La diversité des courants littéraires témoigne des efforts renouvelés des artistes qui, convaincus de l'échec de leurs prédécesseurs, tentent de retrouver un moyen plus adapté à leur vision du monde. C'est dans cette perspective et dans ce parcours évolutif de l'homme et la réalité qu'on peut retracer le surréalisme. La naissance de celui-ci survient dans une ambiance de désespoir et de noirceur créée par la Première Guerre mondiale. C'est face à l'amertume de cette désillusion qu'un certain André Breton, connu plus tard comme le pape du surréalisme, déclare : « la parole poétique ne doit pas se contenter de charmer, mais se doit d'intervenir dans l'ordre du monde¹ ». Ce que cette parole recherche c'est désormais la « surréalité » : la réalité suprême, celle qui

¹ Gérard Durozoi, Bernard Lecherbonnier, *André Breton l'écriture surréaliste*, Paris, Larousse, Coll. « thèmes et textes », 1974, p. 74.

est cachée derrière les apparences. Cette déclaration d'André Breton refléterait mieux que tout autre explication l'aspiration des surréalistes à une réalité sauvée des déformations de la répétition : « si seulement nous étions débarrassés de ces fameux arbres ! Et les maisons, les volcans et les empires... Le secret du surréalisme tient dans le fait que nous sommes persuadés que quelque chose est caché derrière eux² ». Pour le dévoiler, il faut échapper au contrôle de la raison et laisser libre cours aux mouvements de l'esprit. Cette approche trouve son inspiration en nul autre que le père de la psychanalyse, Sigmund Freud. C'est ainsi que « l'écriture automatique » devient le principe de la pratique littéraire chez les surréalistes. Grâce à cette technique, les désirs refoulés de l'auteur trouveraient une nouvelle voie à se faire apparaître. Dans la même finalité s'inscrit le recours à d'autres techniques telles que : le collage, le récit de rêve, le cadavre exquis, l'écriture sous hypnose, *etc.*

La définition même du surréalisme dans le *Premier Manifeste* met en évidence l'importance accordée à la libération de l'inconscient :

SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale³.

Une autre définition donnée dans l'Encyclopédie philosophique⁴ renseigne de façon concise sur les principes :

Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie⁵.

Mais comme on peut le comprendre dans les définitions ci-dessus, l'écriture surréaliste va au-delà de l'emploi des techniques. Emanant d'une façon de penser, elle incarne

² Henri Béhar, *Les Pensées d'André Breton : guide alphabétique*, Lausanne, L'Age d'homme, 1988, p. 323.

³ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1975, p. 37.

⁴ André Jacob (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle*, Paris, PUF, 1989.

⁵ André Jacob (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle*, cité par André Breton, *Manifestes du surréalisme*, *op.cit.*, p. 37.

ainsi la philosophie surréaliste et se forme de ce fait, des moyens épistémologiques dont l'artiste se ressource. De même, ses thèmes sont ceux qui sont plus en accord avec le point de vue surréaliste. Malgré ces évidences, les caractéristiques de l'écriture surréaliste n'ont jamais été élucidées dans aucun des textes théoriques du courant. Pour remédier à cette lacune, certains chercheurs et spécialistes du domaine ont étudié les textes surréalistes et analysé leur particularité, mais à notre connaissance aucune étude n'a établi de façon concrète et complète une liste des traits intrinsèques de l'écriture surréaliste. C'est cette lacune qui a motivé notre recherche. Pour donner plus de précision à notre étude, nous avons décidé de faire une évaluation des critères de l'écriture surréaliste à partir des textes dont on n'est pas sûr du caractère surréaliste et qui n'ont jamais donné lieu à une investigation de ce genre.

Parmi les ouvrages qui s'offraient à notre entreprise, nous avons élu sans hésiter, l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio, premièrement parce que cette étude nous permettrait de mieux connaître l'œuvre du lauréat du prix Nobel 2008 en parcourant un terrain resté jusqu'ici vierge dans le champ critique intéressant de son œuvre et deuxièmement parce que malgré le déni de Le Clézio de toute appartenance à un courant ou une école littéraire quelconque, les critiques ont toujours considéré ses premiers ouvrages comme le point de rencontre de différentes tendances littéraires du XXème siècle. L'influence de ces dernières sur l'écriture de Le Clézio est loin d'éclipser l'originalité d'une œuvre souvent difficile de confiner dans les catégories génériques connues. C'est pour explorer cette riche intertextualité que nous nous sommes penchés sur l'œuvre de « l'écrivain des frontières⁶ ».

L'aspect surréaliste des premiers ouvrages de Le Clézio a été quelquefois évoqué de façon évasive, mais à notre connaissance aucune étude sérieuse ne s'est donné pour objet de vérifier l'hypothèse. En effet, la seule recherche effectuée à ce propos, c'est un article en portugais intitulé « J.-M. G. Le Clézio : Ressonâncias

⁶ Marina Salles (dir.), *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

surrealistas⁷ » où l'auteur s'attarde sur le penchant surréaliste de trois ouvrages de Le Clézio : « Lullaby », *L'Inconnu sur la terre* et *Voyage de l'autre côté*.

Dans le cadre restreint de ce mémoire, nous avons choisi deux ouvrages que nous pensons mieux se donner à notre recherche : il s'agit du *Procès-verbal*⁸, premier roman publié de Le Clézio et lauréat du prix Renaudot, et *La Fièvre*⁹, son premier recueil de nouvelles.

Au cours de notre analyse, parfois les ouvrages phares des surréalistes nous seront servis de balises quoique notre but ne soit pas de mener une étude comparative entre le corpus choisi et ces ouvrages. Parmi ces derniers, nous aurons particulièrement recours à l'œuvre de Julien Gracq, *Au Château d'Argol*¹⁰. Son étude nous semble d'autant plus indispensable qu'André Breton le reconnaît comme le premier roman surréaliste. En 1939, dans une lettre élogieuse, Breton présente ce roman « comme une communication d'un ordre absolument essentiel¹¹ » et comme un « événement indéfiniment attendu¹² ». Selon lui, ce roman « est marqué par l'obsession poétique du surréalisme par excellence¹³ ». Nous nous référons également de façon ponctuelle à *Nadja*¹⁴ de Breton dans la mesure où le rapprochement de ce récit à l'écriture surréaliste nous paraît pertinent à certains égards, même si son auteur s'abstient de lui attribuer l'étiquette surréaliste.

Notre démarche sera de révéler d'abord les traits de l'écriture surréaliste en nous référant aux propos d'André Breton, aussi bien dans les *Manifestes* du surréalisme, que dans ses autres écrits et entretiens et les ouvrages théoriques sur la question. Nous examinerons ensuite, la présence de ces traits dans notre corpus tout en ayant recours aux ouvrages des surréalistes comme notre point de repère. De ce fait, notre recherche se divisera en trois parties où nous allons étudier respectivement l'expression surréaliste, les moyens épistémologiques et la thématique surréaliste. Dans la première

⁷ Ana Luiza Silva Camarani, « J.-M. G. Le Clézio : Ressonâncias surrealistas », *Revista de Letras*, São Paulo, v. 50, n. 1, Jan/June 2010, pp. 77-90.

⁸ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963.

⁹ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *La Fièvre*, Paris, Gallimard, 1965.

¹⁰ Julien Gracq, *Au Château d'Argol*, Paris, José Corti, 2013.

¹¹ Yvon Le Scanff, « Julien Gracq », *Etudes*, Paris, S.E.R., 2005, tome 402, p. 222.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964.

partie, pour mieux cerner l'expression surréaliste, nous nous interrogerons d'abord sur le rapport entre le langage et la réalité. Ensuite, nous nous proposons d'étudier les traits stylistiques de l'écriture surréaliste en analysant ses éléments constitutifs à savoir les particularités lexicologiques et les figures de style. Notre étude du style sera basée essentiellement sur les ouvrages de Georges Molinié¹⁵ et Claire Stolz¹⁶. Dans le dernier chapitre de cette partie, deux techniques de l'écriture qui se trouvent les plus pertinentes dans notre corpus seront étudiées à savoir, le collage et l'humour noir.

Dans la deuxième partie, le rêve et la rêverie, la folie, l'amour et l'écriture automatique seront étudiés comme les moyens épistémologiques du surréalisme qui se manifestent dans notre corpus. Et enfin, dans la troisième partie, nous analyserons le hasard objectif, la quête de soi et la révolte comme les thèmes surréalistes les plus représentatifs de l'œuvre de Le Clézio.

¹⁵ Georges Molinié, *La stylistique*, Paris, PUF, 1997.

¹⁶ Claire Stolz, *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses, 1999.

PARTIE I
EXPRESSION SURREALISTE

La Première Guerre mondiale « a fait près de 9 millions de morts¹⁷ ». Le massacre, le pillage et les souffrances subies par la guerre étaient au point que les gens ont perdu tout espoir et la vie est devenue absurde et insignifiante pour eux. Dans de telles circonstances, la littérature peut jouer un double rôle. D'un côté, elle peut soulager l'angoisse et la détresse d'une génération sinistrée par des textes qui ont pour vocation de louer l'héroïsme des combattants ou de compatir avec les victimes, et d'un autre côté, elle peut devenir le cri de colère de ceux qui contestent contre la décadence dans laquelle l'humanité ne cesse de sombrer. Le surréalisme a accompli ce second rôle. Mais si dada bafoue toutes les valeurs et dénonce leur échec, le surréalisme ne se réduit pas à une simple moquerie. Il recherche un moyen pour redonner du sens à la vie. Pour arriver à cette fin, les écrivains surréalistes ne refont plus le chemin de leurs prédécesseurs et renouvellent de nombreux aspects de la création littéraire, dont l'expression et la thématique. Dans cette partie, nous essayons de connaître les propriétés de l'expression surréaliste. Pour ce faire, il nous semble indispensable d'étudier d'abord la conception surréaliste du rapport entre le langage et la réalité. L'étude de l'expression débuche naturellement sur celle du style. C'est pourquoi nous consacrons notre deuxième chapitre à l'examen des deux composants du style : les particularités lexicologiques et les figures du style. Enfin, on ne peut pas terminer l'analyse de l'expression sans passer en revue les techniques de l'écriture surréaliste telles que le collage et l'humour noir.

¹⁷ Ariane Guieu, *Le Surréalisme*, Paris, Bréal, 2002, p. 8.

Chapitre 1 : Langage et réalité

Chacun utilise le langage selon ses besoins communicatifs. En littérature, la langue a toujours été un moyen de refléter la réalité : qu'il s'agisse de la réalité intérieure de l'écrivain ou du poète ou de la réalité extérieure. Les surréalistes espèrent pouvoir atteindre la surréalité et la montrer aux autres en se servant du langage. Pourtant, cette tâche devient difficile, voire impossible étant donné la capacité limitée du langage. Celui-ci leur paraît impuissant pour transcrire la surréalité. Son incapacité peut donc empêcher l'artiste de faire état de sa quête intérieure. Surmonter cet obstacle nécessite une prise de position particulière. C'est pourquoi Breton insiste sur la manière d'utiliser le langage : « Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste¹⁸ ».

Les mots importent beaucoup pour les surréalistes. L'importance accordée aux mots chez ces derniers est telle que désormais dans la littérature, « [la] fascination pour le mot, [le] pouvoir énorme donné au langage rappelle à bien des égards la pratique surréaliste¹⁹ ». Mais les mots peuvent être la source du malentendu, car ils ne représentent pas les choses mais leurs concepts, par lesquels le locuteur se représente les choses : l'homme concevrait donc une chose qui n'est point l'intention de l'auteur.

Le langage ne peut donc pas jouer, comme il faut, son rôle représentatif et relationnel entre la perception de l'homme et la réalité extérieure, ce qui fait que l'homme se situe toujours dans le domaine de l'interprétation. D'où la méfiance des surréalistes vis-à-vis des mots et leur souci de recréer « un langage pour exprimer

¹⁸ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, *op.cit.*, p. 46.

¹⁹ François Livi, *Futurisme et surréalisme*, Lausanne, L'Age d'homme, 2008, p. 233.

l'inexprimé²⁰ ». Dans *Le Procès-verbal*, Adam connaît très bien la faiblesse du langage. Il croit avoir connu la surréalité, réalité que les autres ne sont pas aptes à connaître. Mais lorsque les gens l'interrogent sur cette réalité, il le trouve ineffable :

Ou bien la terre est orange, ou bien l'orange est bleue. Mais dans le système qui consiste à se servir de la parole, la terre est bleue et les oranges sont orange. Je suis arrivé à un point où je ne peux plus souffrir d'incartades. Vous comprenez, j'ai trop de mal à trouver la réalité. Je manque d'humour ? [...] 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. Et comme je ne pouvais le mettre en mots, il était beaucoup plus énorme que le vôtre²¹ .

Adam reprend ensuite ses paroles avec des phrases qui ressemblent à la fameuse phrase mentionnée de Paul Eluard :

Moi je fais tout comme ça. La terre est bleue comme une orange, mais le ciel est nu comme une pendule, l'eau rouge comme un grêlon. Et même mieux : le ciel coléoptère inonde les bractées. Vouloir dormir. Cigarette cigare galvaude les âmes. 11é. 887. A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z. et Cie²².

Dans l'une de ses conversations avec Michèle, Adam montre l'inefficacité communicative des mots, en les déconstruisant à la façon des poststructuralistes. Pour répondre à la question de Michèle : « Quelle heure est-il ?²³ », il répond :

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 de 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

²⁰ Jean-Claude Berton, dirigé par Georges Décote, *Histoire de la littérature et des idées, en France au XX^e siècle*, Coll. « profil littérature », Paris, Hatier, 2002, p. 46.

²¹ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Le Procès-verbal*, *op.cit.*, p. 241.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 55.

temps, et qui sert par-dessus le marché à une forme grammaticale aberrante, l'impersonnel, ce qui rejoint le truc de l'Est²⁴.

Le langage idéal des surréalistes est un langage qui nous fait redécouvrir le monde que nous avons pourtant l'habitude de côtoyer tous les jours. L'usage que Julien Gracq fait du langage dans son roman, *Au Château d'Argol*, peut représenter la position du surréalisme à l'égard de ce phénomène : « Julien Gracq veut nous faire voir ce que notre regard, trompé par l'habitude et la routine, ne sait plus voir. C'est dans ce but qu'il construit un monde par des éléments qui ouvrent de nouvelles perspectives sur la réalité communément acceptée²⁵ ».

C'est précisément de ce pouvoir du changement du regard que l'écriture leclézienne se dote. Le Clézio est conscient de la force du langage et de l'influence qu'il peut exercer sur les autres. A cet égard, l'auteur affirme ainsi son intention d'écrire : « A mon sens, écrire et communiquer, c'est être capable de faire croire n'importe quoi à n'importe qui²⁶ ». Il sait bien qu'un tel langage n'est pas celui qu'on utilise quotidiennement. La double face du langage peut en effet, nous rapprocher du monde en même temps qu'il nous en éloigne : « Le langage qui permet de situer l'homme dans le monde est précisément ce qui l'en éloigne²⁷ ». Pour atteindre la face cachée et tant désiré du langage, il faut le libérer d'abord de son usage logique et répétitif, motivé par les besoins matériels et la routine. Il faut donc réapprendre à parler, comme Adam, le protagoniste du *Procès-verbal*, le conseille aux gens : « Apprenez à parler. Essayez-vous aussi même si vous n'avez rien à dire [...] pourquoi ne pas essayer, tant que vous êtes, de remplacer vos propres machines : allez, parlez, de droit et de gauche²⁸ ». Pour Adam, la langue utilisée par les gens est impuissante à établir une communication réussie. Il est à la recherche d'un état spirituel pur. La solitude d'Adam est un autre signe de son refus de la communication linguistique telle qu'elle est appréhendée et utilisée fréquemment par les gens. La forme écrite devient une alternative pour lui, quand il s'agit de ses correspondances avec sa mère et Michèle. Bien que les ratures et

²⁴ *Ibid.*, pp. 55- 56.

²⁵ Anna-Maria Dal Cengio, « Julien Gracq entre le réel et l'irréel », (Quelques réflexions sur *Au Château d'Argol*), *Studi di Letteratura Francese*, vol. 123, n° 3, 1974-75, p. 188.

²⁶ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Le Procès-verbal*, *op.cit.*, p. 7.

²⁷ Thierry Leger, « L'écriture médecine », *Europe*, Le Clézio, N° 957-958, Paris, Europe, 2009, p. 107.

²⁸ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Le Procès-verbal*, *op.cit.*, p. 194.

les blancs fréquents dans ces lettres témoignent de l'impuissance du langage²⁹. A la recherche d'un « langage plus authentique, moins abstrait³⁰ », l'auteur lui-même agit à l'image de son personnage et mêle différents types de discours : le récit avec le discours philosophique, la poésie à la prose. La question du langage est en effet, l'une des préoccupations importantes de l'auteur.

Dans *Le Livre des fuites*, il se demande : « comment échapper au langage ?³¹ » et met en cause le pouvoir de suggestivité de celui-ci, tout en affirmant sa poétique. Tout comme Gracq, Le Clézio voit l'invisible et souhaite le montrer aux autres. Chez les deux auteurs le besoin du changement du regard implique celui du changement du langage. Comme Vendet-Chu l'affirme : « Le Clézio travaille ses visions comme les surréalistes, mais de façon très personnelle et solitaire³² ». L'une des spécificités de cette écriture personnelle c'est sa capacité à faire vivre les mots. Pour Le Clézio « la connaissance sensorielle est mesure de la vie³³ » et « l'esprit assailli par les sensations succombe en une sorte d'extase matérielle³⁴ ». La difficulté de l'expression des sensations et des états psychiques des personnages implique un emploi particulier du langage. C'est ce qui est apparent dans les récits de *La Fièvre* à cause de la douleur ressentie par les personnages. Grâce à cette écriture sensorielle, l'auteur réussit à dépeindre des images étranges et les sensations extraordinaires des personnages. Par exemple, la sensation de Beaumont est mise à nu par ces mots : « la moitié de son visage était devenue une sorte de pierre³⁵ » ou « ses larmes avaient gelé³⁶ » ou dans « Alors je pourrai trouver la paix et le sommeil », le personnage décrit ainsi l'état dans lequel il se retrouve : « je suis en train de me dissoudre dans le vide³⁷ » ; « je n'ai plus d'os, et plus de viande³⁸ ».

Pour l'auteur du *Procès-verbal*, saisir les sensations est la seule condition d'être vivant : « Dans ce cas [la connaissance sensorielle], Adam était à coup sûr le seul être

²⁹ *Ibid.*, pp. 166, 169, 174, 176, 179.

³⁰ Marina Salles, *Parcours de lecture, Le Procès-verbal, op.cit.*, p. 91.

³¹ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Le Livre des fuites*, cité par Catherine Kern, « J.M.G. Le Clézio, écrivain de l'Afrique », *Semen* [Online], 2004, <http://semen.revues.org/2250>.

³² Sylvie Vendet-Chu, *Le Clézio nouvelliste*, Lille, ANRT, 2000, p. 295.

³³ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Le Procès-verbal, op.cit.*, p. 27.

³⁴ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *La Fièvre, op.cit.*, p. 7.

³⁵ *Ibid.*, p. 73.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 198.

³⁸ *Ibid.*

vivant au monde³⁹ ». Dans « Martin » l'invention de la langue Elmen par le protagoniste souligne le manque ressenti d'un langage apte à traduire la réalité. Martin tente ainsi de faire sortir les mots de leurs usages répétitifs et les dérouter des clichés :

Un homme, ou une table, ça pouvait se dire Badoo, puis Stirnk, puis Ex, Tiplan, Azaz, Willahotosgueriynn, *etc.*, comme ça, indéfiniment, suivant le moment, suivant le contexte. [...] ça faisait qu'il n'y avait jamais deux mots semblables, et jamais deux mots exprimant la même chose. Une table n'était jamais une table, comme c'est bien évident dans la réalité⁴⁰.

Car à force de répéter un mot dans des contextes similaires, il perd sa signification originale et se réduit à ses occurrences. Le Clézio, tout comme les surréalistes, essaie de réinventer un langage adapté au dynamisme de la pensée et à la réalité du monde. Dans la suite de notre recherche, nous verrons comment ce nouveau langage se manifeste à travers le lexique.

³⁹ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Le Procès-verbal*, *op.cit.*, p. 27.

⁴⁰ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *La Fièvre*, *op.cit.*, p. 144.

Chapitre 2 : Style

Avant d'aborder l'analyse stylistique, il semble utile de définir le style. Depuis toujours l'homme cherche à trouver un moyen pour optimiser la qualité de sa communication avec les autres. Cette optimisation compte encore plus pour un écrivain, lorsqu'il s'agit de la transmission de la pensée, des sentiments et des émotions de celui-ci. Si l'on considère que la réussite de l'acte de communication dépend en grande partie de la manière dont l'auteur expose l'œuvre aux lecteurs, on pourrait conclure que le style est l'un des premiers éléments à jouer un rôle décisif sur la perception du lecteur. En un mot, l'écrivain prend tout son pouvoir pour optimiser la qualité de ses écrits parce que la manière dont il profite pour son écriture a une grande influence sur son locuteur. A dire qu'une écriture de qualité est accompagnée d'un style. Mais qu'est-ce que le style?

Les définitions n'en manquent pas, sans pouvoir pour autant paraître exhaustives aux yeux des chercheurs. La preuve serait les tentatives permanentes de ces derniers pour comprendre la notion du style, que ce soit par le biais des études stylistiques individuelles pour révéler la singularité de l'écriture d'un écrivain ou par l'organisation des colloques⁴¹ centrés sur la notion du style. Parmi les différentes définitions présentées, certaines affirment que l'on aurait tort d'opposer le style comme un élément formel au contenu de l'œuvre : « La pensée même est style, et le style n'est rien d'autre que l'incarnation de la pensée, sa manifestation concrète, sensible⁴² ». Ainsi d'une part, le style se définit comme une manière personnelle d'utiliser le langage et de l'autre, il révèle la vision du monde de l'écrivain : « Le style pour l'écrivain aussi bien que la

⁴¹ On pourrait nommer les colloques suivants : « L'infraction stylistique et ses usages théoriques de l'Antiquité à nos jours », Paris, 24-26 janvier 2013 ; Colloque international de linguistique et de stylistique : Seuils du nom propre, Lyon, 19-20 mars 2015.

⁴² Bruno Curatolo, Jacques Poirier, *Le style des philosophes*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2007, p. 171.

couleur pour le peintre est une question non de techniques mais de vision⁴³ ». Chaque écrivain conçoit différemment le monde c'est pourquoi les styles sont différents d'un auteur à l'autre.

L'étude du style nous aide à mieux comprendre le discours littéraire et sa littérarité : « de nombreux théoriciens sont partis de l'idée que le style est une des facettes essentielles de la littérarité⁴⁴ ». Selon Georges Molinié la stylistique « c'est l'étude des conditions verbales, formelles, de la littérarité⁴⁵ ». Elle nous aide également à mieux communiquer avec l'auteur : « La grammaire enseigne à écrire correctement ; la stylistique examine les moyens qui servent à chacun pour exprimer ses idées, ses sentiments, ses impressions personnelles⁴⁶ ». En outre, l'analyse du style peut nous dévoiler le style dominant d'une époque ou d'un genre littéraire⁴⁷. Comme Léo Spitzer le montre dans ses études de style, celles-ci exigent à la fois des compétences linguistiques et littéraires : « Les études de style de Léo Spitzer sont une remarquable leçon de lecture. Elles montrent que le rapport au monde d'un écrivain se constitue dans le tissu des mots et qu'il apparaît à qui sait lire [...]»⁴⁸.

La stylistique s'est développée depuis les recherches de Spitzer de sorte que nous nous retrouvons aujourd'hui face à un foisonnement des branches de l'analyse stylistique qui se complètent. Pour n'en donner que quelques exemples, nous pouvons nommer la stylistique grammaticale de Cressot, la stylistique quantitative de Guiraud, la stylistique structurale de Riffaterre ou la sémiostylistique de Molinié.

Il faut noter que les œuvres surréalistes ne sont pas toutes constituées d'un style uniforme et unique. En effet, on aurait tort de s'attendre à retrouver les mêmes traits stylistiques des textes d'Aragon que de ceux d'Eluard. En revanche, ce qui rassemble tous les textes des surréalistes et mérite d'être étudié c'est que le choix du style chez ces derniers s'effectue selon les mêmes principes. D'où la ressemblance de la plupart de

⁴³ Mauro Carbone, *Proust et les idées sensibles*, Paris, Vrin, 2008, p. 57.

⁴⁴ Maryvonne Boisseau, *Traduire la figure de style*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 58.

⁴⁵ Georges Molinié, *La stylistique, op.cit.*, p. 3.

⁴⁶ Peter Lauwers, *La description du français entre la tradition grammaticale et la modernité linguistique*, Leuven, Peeters, 2004, p. 523.

⁴⁷ Selon Léo Spitzer (1887 – 1960), le style d'un écrivain est décrit par rapport à l'écart qu'il prend des utilisations langagières fréquentes de son époque. De ce point de vue, on pourrait donc conclure que les styles des écrivains d'une époque donnée se rapprochent plus par rapport à ceux des écrivains qui vivent dans une autre époque. (Voir Anne Maurel, *La critique*, Paris, Hachette, 1998, p. 69.)

⁴⁸ Anne Maurel, *La critique, op.cit.*, p. 71.

certains traits stylistiques fréquents dans leurs ouvrages. A ce propos, ce qui est important à savoir c'est que pour atteindre au « surréel », les écrivains surréalistes écrivent de façon à pouvoir libérer l'inconscient, car le surréalisme est « un moyen de libération totale de l'esprit⁴⁹ ». Ainsi, ils essaient de donner libre cours à leurs pensées, rêves et imaginations loin de l'emprise de la raison.

C'est ce principe clé qui motive le choix des procédés stylistiques chez les surréalistes. Tous les procédés vont donc dans le sens de créer « une écriture poétique et non banalisée⁵⁰ ». Les écrits surréalistes sont formés d'un mélange des mots et des images qui ne suivent aucune règle préétablie. Le cadre de l'expression dans ces écrits s'écarte clairement de l'écriture conventionnelle. Ce n'est pas étonnant de voir que le style de Breton diffère d'une œuvre à l'autre :

Ce qu'il essaie constamment d'assumer, c'est l'osmose, pleine de contradictions, entre une analyse qui s'intègre totalement à la syntaxe, à la chaîne écrite et parlée, image d'un monde continu, et une analogie qui isole les mots pour retrouver le monde discontinu du collage⁵¹.

De même, la forme de l'expression dans *Nadja* est telle qui fait hésiter les critiques à le considérer comme roman. Dans ce fameux ouvrage de Breton « le ton adopté pour le récit se calque sur l'observation médicale, entre toutes neuropsychiatrique, qui tend à garder trace de tout ce qu'examen et interrogatoire peuvent livrer, sans s'embarrasser en le rapportant du moindre apprêt quant au style⁵² ».

Etant donné la tendance générale des surréalistes à bouleverser les règles romanesques, certains critiques dont les écrivains surréalistes évitent d'appeler *Nadja* un roman. Ils se justifient par la prédilection donnée au récit des faits personnels au lieu de décrire les caractères des personnages fictifs de cet ouvrage. Mais contrairement à cette opinion, certains comme Morand envisagent qu'il s'agit bien d'un roman. Celui-ci déclare que c'est avec cette œuvre que le surréalisme « donne enfin sa fleur et cette

⁴⁹ Wolfgang Asholt, Hans T. Siepe, *Surréalisme Et Politique- Politique Du Surréalisme*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 108.

⁵⁰ Gérard Durozoi, Bernard Lecherbonnier, *André Breton l'écriture surréaliste*, op.cit., p. 63.

⁵¹ Henri Béhar, Marc Saporta, *André Breton, ou, Le surréalisme, même*, Lausanne, L'Age d'homme, 1988, p. 123.

⁵² André Breton, *Nadja*, op.cit., p. 6.

fleur, *Nadja*, est un roman⁵³ ». Certains ajoutent que l'aspect romanesque de cet ouvrage se justifie dans la mesure où le personnage Nadja y s'adresse ainsi à André en lui demandant d'écrire son histoire : « André? André?... Tu écriras un roman sur moi. Je t'assure. Ne dis pas non. Prends garde, tout disparaît. De nous, il faut que quelque chose reste... Mais cela ne fait rien : tu prendras un autre nom : quel nom veux-tu que je te dise, c'est très important⁵⁴ ». La femme que Breton rencontre en réalité ne s'appelle pas Nadja, mais « Léona-Camille-Guislain D.⁵⁵ ». Elle est morte dans un hôpital psychiatrique⁵⁶ ». Par cette appellation fictive, Breton se soumet aux contraintes du genre romanesque mélangeant délibérément le fictif et le réel. Lors d'un entretien, il explique ainsi la raison de ce choix : « Nadja est le commencement du mot espérance en russe⁵⁷ ».

Un lecteur habitué à la forme traditionnelle du roman peut éprouver la même confusion en lisant *Nadja* qu'en entreprenant la lecture du *Procès-verbal*. La singularité de ce dernier réside dans son expression différente. Son écriture incarne une écriture « plus dépouillée, plus lumineuse des livres de la maturité⁵⁸ ». Xavier Grall affirme à ce propos : « il [Le Clézio] mêle écriture classique à écriture moderne. C'est un procès-verbal d'une perfection toute scientifique alliée à une puissance émotionnelle tout à fait rare⁵⁹ ». Dans ce livre, le style de Le Clézio est « un style qui s'appuie sur la contestation des conventions stylistiques et langagières⁶⁰ ».

Quant à *La Fièvre*, le lecteur est confronté au même défi. Il n'est toujours pas aisé d'attribuer un titre générique au recueil. Clément Locquel écrit ainsi à ce propos : « Roman, certes pas. Nouvelles ? Non plus. Récits si l'on veut : il ne s'y passe presque rien ; l'intention est plutôt un voyage à l'intérieur d'un corps totalement envahi par le cerveau⁶¹ ». La présence du discours est plus importante que dans le premier roman de l'auteur. Cette singularité de l'écriture leclézienne dans cet ouvrage tient à la place

⁵³ Paul Morand, « Ces romanciers, où nous mènent-ils ? », *Les Nouvelles littéraires*, 10 novembre, cité par Etienne-Alain Hubert, Philippe Bernier, *André Breton, Nadja*, Paris, Bréal, 2002, p. 119.

⁵⁴ André Breton, *Nadja*, *op.cit.*, p. 117.

⁵⁵ Pascaline Mourier-Casile, *Nadja d'André Breton*, Paris, Gallimard, 1994, p. 24.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Marie Berne, *Éloge de l'idiotie : pour une nouvelle rhétorique chez Breton, Faulkner, Beckett et Cortázar*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 267.

⁵⁸ Marina Salles, *Parcours de lecture, Le Procès-verbal*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1996, p. 112.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁶⁰ Sylvie Vendet-Chu, *Le Clézio novelliste*, *op.cit.*, p. 266.

⁶¹ *Ibid.*, p. 19.

particulière réservée au monologue intérieur. Le choix des thèmes tels que la folie, la fièvre, la douleur extrême et le rêve implique en effet, le recours à ce procédé activant les forces psychiques et rendant compte d'un automatisme dicté par l'inconscient. Cette expression insolite représentant un mélange désordonné de la subconscience et la réalité peut bien refléter l'état chaotique dans lequel se trouve l'homme au lendemain de la Guerre. Le journal francophone belge, *Le Soir*, écrit à ce propos : « si vous êtes curieux de connaître ce qu'il y a de plus réellement contemporain, lisez *La Fièvre*⁶² ». La fréquence considérable des phrases nominales va dans le sens de faciliter l'expression des états psychiques des personnages dans sa forme brutale et vive. Nous pouvons constater ce trait du style dans l'exemple suivant relevé de la nouvelle « Arrière » : « La taille, les poignets. Les côtes. La poitrine, les épaules. La base du cou, le cou, la nuque, la gorge. Puis le menton. La bouche. La bouche⁶³ ».

Selon Claire Stolz, la détermination du style d'un auteur serait possible à partir de ces axes essentiels de la recherche stylistique : le lexique, les figures, la phrase, *etc.*⁶⁴ Nous allons donc les analyser afin de comprendre quelle est leur place dans l'écriture surréaliste. Nous allons ensuite nous référer à notre corpus afin d'examiner leur manifestation dans l'écriture leclézienne. Ainsi, l'étude du style nous mènerait-elle à trouver les relations qui peuvent exister entre l'écriture leclézienne et celle des surréalistes.

⁶² Sylvie Vendet-Chu, *Le Clézio nouvelliste*, *op.cit.*, p. 17.

⁶³ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *La Fièvre*, *op.cit.*, p. 102.

⁶⁴ Voir Claire Stolz, *Initiation à la stylistique*, *op.cit.*