Zapisnik jednog shizofrenog romana

Filić, Jakob

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:283117

Rights / Prava: Attribution 4.0 International/Imenovanje 4.0 međunarodna

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za romanistiku

Diplomski rad, diplomski studij francuskog jezika, prevoditeljski smjer

Jakob Filić

ZAPISNIK JEDNOG SHIZOFRENOG ROMANA

Narativna i stilistička analiza romana *Zapisnik* J.M.G. Le Clézioa

Mentor: dr.sc. Marinko Koščec

Zagreb, prosinac 2020.

UNIVERSITÉ DE ZAGREB

FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES

Département d'études romanes

Mémoire de master en langue et lettres françaises, filière traduction

Jakob Filić

LE PROCES-VERBAL D'UN ROMAN SCHIZOPHRENIQUE

Analyse narrative et stylistique du *Procès-verbal* de J.M.G. Le Clézio

Mémoire dirigé par M. Marinko Koščec

Zagreb, décembre 2020

J'adresse mes remerciements à M. Marinko Koščec pour la direction de ce mémoire, aussi bien qu'aux Presses Universitaires du Septentrion, à Madame Ana Monleón Domínguez de l'Université de Valence et à Madame Evaine le Calvé Ivičević pour m'avoir procuré en littérature primaire et secondaire.

SAŽETAK: U ovom se radu razmatraju narativna struktura i stilistička obilježja romana *Le Procès-verbal* J.M.G. Le Clézioa te se daje nekoliko primjera prijevoda problematičnih točaka. Narativna struktura romana snažno je obilježena neuređenošću i dvosmislenošću – većina narativnih glasova su nepouzdani te je često teško razlikovati iskaze različitih instanci. Interpretaciju dodatno otežavaju stilske specifičnosti i ubačeni fragmenti koji pripadaju različitim jezičnim registrima i domenama. Detaljna analiza romana pokazuje da je riječ o tekstu koji je izrazito zahtjevan za prevođenje.

KLJUČNE RIJEČI: *Le Procès-verbal,* narativni glasovi, nepouzdanost, ubačeni fragmenti, stil

RÉSUMÉ : Le présent mémoire examine la structure narrative et le style du *Procès-verbal* de J.M.G. Le Clézio tout en offrant quelques exemples de la traduction des points problématiques. La structure narrative du roman est fortement marquée par le désordre et l'ambiguïté – la plupart des voix narratives sont non fiables et il est souvent difficile de distinguer entre les énoncés de différentes instances. Les particularités stylistiques et l'insertion des fragments appartenant à de différents registres et domaines compliquent davantage l'interprétation. Une analyse détaillée du roman montre ainsi qu'il s'agit d'un texte bien difficile à traduire.

MOTS-CLÉS : *Le Procès-verbal,* voix narratives, non-fiabilité, fragments insérés, style

Table des matières

1. Introduction 1
2. Voix narratives 3
2.1. Narrateur extradiégétique 3
2.2. Niveau intradiégétique 7
2.2.1. Adam Pollo 7
2.2.2. Michèle 16
2.2.3. Denise Pollo 20
2.2.4. Article de journal 22
3. Autres fragments insérés 27
3.1. Fragments insérés du côté diégétique 27
3.2. Fragments insérés du côté extradiégétique 32
3.3. Simultanéité 37
4. Particularités de la narration 42
4.1. Style hypothétique 42
4.2. Incertitude et savoir transmis 47
4.3. Amnésie et paralipse 49
4.4. Qui parle, qui voit, qui pense ? 53
4.5. Mise en abyme 60
5. Conclusion 62
6. Bibliographie 64

1. Introduction

J.M.G. Le Clézio est considéré par le public et la critique académique d'aujourd'hui, à 80 ans, avant tout comme un champion des droits de l'homme qui porte la voix des opprimés grâce à *« ses fictions [critiques qui] dénoncent le racisme et le colonialisme »* (Roussel-Gillet 2015, 179), et ses interventions dans l'espace public où il s'est positionné : *« comme étant 'un peu militant de l'interculturel' »* (Roussel-Gillet 2015, 176).

Néanmoins, l'image actuelle du lauréat francophone du prix Nobel repose surtout sur le deuxième et le troisième tiers de son activité littéraire – l'auteur engagé des romans écrits après les années 80 est bien différent de l'écrivain cérébral du *Procès-verbal*. En effet, Le Clézio lui-même accepte cette distinction bien répandue dans la critique leclézienne de son œuvre en deux périodes (Archambault 2009, 284). L'existentialisme, le nouveau roman, les œuvres de Lautréamont, Michaux et auteurs américains (notamment Salinger), la théorie des années 60 – ses premiers écrits sont souvent interprétés en remarquant les nombreux influences qui *« [l'inscrivent] dans un héritage difficile »* (Roussel-Gillet 2000, 248). Stylistiquement, ses premiers romans sont caractérisés par l'éclatement formel dans le sens des structures narratives non-linéaires et compositions modernistes. Ce n'est que pendant les années 70 que l'écriture de l'auteur franco-mauricien devient de plus en plus *lisible,* plus communicatif – il opte pour des structures narratives plus conventionnelles où les modèles mythiques jouent un rôle important et commence à s'intéresser aux thèmes autobiographiques, récits de voyage et cultures non-européennes et non-occidentales. Ce changement de paradigme dans la relation *écrivain-lecteur* est interprété par Le Clézio dans des interviews par le vouloir de participer vivement aux enjeux sociaux.

Cependant, une vision apocalyptique de l'histoire, souvent accompagnée par l'ironie et par l'humour noir, relie les deux périodes de son œuvre – l'homme occidental moderne est aliéné de la réalité matérielle et de l'intuition ; son esprit corrompu par la séduisante société de consommation. Au lieu de tomber dans le fatalisme, Le Clézio prend des positions critiques (notamment dans la deuxième période) en se montrant antimoderniste, antiintellectuel et anticapitaliste ; il s'oppose fortement au colonialisme et défend les convictions écologiques.

Influencé par de nombreux voyages, il recommande le retour aux croyances animistes des cultures anciennes. La nature unit l'homme avec le sacré ; ses éléments possèdent une magie interne. L'autre remède contre les maladies de la civilisation moderne dans son œuvre sont la fuite, le nomadisme, l'errance libre : « *Partir, c'est, ainsi que Le Clézio l'explique dans L'Africain, 'choisir autre chose'* » (Marchetti 2015, 163). À cet égard, remarquons que la plupart de ses personnages sont soit marginaux et vagabonds, soit enfants, encore purs et non corrompus. Considéré dans l'ensemble de son œuvre, son style est *baroque* (Onimus 1994, 183) et son écriture *organique* (Onimus 1994, 72), marquée par un fort degré de l'inachèvement et du désordre.

Mais, revenons aux débuts littéraires de l'écrivain qui a été reconnu institutionnellement dès son premier roman pour lequel il a reçu le Prix Renaudot. *Le Procès-verbal* (paru chez Gallimard en 1963), raconte l'histoire d'Adam Pollo, jeune homme souffrant des troubles de mémoire, qui a décidé de fuir la société et s'est réfugié pendant un été chaud dans une villa abandonné au Sud de la France. Dans les 17 chapitres désignés par les lettres dans l'ordre alphabétique (de *A.* à *R.*) sont racontés ses exploits quotidiens qui consistent à fréquenter la plage, le zoo, les cafés et les grands magasins, suivre un chien autour de la ville, écrire ses réflexions dans un cahier et passer le temps avec une jeune femme. Au fil de l'histoire, l'état mental du protagoniste devient de plus en plus instable. Un jour, il prononce un discours bizarre devant un groupe de passants au bord de la mer, concluant l'événement par un acte non-déterminé « *qualifiable d'attentat à la pudeur* » (*PV,* 256). Adam est arrêté par la police et mis à l'hôpital psychiatrique où son état mental est évalué par un groupe d'étudiants de la psychanalyse. À la fin du roman, Adam devient aphasique et reste interné à l'hôpital.

Comme l'observe bien Germaine Brée, résumer les événements du *Procès-verbal* ne contribue pas dans une large mesure à la compréhension du texte (Brée 1990, 23). En effet, nous pouvons dire que l'histoire du premier roman de Le Clézio concerne avant tout l'acte d'énonciation même – il s'agit d'un roman dont la structure complexe pose devant le lecteur de nombreux points ambigus et obscurs, rendant la compréhension difficile. *Le Procès-verbal* est un texte *tentaculaire qui inclut des nombreux discours différents et dont la linéarité spatio-temporelle est radicalement perturbée* (Martin 2012, 27) ; un texte « *bourré d'allusions et de réminiscences littéraires et philosophiques* » (Brée 1990, 29) dont les jeux « *parfois créent l'ennui par l'excès maniériste* » (Brée 1990, 34) ; un texte « *[incohérent],*

à la limite du lisible » (Onimus 1994, 178). Mais, si certaines parties du *Procès-verbal* posent de différents problèmes pour l'interprétation, des critiques contemporains, lisant l'œuvre de Le Clézio intégralement, y inscrivent du sens à partir de ses œuvres plus récentes. La méthode du présent mémoire sera à cet égard spécifique – nous allons examiner en détail le premier roman du lauréat du prix Nobel sans se référant abondamment à ses romans postérieurs. Ayant à l'esprit la complexe structure narrative, caractérisée par de nombreux trous, aussi bien que le caractère rond et ambigu du protagoniste, le point de départ de notre examen est la position que *Le Procès-verbal* laisse au lecteur de nombreux points ouverts. Si avec son premier roman Le Clézio annonce certaines préoccupations familières, certains leitmotivs de son œuvre dans son intégralité, la vision du monde n'y est pas encore fixe. Notre étude s'avère à cet égard comme une lecture anachronique d'un roman ludique du jeune écrivain qui a, plus tard, lui-même exprimé dans une interview son vouloir de réécrire ses œuvres expérimentales rédigées jusqu'à 1980 (Archambault 2009, 287).

La méthode de notre étude consiste en une analyse détaillée de la structure narrative et du style du roman. Bien que le présent mémoire concerne largement la théorie narrative, il s'inscrit dans le cadre de mention de traduction du Master en langue et lettres françaises. À cet égard, nous allons donner de nombreux exemples de la traduction des fragments problématiques qui découlent de la richesse stylistique et de la structure narrative complexe du roman.

2. Voix narratives

Les deux principales voix narratives dans le roman sont le narrateur extradiégétique, racontant ce qui se passe avec le protagoniste à la troisième personne, et, au niveau intradiégétique, Adam Pollo, rédigeant à la première personne une sorte de journal intime inséré dans le texte du roman. En plus, nous distinguons plusieurs instances narratives intradiégétiques supplémentaires dont les discours apportent un point de vue complémentaire.

2.1. Narrateur extradiégétique

La première phrase du roman imite stylistiquement les débuts de contes de fées en tant que genre codifié et s'ouvre sur la narration à la 3ème personne qu'on peut considérer comme le type de base : « *Il y avait une petite fois, pendant la canicule, un type qui était assis devant une fenêtre ouverte ; c'était un garçon démesuré, un peu voûté, et il s'appelait Adam ; Adam Pollo* » (*PV*, 15). Toutefois, en utilisant le registre familier en combinaison avec la ponctuation excessive qui entrecoupe la première phrase en lui donnant une impression d'improvisation, Le Clézio s'écarte de l'horizon d'attente des lecteurs et annonce ainsi le recours à l'ironie en tant que procédé central de son premier roman. Similairement, passant du niveau stylistique au niveau narratif, nous verrons le narrateur principal du roman bientôt s'échapper à une typologisation simple – si à la première vue nous sommes tentés de le caractériser comme une instance hétérodiégétique, comme le récit progresse, on distingue de plus en plus de déictiques. Le commentaire métaleptique à la fin du roman témoigne à la fois de la rareté et de l'importance de l'utilisation du « je narratif » : « *l'histoire est terminée. Mais attendez. Vous verrez. Je (notez que je n'ai pas employé ce mot trop souvent) crois qu'on peut leur faire confiance* » (*PV*, 315). Le romaniste tchèque Petr Kyloušek interprète ce phénomène dans le cadre de la narration moderne qui « *déporte le 'récit' vers le 'discours'* » (Kyloušek 1994, 22).

Si l'utilisation de la première personne grammaticale à la fin du roman est mise en avant, ce n'est pas le cas dans d'autres endroits – cachée au milieu des énoncés denses, elle peut facilement nous échapper (*PV*, 90). Parfois il est possible d'interpréter de tels exemples comme des *monologues intérieurs* du protagoniste où les guillemets et les verbes introductoires ont été supprimés. Au contraire, l'exemple suivant n'est pas ambigu – le narrateur y utilise la première personne grammaticale tout en désignant Adam par le pronom de la troisième personne : « *Après, je sais qu'il est allé attendre le chien* » (*PV*, 96). Cette fois, le procédé est renforcé par la position initiale de la phrase au début du chapitre *G.* en tant qu'endroit important du point de vue structural. Ainsi, en utilisant le « je narratif » rarement, tantôt de manière bien subtile, tantôt de manière accentuée, Le Clézio provoque délibérément la confusion concernant le statut diégétique du narrateur.

Également, d'autres procédés produisent l'effet similaire. Au début du chapitre *M.*, le narrateur utilise le pronom indéfini neutre « *on* » qui peut être interprété comme une trace de déixis grammaticale, tout en donnant un autre commentaire métaleptique : « *On les oublierait. On les laisserait vivre de leur côté, rentrer chez eux, faire ce qu'ils ont à faire, tous ces autres […]. Adam se laissait dépasser par eux, en cours de route* » (*PV*, 166). Par ailleurs, en utilisant la deuxième personne

grammaticale, le narrateur établit la relation entre lui-même comme émetteur et les lecteurs comme récepteurs de son énoncé, se montrant ainsi conscient de son activité narrative : « *un peu plus loin, c'était la colline où il vivait, avec le sentier que vous savez, et la grande maison, toujours abandonnée, où il habitait* » (*PV*, 99). Mentionnons aussi l'apparition de déixis temporelle qui présente la narration même comme un phénomène avec son propre temps : « *le petit enfant de tout à l'heure, piétinait dans la mer en psalmodiant* » (*PV*, 232).

Selon Germaine Brée, Le Clézio utilise de telles infractions narratives dans son premier roman comme provocations qui font appel à l'attention des lecteurs, qui les invitent à *décrypter* le texte (Brée 1990, 17), mais, du point de vue narratif, nous nous demandons si tous ces exemples sont suffisants pour conclure que le narrateur est en fait homodiégétique ? En se référant au fait qu'il « *se manifeste dans le roman par le pronom JE* », Pere Solà donne « *un statut de personnage fictionnel au narrateur-auteur* » (Solà 1992, 24). Néanmoins, quand il explique la différence entre la narration homodiégétique et hétérodiégétique, Gerard Genette dit que « *toute narration est, par définition, virtuellement faite à la première personne […]. La vraie question est de savoir si le narrateur a ou non l'occasion d'employer la première personne pour désigner l'un de ses personnages* » (Genette 1972, 252). L'utilisation du « je narratif » dans *Le Procès-verbal* peut donc être interprétée non seulement comme un indice que le narrateur fait partie de l'univers diégétique, mais aussi comme une simple convention métadiégétique. Un autre type de déixis peut servir comme un indice plus concret. Dans le chapitre *K.*, le narrateur semble marcher à côté d'Adam[1] – il ne voit pas toutes les lettres d'une inscription parce que quelque chose lui empêche la vue :

À la poupe, en lettres majuscules, on voyait un demi-nom recourbé. C'était : « DERMY » et « SEILLE »	Na zaobljenoj krmi vidjelo se pola imena napisanog velikim slovima. Pisalo je : „DERMY“ i „SEILLE“

[1] Mentionnons à cet égard l'observation de Germaine Brée concernant le point de vue du *Procès-verbal* selon qui « *[Adam] enregistre comme une caméra ce qui tombe sous son regard, tandis que le narrateur le suit à son tour comme avec une caméra, mais une caméra de plus grande ouverture où Adam fait partie de l'image.* » (Brée 1990, 27)

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. L'autre mot, en dessous, on aurait pu facilement parier dix millions que c'était « Marseille », si on avait eu les dix millions, ou si c'en avait valu la peine. (*PV*, 145)	Ono što se nije vidjelo moralo je biti „Zapovjednik" ili „Admiral" ili „Kapetan", ili pak „Grad". Moglo je biti „Pahi" ili „Epi" ili bilo što. Druga riječ, ona ispod, moglo bi se bez problema okladiti u deset milijuna da je pisalo „Marseille", kad bi se imalo tih deset milijuna, ili ako bi se uopće isplatilo.

Notons encore une fois la présence du pronom polyvalent « *on* » qui rend l'interprétation difficile. Il est vrai que le phénomène étrange pourrait facilement être expliqué par la présence de focalisation, mais le narrateur veut se montrer en général omniscient. Ainsi cette apparition de déixis spatiale constitue une infraction étrange au code narratif prévalant.

En examinant la narration extradiégétique, nous devons mentionner aussi que dans le chapitre *O.*, apparaît l'instance d'un éditeur fictif :

Voici comment Adam raconta la suite, plus tard ; il la relata soigneusement, écrivant au crayon à bille dans un cahier d'écolier jaune, sur lequel il avait inscrit en en-tête, comme pour une lettre, « Ma chère Michèle ». On retrouva le tout, à moitié calciné. Certains passages, 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. Ils ne seront donc pas reproduits et leur absence sera indiquée par des espaces blancs, sensiblement	Evo kako je Adam ispričao ostatak, kasnije; sve je detaljno naveo, pišući kemijskom olovkom u jednu žutu školsku bilježnicu, koju je na zaglavlju naslovio, kao za pismo, „Moja draga Michèle". Sve je to pronađeno, napola spaljeno. Određeni odlomci – bilo da su stranice istrgnute kako bi poslužile za zamatanje ovog ili onog, tenisica, kućanskog smeća, ili čak kao toaletni papir; bilo zbog dijelova koji su spaljeni – nedostaju. Stoga neće biti reproducirani, a njihova će odsutnost biti naznačena prazninama, duljinom i kvalitetom sličnima originalu.

pareils en longueur et en qualité aux originaux. (*PV*, 206)	

Qui a trouvé le journal intime du protagoniste – quelqu'un de sa proximité, peut-être l'éditeur lui-même ? De toute façon, il semble qu'il s'agit de quelqu'un bien renseigné. Cette information essentielle est cachée par l'utilisation du pronom indéfini polyvalent « *on* », aussi bien que les raisons pourquoi l'éditeur a décidé de publier une partie des mémoires d'Adam. Néanmoins, si la découverte est explicitement mentionnée, la seule conclusion que l'on peut tirer est qu'il s'agit d'une instance diégétique. Finalement, si nous décidions de considérer le narrateur et l'éditeur comme une seule entité, nous devrions conclure que le narrateur est vraiment homodiégétique.

2.2. Niveau intradiégétique

2.2.1. Adam Pollo

Les fragments écrits à la première personne par le protagoniste en tant que narrateur intra- et homodiégétique fonctionnent comme la deuxième voix narrative importante et oscillent entre la forme des lettres et celle du journal intime – s'ils commencent par une formule typique pour la forme épistolaire *(« Ma chère Michèle »)*, Adam y raconte principalement sa vie quotidienne et note ses réflexions bizarres. L'ambiguïté est mise en avant dans le chapitre *O.* par la juxtaposition d'une désignation temporelle typique pour les commencements des journaux intimes et la formule épistolaire usuelle : « *Dimanche matin, ma chère Michèle* » (*PV*, 224). Par ailleurs, certains éléments indiquent qu'Adam n'envoie pas en effet ses lettres prétendues. D'une part, la plupart de ses fragments sont écrits dans un cahier d'écolier jaune, et d'autre part, on les trouve régulièrement à son proximité, jamais chez Michèle, *sur* qui le texte ne focalise presque jamais. En plus, le fragment suivant est intéressant parce qu'Adam y hésite entre désigner Michèle à la deuxième et à la troisième personne[2]. Le passage est isolé du seul fragment qu'Adam intitule

[2] Il est intéressant de remarquer le même procédé dans le cadre de la représentation des pensées du protagoniste, au milieu d'un monologue rapporté – « *je voulais suivre cette fille, Michèle, à la trace […] Je voulais te chercher jusqu'à ce que je te trouve* » (*PV*, 180).

seulement « *Michèle.* » (*PV*, 213) au lieu de « *Ma chère Michèle* » comme d'habitude. Ce changement stylistique est révélateur du changement de la relation entre les deux personnages – Adam raconte ici comment il a trouvé Michèle dans la compagnie d'un américain qui, ennuyé par ses extravagances et sa possessivité, a frappé Adam en lui cassant un dent. L'oscillation entre la deuxième et la troisième personne expriment donc ici la colère du protagoniste envers Michèle, mais, en même temps, posent la question si les textes d'Adam sont des lettres ou un journal intime :

] J'ai fini quand même par m'en aller, parce qu'une voiture de Police m'avait vu et avait ralenti. J'ai fait un détour par la Vieille Ville et je suis remonté vers le Jardin de la Gare des Autobus. Je pensais que je pourrais m'allonger sur un banc et dormir. Dans le jardin, il y avait toi et le type américain. Quand je vous ai reconnus, je m'en suis foutu, parce qu'il faisait noir et que vous aviez l'air d'être bien. Je me suis assis à côté de vous et j'ai commencé à vous raconter des histoires. Je ne me souviens plus de ce que c'était, des calembours, des contes de fantômes, ou des phrases sans suite. Il me semble que je vous ai parlé de mon arrière-grand-père qui était gouverneur à Ceylan. Je ne sais plus. L'Américain a allumé une cigarette américaine en attendant que je m'en aille. Mais je n'avais pas envie de partir. Je t'ai demandé encore 1 000 francs. Michèle m'a dit qu'elle m'avait assez donné pour cette fois ; j'ai répondu qu'elle ne m'avait pas rendu	] Svejedno sam na kraju otišao, jer su me vidjeli iz jednog policijskog vozila i usporili. Otišao sam zaobilaznim putem, kroz Stari grad, i popeo se prema Parku autobusnog kolodvora. Mislio sam kako bih se mogao ispružiti na klupi i odspavati. U parku ste bili ti i taj Amerikanac. Kad sam vas prepoznao, nije me bilo briga, jer je bio mrak i izgledali ste kao da se dobro provodite. Sjeo sam pokraj vas i počeo vam pričati priče. Više se ne sjećam kakve, kalambure, strašne priče ili nepovezane rečenice. Čini mi se da sam vam pričao o svom pradjedu koji je bio guverner u Cejlonu. Ne znam više. Amerikanac je zapalio svoju američku cigaretu i čekao da odem. Ali meni se nije odlazilo. Zamolio sam te još 1000 franaka. Michèle mi je rekla da mi je dala dovoljno za ovaj put; ja sam odgovorio da mi nije vratila kabanicu koju sam joj posudio, i da sigurno vrijedi više od 5000.

l'imperméable que je lui avais prêté, et qu'il valait sûrement plus de 5 000. Michèle, tu t'es mise en colère et tu m'as dit de foutre le camp. J'ai dit en riant, donne-moi 1 000 francs. L'Américain a jeté sa cigarette et a dit, « Now, c'mon, git off » J'ai répondu un juron américain. Michèle a eu peur et m'a donné les 1 000 francs. L'Américain s'est levé et a répété : « Hey, git off ». J'ai redis le même juron. Michèle a menacé d'appeler la police. (*PV,* 221)	Michèle, naljutila si se i rekla mi da odjebem. Ja sam se smijao i rekao daj mi 1000 franaka. Amerikanac je bacio cigaretu i rekao, „Now, c'mon, git off" Odgovorio sam mu američkom psovkom. Michèle se preplašila i dala mi tih 1000 franaka. Amerikanac je ustao i ponovio: „Hey, git off". Ja sam mu ponovno rekao istu psovku. Michèle je zaprijetila da će pozvati policiju.

En examinant cette situation narrative, il est important aussi d'examiner comment Adam fonctionne en tant que personnage. Tout d'abord, ses dialogues et monologues révèlent la complexité d'un marginal qui « *manifeste un gout de la solitude et une volonté de se libérer de toute attache* » (Van Acker 2005, 70), un égocentrique « *qui se consacre 'le possesseur de toutes les choses'* » (Van Acker 2005, 71) et qui recourt à de différents « *simulacres au moyen desquels [il] feint un rapport à la société, tout en restant volontairement à l'écart* » (Van Acker 2005, 71). À cet égard, la plupart des conversations du protagoniste avec les autres révèle une incapacité de communiquer – il n'écoute pas ses interlocuteurs qui se sentent souvent gênés (*PV* 140 ; 93-94) ou se moquent de lui sans qu'il s'en rende compte (*PV,* 51-52 ; 54-55). Par ailleurs, il force Michèle à parler des choses traumatiques et ennuyeuses, au point de mener jusqu'au bout la patience de la seule personne qui fasse preuve d'un certain degré d'empathie pour lui (*PV,* 39-48 ; 63-66). Le motif de problèmes de communication est présent dès le début du roman et continue de se développer au fil du récit. Les dialogues qu'Adam mène avec les autres personnages se radicalisent progressivement et glissent de plus en plus en monologues. Vers la fin du roman, enfermé dans un asile, Adam se montre prêt à parler à une étudiante de psychanalyse, mais son discours devient bientôt incohérent :

« Non, je vais vous dire, ce n'est pas la peine. Ce n'est pas seulement parce que vous n'aimez pas ça, le genre anecdotique. – mais aussi parce que, d'une certaine manière, du point de vue de la vérité, du point de vue réaliste, ce n'est pas ça, non plus. »	„Ne, reći ću vam, nema smisla. Nije stvar samo u tome što ne volite to, takve anegdote. – nego i u tome što, na jedan način, s gledišta istine, s realnog gledišta, nije to to, više ne."
« Pourquoi non ? » dit Julienne.	„Zašto ne?" rekla je Julienne.
« Parce que c'est de la littérature. Tout bonnement. 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. On fait des romans à deux sous, avec des trucs de masturbation, de pédérastie, de Vaudois, de comportements sexuels en Mélanésie, quand ce ne sont pas les poèmes d'Ossian. Saint-Amant ou les canzonettes mises en tablatures par Francesco da Milano. Ou : Portrait d'une Jeune Dame par Domenico Veneziano. Shakespeare. Wilfrid Owen. João de Deus. Léoville L'homme. L'intégralisme. Fazil Ali Clinassi, &c. &c. Et le	„Jer je sve to književnost. Najjednostavnije. Znam, svi se bave književnošću, više ili manje, ali sada to više ne ide. Stvarno mi je više dosta – To je neizbježno, jer se previše čita. Misli se da treba sve predstaviti u savršenoj formi. Uvijek se misli da apstraktnu ideju treba predočiti nekim popularnim primjerom, nečime što je u modi, po mogućnosti nepristojnim, i svakako – i svakako ne smije imati nikakve veze s glavnim pitanjem. Bože moj, kako je sve to lažno! Sve to smrdi na lažnu poeziju, sjećanja, djetinjstvo, psihoanalizu, rane godine i povijest kršćanstva. Piše se petparačke romane, s pričama o masturbaciji, pederastiji, Valdenzima, spolnim navikama u Melaneziji, ako već nisu Ossianove pjesme. Saint-Amant ili kanconete koje je Francesco da Milano zapisao u tabulature. Ili: Portret mlade djevojke Domenica Veneziana. Shakespeare. Wilfred Owen. Ivan od Boga. Léoville L'Homme. Integralizam. Fazil Ali Clinassi, &td. &td. I Novalisov misticizam. I pjesma Yupanquija Pachacuteca:

mysticisme de Novalis. Et la chanson de Yupanqui Pachacutec :	
Tel un lys des champs je suis né Tel un lys j'ai grandi Puis le temps a passé La vieillesse est venue Je me suis desséché Et j'en suis mort.	Kao ljiljan poljski rođen Kao ljiljan rastao Onda vrijeme prođe I starost je stigla Teška suša dođe I ja umrijeh.
Et Quipucamayoc. Viracocha. Capacocha-Guagua. Hatunricriyoc. Intip-Aclla. Les promesses de Menéphtah. Jéthho. Le kinnor de David. Sénèque le Tragique. Anime, parandum est. Lieri quondam mei, vos pro paternis sceleribus pœnas date. Et tout ça : les cigarettes Markovitch, la Coupe Vétiver, Wajda, les cendriers Cinzano, le crayon à bille, mon crayon à bille BIC n° 576 – reproduction « AGRÉÉ 26/8/58. J.O. » Tout ça. Hein ? Est-ce que c'est juste. Est-ce que ça veut dire quelque chose ? Est-ce que c'est juste ? » (*PV*, 303-304)	I Quipucamayoc. Viracocha. Capacocha-Guagua. Hatunricriyoc. Intip-Aclla. I obećanja Menerptaha. Jitro. Davidova harfa. Tragičar Seneka. Anime, parandum est. Lieri quondam mei, vos pro paternis sceleribus poenas date. I sve to: cigarete Markovitch, Coupe Vétiver, Wajda, pepeljare Cinzano, kemijska olovka, moja kemijska BIC br. 576 – primjerak „AGRÉÉ 26/8/58. J.O." Sve to. Ha? Je li to pravedno. Znači li to išta? Je li to pravedno?"

Dans le paragraphe se trouvent juxtaposés des informations érudites, des noms imaginaires et des noms de marques de produits de grande consommation de manière aléatoire – le discours d'Adam devenant obscur et perdant toute valeur communicative. En dehors de la représentation de manque de communication, le fragment cité sert aussi à critiquer la sursaturation d'informations dans la société moderne (Hernández 1992, 211).

Le motif de l'incapacité de communiquer est l'une des caractéristiques qui rapprochent *Le Procès-verbal* du roman *narcissique* moderne où « *le dialogue n'est qu'une illusion, il est exactement un dialogue de sourds* » (Kibédi Varga 1994, 13). A cet égard, il est intéressant de mentionner qu'à la fin de l'interrogatoire mené par Julienne dans l'asile, Adam est atteint d'aphasie, concrétisant ainsi le motif de la perte de capacité de communication au niveau de l'histoire.

En dehors de ces dialogues monologiques, on identifie la perte de communicabilité également dans le monologue central du roman. Le discours prononcé par Adam au bord de la mer devant un public d'une trentaine de passants joue un rôle important pour le développement de l'intrigue :

Il parla avec une voix bien modulée, au timbre plutôt grave, articulant chaque son l'un après l'autre […]. « Ce que je voulais dire. Voilà. Nous sommes tous pareils, tous frères, hein. Nous avons les mêmes corps et les mêmes esprits. C'est pour ça que nous sommes frères. Évidemment, cela semble un peu ridicule, vous ne trouvez pas, de faire cette confession – ici – en plein midi. Mais je parle parce que nous sommes tous frères et pareils. Savez-vous une chose, voulez-vous savoir une chose ? Mes frères. Nous possédons la terre, tous, tant que nous sommes, elle est à nous. Voyez-vous pas comme elle nous ressemble ? Voyez-vous pas comme tout ce qui y pousse ? Et tout ce qui y vit a nos figures et notre style ? Et nos corps ? Et se confond avec nous-mêmes ? Tenez, par exemple, regardez autour de vous, à gauche et à droite. Y a-t-il une seule chose, y a-t-il un	Pričao je poprilično izmijenjenim glasom, gotovo ozbiljnim tonom, zasebno izgovarajući svaki glas […]. „Što sam htio reći. Eto. Svi smo mi isti, svi braća, ne? Imamo ista tijela i isti duh. Zbog toga smo braća. Očito je malo blesavo, ne mislite, ovako se ispovijedati – ovdje – usred bijela dana. Ali ja pričam jer smo svi braća i slični. Znate što, hoćete da vam kažem nešto? Braćo moja. Mi posjedujemo zemlju, svi, takvi kakvi jesmo, ona je naša. Ne vidite kako nam sliči? Ne vidite kako sve što na njoj raste? I sve što na njoj živi ima naše lice i naš stil? I naše tijelo? I miješa se s nama samima? Evo, na primjer, pogledajte oko sebe, slijeva i zdesna. Ima li ijedna stvar, ima li ijedan dio – u okolini koji nije naš, koji nije vaš i moj?“

seul élément – dans ce paysage qui ne soit pas nôtre, qui ne soit pas à vous, et à moi ? » (*PV*, 243)	
[…]	[…]
« Veux vous dire. Attendez. Peux vous raconter une histoire. Vous savez. Comme à la radio. Chers auditeurs. Je peux discuter. Je peux discuter avec vous. Qui veut ? Qui veut me parler ? Hein ? Un peut discuter de quelque chose ? On peut parler de la guerre. Il va y avoir une guerre – Non… Ou du prix de la vie. Combien coûtent les patates ? Hein ? Il paraît que cette année les patates sont énormes. Et que les navets sont tout petits. Ou de la peinture abstraite. Si personne n'a rien à dire. Vous n'avez rien à dire ? Je peux raconter une histoire. C'est ça. Je peux vous inventer des fables. Sur-le-champ. Tenez. Je vais vous donner des titres. Écoutez. 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. Ou. Comment Zoé reine du Péloponnèse trouva le trésor du syrinx en dentelles. Ou. Le courage des typanosomes. Ou. Comment tuer les serpents à sonnette. C'est simple. Il faut savoir trois choses. Les	„Vam želim reći. Čekajte. Mogu ispričati priču. Znate. Kao na radiju. Dragi slušatelji. Mogu raspravljati. Mogu raspravljati s vama. Tko želi? Tko želi pričati sa mnom? Ha? Malo raspravljati o nečemu? Možemo pričati o ratu. Bit će rata – Ne… Ili o troškovima života. Koliko koštaju krumpiri? Ha? Izgleda da su ove godine krumpiri ogromni. A repa skroz mala. Ili o apstraktnom slikarstvu. Ako nitko nema ništa za reći. Nemate ništa za reći? Mogu ispričati priču. To je to. Mogu vam smišljati bajke. Na licu mjesta. Evo. Dat ću vam naslove. Slušajte. Legenda o mediteranskoj lepezastoj palmi koja je htjela putovati u Istočnu Europu. Ili. Ibis kojeg je jedan trgovački predstavnik pretvorio u djevojčicu. Ili Asdrubal čovjek-s-dvama-ustima. I. Priča o ljubavi kralja karnevala i jedne muhe. Ili. Kako je Zoe kraljica Peloponeza pronašla blago Panove frule u čipki. Ili. Hrabrost tripanosoma. Ili. Kako ubiti čegrtuše. Jednostavno. Treba znati tri stvari. Zmije čegrtuše. Jako ponosne. Ne vole jazz. I čim vide runolist hvata ih katalepsija. Dakle. Evo što treba napraviti. Uzmete klarinet. Kad

serpents à sonnettes. Sont très orgueilleux. N'aiment pas le jazz. Et dès qu'ils voient un edelweiss ils tombent en catalepsie. Alors. Voilà comment il faut faire. Vous prenez une clarinette. Quand vous voyez le serpent vous lui faites une vilaine grimace. Comme ils sont orgueilleux, ils se mettent en colère et foncent sur vous. À ce moment-là. Vous leur jouez Blue Moon ou Just a Gigolo. Sur la clarinette. Ils n'aiment pas le jazz. Alors ils s'arrêtent. Ils hésitent. À cet instant précis, vous sortez. Vous 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. Quand ils se réveillent. Ils voient qu'ils ne sont plus. Qu'ils ne sont plus que des serpents-à-sonnettes. Et comme ils sont si terriblement orgueilleux, ils en crèvent. Ils préfèrent se suicider. Ils se retiennent de respirer. Pendant des heures. À la fin ils en crèvent. Ils deviennent tout noirs. Vous entendez ? etc. » (*PV,* 251-252)	ugledate zmiju napravite ružnu grimasu. Budući da su ponosne, naljute se i navale na vas. U tom trenutku. Odsvirate im Blue Moon ili Just a Gigolo. Na klarinetu. Ne vole jazz. Onda se zaustave. Oklijevaju. Točno u tom trenutku izvadite. Izvadite iz džepa pravi snježni runolist. I uhvati ih katalepsija. Onda. Još ih samo treba uzeti i negdje im podvaliti jedno r. Kad se probude. Shvate da više nisu. Da više nisu ništa drugo nego zmije čegrtuše. I zato što su tako strašno ponosne, od toga krepaju. Draže im je počiniti samoubojstvo. Suzdrže se od disanja. Satima. Na kraju krepaju. Skroz pocrne. Razumijete? itd.“

Marqué par la syntaxe orale et les phrases coupées ou inachevées, le discours commence stylistiquement comme un sermon, mais devient de plus en plus libre et finit par se transformer pratiquement en un courant de conscience. Le changement correspond à la détérioration mentale du protagoniste et symbolise la perte de pouvoir de communication – Adam commence son discours avec l'intention de communiquer aux autres une leçon morale, mais finit par raconter des histoires obscures. Notons toutefois que certains critiques ont déployé des efforts considérables pour donner plus du sens au monologue central énigmatique du *Procès-verbal*. S'il

est possible d'interpréter certaines parties du monologue comme une critique du consumérisme et de la société occidentale, nous estimons que nous ne pouvons pas nier son caractère avant tout obscur. Adam ne critique pas la société moderne du point de vue d'une idéologie cohérente – il est un personnage contradictoire, « *personnage au moi informe* » (Roussel-Gillet 2004, 115) qui se trouve « *devant un vide : celui de l'absence d'une identité structurée* » (Roussel-Gillet 2004, 120). Similairement, nous ne partageons donc pas l'avis de Bronwen Martin, selon qui l'insistance sur la répétition du pronom personnel « *vous* » souligne ici la fonction communicative de la langue (Martin 2012, 30). De telles apostrophes doivent plutôt être comprises comme ironiques, dans le cadre de l'écart entre le vouloir initial du protagoniste de transmettre un message et la réalité d'un discours devenu incompréhensible. Finalement, certains critiques soulignent l'importance du monologue d'Adam comme l'une des raisons principales de son enfermement. Néanmoins, nous devons être bien prudents dans cette ligne d'interprétation pour ne pas inscrire au roman ce qu'il n'y est pas écrit. S'il est vrai que le sermon du protagoniste sert de déclencheur pour sa chute finale, c'est justement dans le sens que la manque de compréhension et les rires de la foule ont conduit à des évènements plus problématiques – au niveau diégétique, Adam n'est pas arrêté et enfermé seulement à cause de ses positions subversives.

Dans une partie substantielle du roman, c'est la focalisation fortement externe *sur* Adam qui prévale. Ses actions bizarres parfois semblent ne provoquer aucune réaction de l'environnement parce que le narrateur ne nous informe pas de ce qui se passe autour de lui. Au début du roman, le protagoniste est présenté du dehors, du point de vue cinématographique. Ses pensées n'y sont pas racontées ; seulement ses gestes (*PV,* 16). La focalisation externe reste un outil stylistique important dans la deuxième moitié du roman. Dans le chapitre *P.*, Adam reçoit une lettre bien émotive de sa mère, dont l'effet sur le protagoniste n'est pas décrit. On apprend seulement que « *Une espèce de sueur avait collé ses cheveux sur son front, et sa chemise sur son dos* » (*PV,* 241) – soit le narrateur indique implicitement qu'Adam est troublé, soit le protagoniste n'est pas capable de ressentir aucune émotion parce qu'il a chaud. Plusieurs critiques soulignent les liens intertextuelles entre Meursault et Adam qui, lui aussi, perçoit le monde avant tout par ses sens. En plus, Bronwen Martin remarque que le protagoniste est représenté comme une entité biologique et qu'on trouve de nombreuses références à son anatomie (Martin 2012, 21). Michèle

fait la même observation quand elle demande à Adam : « *pourquoi faut-il que tu parles toujours de ton nombril, de ton nez, de tes mains ou de tes oreilles ou de quelque chose de ce genre ?* » (*PV*, 62).

2.2.2.Michèle

Michèle est la seule personne qui relie le protagoniste avec la société : « *grâce à toi […] j'ai les seuls contacts possibles avec le monde d'en bas* » (*PV*, 18). Elle est son amoureuse (*PV*, 78), elle lui prête de l'argent, donne à manger et apporte les journaux (*PV*, 62). Vu qu'elle accepte de fréquenter Adam dans la villa où il s'est installé, elle doit approuver d'une certaine mesure sa façon de vivre et partager ses idées de liberté. Par ailleurs, elle est conçue comme un personnage et une voix narrative non-autonome, dépendante d'Adam en tant qu'(inter)locuteur dominant, donnant un prétexte à ses énoncés. Après l'avoir quitté vers la fin du récit, elle n'est plus mentionnée dans le texte. D'un autre côté, Michèle joue un rôle important au niveau de l'histoire dans la mesure où la rupture de leur relation sert de catalyseur pour la chute finale du protagoniste.

Malgré son empathie, Michèle est la victime du maltraitement du protagoniste, qui se montre possessif, agressif et violent. En effet, dans le chapitre *C.*, Adam lui rappelle dans une conversation la fois où il l'a violée : « *toutes les filles ont une histoire dans ce goût-là […], la fois où j'ai été violée. Toi aussi* » (*PV*, 39) et le décrit dans un style poétique (il fait référence à ses prétentions littéraires) comme s'il s'agissait d'une anecdote de la vie quotidienne d'un couple :

Les gouttes de pluie, je ne sais pas si tu te rappelles, passaient à travers le feuillage, se réunissaient par deux ou trois, et tombaient sur nous grosses comme la main. Oui, j'ai déchiré tes vêtements, parce que tu commençais à avoir peur et à crier ; je t'ai giflée, pas très fort, deux fois en pleine figure. Je me rappelle que tu avais une fermeture éclair ridiculement dure ; elle n'en finissait pas de se coincer ; j'ai pu la déchirer, à la longue,	Kišne su se kapi, ako se sjećaš, probijale kroz lišće, spajale se po dvije ili tri i padale po nama velike kao šake. Da, rastrgao sam ti odjeću, jer si se počela bojati i vrištati; zalijepio sam ti, ne prejako, dva šamara. Sjećam se da si imala užasno čvrst ciferšlus; baš se zaglavio; uspio sam ga razderati, po dužini, potežući svom snagom. Čekaj, poslije si se nastavila opirati, ali ne previše. Mislim da si se bojala svih vragova, mene, ili onoga što je slijedilo. Barem

en tirant dessus de toutes mes forces. Attends, après, tu as continué à te débattre, mais pas trop. Je pense que tu devais avoir une trouille de tous les diables, de moi, ou de la suite. Du moins je pense. Hein, et quand tu as été nue, je t'ai fixée sur le sol, les pieds contre le tronc de l'arbre, la tête en plein sous la pluie, et j'ai tenu tes poignets dans mes mains et tes genoux dans mes jambes. Et en principe je t'ai violée comme ça, facilement, tu vois, trempée de pluie comme dans une baignoire ; en écoutant quand même, si ça ne te fait rien, tes cris de rage, les petits bruits de l'orage, et les coups de fusil des chasseurs qui battaient les taillis dans la colline d'en face. J'ai dit en principe. Parce qu'en fait ç'a été raté. Mais après tout ce n'est peut-être pas tellement important pour moi. Du moment que j'avais réussi à te mettre nue. En tout cas – pour en faire une belle histoire, littéraire et tout, disons que je t'ai vue peu à peu te couvrir de cheveux mouillés, de terre, de ronces et d'aiguilles de pin, et que j'ai vu ta bouche, ouverte, occupée à respirer et à reprendre haleine, où l'eau imbibée d'argile coulait, issue d'une source imperceptible, quelque part à la racine de tes cheveux. Sincèrement, à la fin, tu as ressemblé à un jardin ; tu t'es dégagée, et tu t'es assise le dos contre l'arbre. Tu comprends, pour moi, tu n'étais plus qu'un tas de terre rosâtre, emmêlée d'herbes et de gouttes d'eau. Avec,	tako mislim. Hm, i kad si bila gola, pritisnuo sam te na tlo, stopala uz deblo, glave izravno na kiši, i držao sam tvoja zapešća u svojim rukama i tvoja koljena među svojim nogama. I u principu sam te tako silovao, lako, shvaćaš, natopljenu kišom kao da si izašla iz kade; ipak osluškujući, ako smijem reći, tvoje bijesne krikove, sitne zvukove oluje, i pucnjeve lovaca koji su istjerivali lovinu iz gustiša na suprotnoj padini. Kažem u principu. Jer je to ustvari bio promašaj. Ali na kraju krajeva, možda mi ni nije toliko važno. Već samo to što sam te uspio skinuti. U svakom slučaju – da na kraju ispadne lijepa priča, poetična i sve, recimo da sam gledao kako te malo pomalo prekriva mokra kosa, zemlja, trnje i borove iglice, i da sam ti vidio usta, otvorena, zaokupljena disanjem i dolaženjem do daha, u koja se slijevala voda izmiješana s glinastim tlom, iz nekog skrivenog izvora, negdje oko korijena tvoje kose. Da budem iskren, na kraju, izgledala si kao vrt; iskoprcala si se, sjela i naslonila se leđima na drvo. Razumiješ, što se mene tiče, bila si samo mrlja ružičaste zemlje, izmiješane s travom i kapljicama vode. S tu i tamo kojim ostatkom žene; možda zato što si čekala.

par-ci, par-là, un reste de femme ; peut-être du fait que tu attendais. (*PV*, 42-43)	

Le dégoût est renforcé par le décalage entre le style et le contenu, ce que remarque le narrateur extradiégétique lui-même : « *[Adam] continua à raconter son histoire, pour les autres, parodiant à bon marché des souvenirs troubles* » (*PV*, 39). Toutefois, pendant toute la conversation dans le bar, Michèle semble plutôt fatiguée par un jeu verbal bizarre d'Adam que vraiment troublée par les souvenirs traumatiques. Sans entrer dans les détails, disons que plusieurs indices au niveau du style et du contenu qui apparaissent ici et dans d'autres chapitres peuvent être interprétés comme si le viol n'avait pas vraiment eu lieu, ce que d'autres critiques ont également remarqué : « *il pourrait s'agir d'un jeu tacite initié par Adam dans l'intention de circonvenir son audience.* » (Ook Chung, cité dans Paradis Dufour 2018)[3]. Néanmoins, quoique le viol ait été commis ou imaginé, l'article du journal fictif révèle que Michèle a réellement décidé de prévenir la police. Il s'agit donc d'un motif ambigu, bien problématique pour l'interprétation.

Par ailleurs, dans le chapitre *I.*, composé en 5 fragments épistolaires sans narration extradiégétique, apparait une lettre prétendument écrite par Michèle. Le fait que le premier fragment est intitulé « *Question :* » est les 4 suivants « *Réponse :* » indique à la première vue qu'il s'agit de la correspondance entre plusieurs personnages. Mais, la logique d'alternance successive des émetteurs est bientôt rompue. L'auteur de la première, quatrième et cinquième (deux fragments successifs) lettres est sans doute Adam – la formule initiale *(« Ma chère Michèle »),* le style et le contenu correspondent aux autres fragments écrits par le protagoniste. Le deuxième fragment, intitulé *réponse,* commence sans formule d'appel :

Réponse : « Je ne peux pas te répondre ; je ne peux pas répondre à ce que tu me demandes au sujet de celle qui a écrit cette phrase sur la feuille	Odgovor: „Ne mogu ti odgovoriti, ne mogu odgovoriti na to što me pitaš u vezi one koja je napisala tu rečenicu na list aloje; ali izmislila sam hrpu

[3] Voir aussi : Roussel-Gillet 2004, 117 et Paradis Dufour 2018, 18-20.

d'aloès ; mais j'ai pensé à des tas d'histoires ; c'est un peu comme si je n'osais pas me les raconter, et qu'il fallait que j'écrive pour faire sortir toutes ces choses étranges du trouble où elles sont d'habitude. De toute façon, ce n'est pas laid, parce que mises bout à bout, toutes ces petites aventures qu'on voit partout, ces bouts de papier sur lesquels il y a écrit trois mots, ces feuilles où on a gravé des phrases à coups de canif, ces injures qu'on entend quelquefois en traversant les rues, etc., elles m'amusent et je crois que je les aime bien.	priča; otprilike kao da se ne usuđujem ispričati si ih, i da sam morala pisati kako bih sve te neobične stvari izvukla iz nereda u kojem se obično nalaze. U svakom slučaju, nije loše, jer tako posložene, sve te male pustolovine koje vidimo posvuda, ti komadići papira na kojima pišu tri riječi, ti listovi na kojima su riječi urezane nožićem, te uvrede koje ponekad čuješ prelazeći ulicu, itd., zabavljaju me i mislim da mi se stvarno sviđaju.
Hier je suis allée au cinéma ; c'était un film bizarre, mais ça m'a donné envie de parler ; je pense que tu gaspilles ton temps à des choses sans intérêt ; tu te gaspilles toi-même ; tu n'aboutiras à rien ; tu as peur de tout ce qui est sentimental ; moi j'ai envie de te raconter une histoire. N'importe laquelle. N'importe laquelle. » (*PV*, 128-129)	Jučer sam išla u kino; film je bio čudan, ali to me potaknulo da pričam; mislim da tratiš vrijeme na beznačajne stvari, tratiš samog sebe; nećeš ništa postići; bojiš se svega što je sentimentalno; a ja ti želim ispričati priču. Bilo koju. Bilo koju."

La deixis est féminine *(« Hier je suis allée au cinéma »)* et le contenu se réfère à la lettre précédente, ce qui indique qu'il s'agit vraiment d'une réponse écrite par Michèle. Le troisième fragment pose plusieurs problèmes. La formule d'appel habituelle y est absente et le contenu s'appuie à la lettre précédente – une histoire surréaliste est racontée à la troisième personne. On n'y trouve pas de déixis et la polyvalence du pronom indéfini « *on* » au début empêche de distinguer qui est son auteur. Est-ce que c'est Adam qui accepte le jeu proposé par son amie et raconte une histoire stylistiquement proche à son point de vue, ou Michèle elle-même ? Bref, le texte contient assez d'indices pour qu'on puisse attribuer la troisième lettre soit à Michèle, soit à Adam, mais trop peu pour qu'on puisse décider entre les deux. Ayant à l'esprit les troubles mentaux d'Adam,

l'hypothèse qu'Adam n'envoie peut-être pas ses lettres, ainsi que la toxicité de la relation entre les deux personnages, il est même possible d'interpréter le chapitre entier comme si Adam s'imagine la correspondance, comme s'il a écrit toutes les lettres, y inclue celle où l'on a identifié la déixis féminine.

2.2.3. Denise Pollo

Dans le chapitre *P.*, Adam reçoit une lettre de sa mère, insérée dans le roman intégralement. On y apprend que ses parents sont inquiets parce qu'ils ne savent pas où il est allé – avant de partir, il leur a dit simplement de lui écrire à la poste restante.

Mon cher Adam, […] Philippe nous avait écrit la semaine d'avant. Il était d'accord pour venir nous rejoindre chez tante Louise dès que son travail le lui permettrait – et passer le mois d'Août en famille. Ton père avait réussi à se faire donner un congé pour cette période, et je pensais tout naturellement que tu étais d'accord, toi aussi. Je pensais qu'on pourrait être comme avant, tous réunis ; vous avez grandi, Philippe et toi, mais vous savez qu'il suffit d'une bonne réunion de famille pour que vous redeveniez mes enfants, et que j'oublie votre âge et le mien. Et voilà que tu remets tout en question, avec un coup de tête. Ton père était très fâché en apprenant, ce que tu avais fait. Pourquoi ne pas t'en être ouvert avant, Adam ? Pourquoi ne nous en avoir pas parlé ? Ou tout au moins, à moi, qui suis ta mère ? Oui, pourquoi ne pas	Dragi moj Adame, […] Prošli nam je tjedan pisao Philippe. Pristao je doći da se okupimo kod tete Louise čim mu dopusti posao pa da provedemo kolovoz s obitelji. Tvoj je otac uspio dobiti godišnji za te dane pa sam naravno mislila da se i ti slažeš. Mislila sam da bismo mogli biti svi na okupu, kao prije; Phillipe i ti ste već odrasli, ali znate da je dovoljno samo jedno dobro obiteljsko okupljanje da ponovno postanete moja djeca i da zaboravim i na vaše i na svoje godine. A sad sve to možda propadne zbog tvojeg hira. Otac ti se jako naljutio kad je saznao što si napravio. Zašto nam se nisi povjerio ranije, Adame? Zašto nam nisi ništa o tome rekao? Ili barem meni, svojoj majci? Da, zašto mi nisi pokušao objasniti? Ako si se trebao maknuti, zbog ovog ili onog razloga, ako si baš morao otići na neko

avoir essayé de m'expliquer ? Si tu devais partir ailleurs, pour une raison ou pour une autre, s'il fallait absolument que tu t'en ailles, pendant un certain temps, tu peux être sûr que nous l'aurions compris. Nous ne nous y serions pas opposés –	vrijeme, možeš biti siguran da bismo shvatili. Ne bismo se protivili –
Rappelle-toi encore, il y a quinze ou seize ans, quand tu avais voulu quitter la maison – Tu avais quatorze ans, à ce moment-là, pas vingt-neuf ans, et pourtant, souviens-toi, je ne me suis pas opposée à ce que tu t'en ailles. Je sentais que tu avais besoin de t'échapper un peu, loin de nous. La querelle avec ton père était sotte, bien entendu mais j'ai senti que c'était plus important qu'une dispute à propos du bol bleu cassé. Ton père est un homme irritable, tu le sais – Lui non plus ne se préoccupait guère du bol bleu ; mais il a cru que tu voulais le narguer, que tu voulais te moquer de son autorité, et c'est pourquoi il t'a frappé. Il a eu tort et il s'en est excusé – mais souviens-toi de ce que j'ai fait. Je t'ai rattrapé dans l'escalier et je t'ai demandé de réfléchir – je t'ai expliqué que tu étais trop jeune pour t'en aller tout seul dans la vie, au hasard – je t'ai dit qu'il valait mieux attendre encore quelque temps, laisser passer ta colère. […] (*PV*, 234-240)	Sjeti se još nečega, prije petnaest ili šesnaest godina, kad si htio otići od kuće – Onda si imao četrnaest godina, ne dvadeset devet, pa ipak, sjeti se, nisam se protivila tvom odlasku. Osjećala sam da ti je potrebno malo pobjeći, daleko od nas. Svađa s ocem bila je glupa, naravno, ali ja sam osjetila da je stvar puno važnija od rasprave o razbijenoj plavoj posudi. Tvoj je otac razdražljiv čovjek, znaš to – Ni njega nije bilo briga za plavu zdjelu; ali mislio je da ga želiš ismijati, da se želiš izrugati njegovom autoritetu, i zato te udario. Pogriješio je i ispričao se, ali sjeti se što sam ja napravila. Zaustavila sam te na stubištu i zamolila te da razmisliš – objasnila sam ti da si premlad da se sam upuštaš u život, da se prepustiš slučaju – rekla sam ti da bi bilo bolje još malo pričekati, pustiti da ljutnja prođe. […]

La lettre fonctionne comme l'un des deux énoncés narratifs fiables qui servent de point de départ pour la reconstitution des évènements de l'histoire souvent obscur. Deux caractéristiques

principales renforcent l'impression de la fiabilité. D'une part, Denise Pollo est un personnage bien renseigné sur l'histoire personnel et familial du protagoniste énigmatique. D'autre part, passant du niveau diégétique au niveau stylistique, les « *qualités naturelles et non-filtrées caractéristiques pour les journaux intimes et les lettres permettent de renforcer la suspension de la réalité* »[4] (Thorburn 2012, 146). Or, nous y remarquons des traces du procès d'écriture, comme de l'incertitude de l'émetteur concernant le contenu *(« Voilà, c'est tout ce que je voulais te dire – excuse-moi de t'avoir rappelé un souvenir humiliant »)*, le contexte quotidien et familial partagé par l'émetteur et le récepteur *(tante Louise)*, des motifs banaux *(« Je te ferai aussi un paquet de linge propre, si tu veux, des chemises, un complet, des sous-vêtements »)* et des expressions simples*(je t'embrasse bien affectueusement)* mais fortement affectifs. En effet, il est bien évident que la lettre de Denise Pollo est écrite dans un style réaliste et concerne le contenu en opposition forte avec le discours du narrateur et d'Adam. La friction entre les visions du monde d'Adam et sa mère fonctionne comme un moyen stylistique important pour produire le ton ironique :

> « *des contrastes entre les situations 'réelles', telles que les perçoivent les personnages, et les comportements et discours insolites d'Adam, naît la vision double qui sous-tend le comique, l'irrévérencieux, la satire, le saugrenu assurant le dynamisme du texte* » (Brée 1990, 34).

2.2.4. Article de journal

Dans le chapitre *P.*, le narrateur extradiégétique raconte ce qui se passe quand Adam prononce son discours au bord de la mer. La narration y est caractérisée par de différentes omissions d'informations (*ellipses temporelles* et *paralipses*) et finit sur un ton mystérieux : « *La vérité est dure à transcrire ; tout se passa avec une accélération redoutable. Le temps d'une seconde, et ce fut fait. Il y eut des remous dans la foule, des cris de colère peut-être. Après, ça s'enchaînait normalement. À part ce détail, bizarre, inattendu, rien ne fut laissé au hasard* » (*PV*, 254). A la fin du chapitre sont insérées trois pages d'un journal fictif dont la mise en page imite celle des journaux imprimés – titres écrits en majuscule, sous-titres, différentes tailles de caractères, disposition en zones et en trois colonnes,

[4] Traduit de l'anglais par l'auteur du mémoire.

etc. L'article « *UN MANIAQUE ARRÊTÉ A CARROS* » reprend l'histoire là où le narrateur s'est arrêté :

[…]	[…]
Une fuite rocambolesque :	Nevjerojatan bijeg:
La police ayant été immédiatement appelée sur les lieux, entreprit de poursuivre le déséquilibré qui avait réussi à s'échapper. La police s'employa à des recherches dans les hauts quartiers de la ville ; ce n'est qu'en fin de soirée, vers 22 h. 30, que la présence de l'individu fut signalée dans une École Maternelle du Quartier de Carros, où il avait réussi à s'introduire en escaladant le mur de protection. Le jeune homme se barricada alors dans une des salles de l'École désertée, et répondit aux sommations par des menaces de suicide. La police dut faire usage de grenades lacrymogènes pour le déloger. Quelques instants plus tard, le maniaque se rendait aux forces de l'ordre. Il était porteur d'une arme blanche, un couteau de cuisine.	Policija je odmah pozvana da izađe na teren, te su poduzete mjere lova na neuravnoteženog mladića koji je uspio pobjeći. Policija je započela s potragom u gornjim četvrtima grada. Tek je pri kraju večeri, oko 22:30, policiji dojavljeno da je sumnjivac primijećen u jednoj osnovnoj školi u četvrti Carros u koju je uspio ući popevši se preko zaštitnog zida. Mladić se potom zabarikadirao u jednoj učionici napuštene škole odakle je na upozorenja odgovarao prijetnjama samoubojstvom. Policija je bila prisiljena upotrijebiti suzavac kako bi ga natjerala da izađe. Nekoliko trenutaka kasnije, manijak se predao snagama reda. U trenutku uhićenja, kod sebe je posjedovao hladno oružje, kuhinjski nož.
Transfert à l'hôpital psychiatrique.	Premještaj u psihijatrijsku bolnicu.
En attendant d'être déféré au Parquet pour répondre de diverses accusations, le jeune homme, fils d'une famille honorablement connue dans la ville, devra subir un examen	Mladić, koji inače potječe iz vrlo ugledne lokalne obitelji, bit će podvrgnut psihijatrijskoj procijeni prije nego što ga se preda pravosudnim tijelima kako bi se izjasnio o

psychiatrique. Il semble déjà qu'il ait agit sous l'empire d'une crise de folie soudaine. Si le docteur Pauvert, psychiatre de l'Institut Pasteur, diagnostique des troubles mentaux, le jeune homme sera interné à la clinique psychiatrique sans répondre des accusations. Au cas contraire, il sera poursuivi sur deux chefs d'accusation : violation de domicile avec vagabondage et attentat à la pudeur. Me Gonardi serait son avocat. D'autre part, la police communique : toutes personnes ayant, ou croyant avoir eu dommages dus à l'inculpé sont priées de bien vouloir se présenter instamment au commissariat, où il sera fait état de leurs plaintes. En dernière minute, le jeune déséquilibré aurait fait des aveux fantaisistes, selon lesquels il aurait été plusieurs fois à l'origine d'incendies dans la région. Le malade mental aurait répété à de nombreuses reprises : « Je suis un pyromane, je suis un pyromane ». Pour l'instant, il semble plutôt s'agir d'un genre d'amnésie. La police a néanmoins enregistré deux nouvelles plaintes tôt dans la matinée. M. L... a porté plainte contre le prévenu pour violation de domicile et détériorations diverses, et Mlle M…, pour attentat aux mœurs. L'inculpé sera transféré à midi au centre de l'hôpital psychiatrique pour raison d'examens. (*PV*, 256)	raznim optužbama. Prema dostupnim informacijama, čini se da je djelovao u trenutku iznenadnog napadaja ludila. Ukoliko mu doktor Pauvert, psihijatar Instituta Pasteur, dijagnosticira mentalne probleme, mladić će biti zatvoren u kliniku za psihijatriju bez odgovaranja na optužbe. U suprotnom, kazneno će ga se progoniti na temelju dvije glavne optužbe: povreda imovine i skitništvo te spolno uznemiravanje. Na sudu će ga kao odvjetnik zastupati gospodin Gonardi. Nadalje, policija poziva sve pojedince koje je optuženik oštetio, i one koji tako smatraju, da se odmah jave u policijsku postaju, gdje će se zabilježiti njihove pritužbe. U zadnji tren, neuravnoteženi je mladić započeo s vjerojatno izmišljenim priznanjima da je odgovoran za više požara u regiji. Mentalni bolesnik navodno je više puta ponavljao: „Ja sam piroman, ja sam piroman". Zasad se ipak čini da je riječ o nekom obliku amnezije. Policija je ipak ranije tijekom dana zabilježila dvije nove optužbe. Gospodin L. prijavio je optuženika za uništavanje imovine i različita oštećenja, a gospođica M. za spolno zlostavljanje. Optuženik će u podne biti prebačen u psihijatrijsku bolnicu kako bi bio podvrgnut pretragama.

L'article joue le rôle d'un énoncé à la fois narrativement complémentaire et stylistiquement contraire aux rapports subjectifs et euphémisés du narrateur et d'Adam concernant les mêmes événements. Du point de vue de l'histoire, les circonstances de l'arrestation donnent plus de raison au autorités médico-légales pour des actions répressives. Du point de vue stylistique, le reportage sur Adam est un bel exemple de ce que Doležel nomme *la narration objective* – notons l'absence de déixis, de style personnel et d'aspect subjectif. Le style journalistique sec et le vocabulaire criminel et juridique contribuent à l'impression de fiabilité tout en créant un décalage entre le style et le contenu. Notons à cet égard de différentes constructions verbales passives et euphémisées utilisées pour décrire l'arrestation du protagoniste.

Par ailleurs, il est intéressant d'analyser le choix des désignations pour Adam. D'une part, le protagoniste, l'instance centrale autour de laquelle tourne le monde diégétique, n'est qu'un *individu, jeune homme*, *fils d'une famille honorablement connue dans la ville* dont le sort est exceptionnel justement du point de vue de la rubrique faits-divers. D'autre part, Adam est désigné comme *le déséquilibré ; le maniaque ; le malade mental ; le prévenu ; l'inculpé* qui, enfin, « *devra subir un examen psychiatrique* ». Notons l'absence d'agent dans cette construction passive contenant le verbe gênant *subir* – qui est le sujet caché de cette phrase, qui-est-ce qui va *soumettre* Adam à l'examen psychiatrique ? Compte tenu des désignations qui mettent en avant son statut d'une anomalie par rapport aux lois et aux mœurs, nous pouvons dire que le reportage sur Adam est focalisé *par* la société, prête à utiliser toutes les ressources possibles pour se défendre de son comportement antisocial. À cet égard, si nous considérons la société ici comme le narrateur dont la voix se concrétise par moyen des journaux, il est possible de l'interpréter comme un narrateur *indigne de confiance*.

Les autres articles journalistiques qui apparaissent à côté du reportage sur Adam fonctionnent comme les éléments dont le rôle principal est plutôt d'ordre stylistique que narratif :

GRÈVE GÉNÉRALE DES MARINS MARSEILLAIS JUSQU'A DEMAIN APRÈS - MIDI.	OPĆI ŠTRAJK MORNARA U MARSEILLEU DO SUTRA POPODNE.

Les départs des navires pour la Corse et pour l'Afrique sont suspendus jusqu'à nouvel ordre. (*PV*, 255)	Isplovljavanja za Korziku i Afriku otkazana do daljnjega.
Verdict dans l'affaire Locussol : STEFANI, 20 ANS DE RECLUSION CRIMINELLE ARTAUD, 5 ANS DE RECLUSION (Archaud est condamné à mort une 2e fois par contumace (*PV*, 255)	Presuda u aferi Locussol: STEFANI, 20 GODINA ZATVORSKE KAZNE ARTAUD, 5 GODINA ZATVORSKE KAZNE (Archaud je drugi put u odsutnosti osuđen na smrt
BEN BELLA ACCUEILLI TRIOPMPHALEMENT A ORAN : « Il nous faut un parti unique. » (*PV*, 255)	BEN BELLA VELIČANSTVENO DOČEKAN U ORANU: „Treba nam jedinstvena stranka."

Selon Germaine Brée, Le Clézio situe couramment ses œuvres dans l'actualité. Ainsi le dernier de ces trois articles parle « *de la mise en liberté d'un chef du parti nationaliste algérien, […] annonce qui situe l'action en mars 1962* » (Brée 1990, 11). En effet, tous ces articles n'ont aucun rapport avec l'intrigue du roman et sont insérés afin de contribuer à l'illusion de vraisemblance : « *cette zone frontière entre le monde objectif et le monde subjectif est celle où s'aventure l'écrivain refusant d'accepter les démarcations entre fiction et réalité, objectivité et subjectivité, individu et collectivité* » (Brée 1990, 11-12).

Finalement, deux articles insérés concernent les noyades. Ayant à l'esprit que la mort par noyade fonctionne comme un motif important dans les chapitres *K.* et *L.* où Adam se trouve au bord de la mer au moment de repêchage d'un noyé, les deux articles se distinguent évidemment du reste des fragments journalistiques. Le premier mentionne une noyade à Palavas-les-Flots, près de Montpellier. Bien que le lieu d'action du roman ne soit pas explicitement indiqué, plusieurs indices suggèrent qu'il s'agit de la ville de Nice (Martin 2012, 9). Or, le noyé dont on parle dans le premier article n'est pas le même que celui qu'a vu Adam. Le fait que le deuxième article qui

décrit abondamment le mystère de la mort de deux touristes dont les corps ont été retrouvés noyés est encore plus exhaustif que celui qui parle de l'arrêt d'Adam indique que la découverte des deux cadavres est d'une certaine manière significative pour l'intrigue. Mais, le lieu d'action ne correspond ici non plus – on y parle des noyés retrouvés « *sur la plage d'Anghione, station balnéaire sur la côte orientale corse* » (*PV*, 256). Les deux articles sur les noyades peuvent donc être interprétés comme une sorte de *hareng rouge*, procédé narratif qui consiste à mener le lecteur sur une fausse piste. Remarquons que Le Clézio a bien réussi à tromper même les lecteurs spécialistes. Or, Nicole Thorburn affirme qu'Adam a été le témoin du repêchage des noyés en Corse (Thorburn 2012, 38), ce qui n'est pas vrai. Paradoxalement, on n'apprend pas grand-chose sur les raisons et les circonstances de la noyade décrite dans les chapitres *K.* et *L.*

3. Autres fragments insérés

L'auteur lui-même affirme dans la préface de son premier roman que « *la langue dans laquelle il est écrit évolue du dialogue pararéaliste à l'ampoulage de type pédantiquement almanach* » (*PV*, 11). En énumérant de différents fragments insérés dans *Le Procès-verbal,* Germaine Brée affirme que « *Le Clézio nous offre […] toute une galerie de techniques narratives qui, dès le début, posent la question du récit objectif et de la présentation subjective des faits et cela sous forme de parodie* » (Brée 1990, 22-23). Il est intéressant de noter qu'elle utilise le syntagme de *techniques narratives*. Bien sûr, nous pouvons considérer tous ces fragments comme narratifs dans le sens élargi, mais nous verrons que l'insertion de certains d'entre eux n'est pas motivée au niveau de l'histoire. En revanche, Claude Cavallero souligne leur fonction stylistique en affirmant que ces « *procédés de rupture et de fragmentation* » jouent « *un rôle éminent dans l'esthétisation du propos narratif* » (Cavallero 1993, 52).

3.1. Fragments insérés du côté diégétique

Certains fragments insérés sont liés étroitement avec le protagoniste et se trouvent donc du côté diégétique. C'est le cas, par exemple, du fragment suivant qui oscille entre la prose poétique et le vers, écrit par le protagoniste dans le cahier jaune dans le haut style caractérisé par les répétitions anaphoriques et les inversions :

Ma chère Michèle, Maintenant qu'il paraît qu'il va pleuvoir bientôt Maintenant qu'il paraît que le soleil va faiblir, de jour en jour, d'un rai à l'autre, jusqu'à sa mort par la métamorphose en boule de neige, et que je vais devoir suivre son refroidissement, engoncé au fond de ma chaise longue, Maintenant que j'ai l'impression que ça va être le début du triomphe des infirmes et des culs-de-jatte, Maintenant que j'abandonne la terre au règne des termites, je crois que tu devrais venir. N'as-tu donc pas envie, comme moi, de venir dormir au milieu des derniers restes de la lumière ? N'as-tu pas envie vraiment de venir me raconter une histoire tranquille, pendant que nous boirions de la bière ou du thé, et qu'on entendrait des bruits passer la fenêtre ? Et puis on serait nus, et on regarderait nos corps, 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 ? Je voudrais bien que tu me dises une fois, qui a gravé ces choses sur la feuille d'aloès, et qui a tué cet animal, le rat blanc mort empalé peut-être aux deux yeux bleus vitrifiés avec son courage dans	Moja draga Michèle, Sada kad izgleda da će uskoro kišiti Sada kad izgleda da će sunce slabjeti, dan po dan, zraku po zraku, sve do smrti preobrazbom u snježnu grudu, i da ću morati slijediti njegovo zahlađenje, zabundan u svojoj ležaljci, Sada kad mi se čini da će to biti početak pobjede nemoćnih i osakaćenih, Sada kad ostavljam zemlju vladavini termita, mislim da bi morala doći. Nemaš li onda potrebu, kao ja, doći spavati usred posljednjih ostataka svjetlosti? Nemaš li uistinu potrebu doći ispričati mi neku mirnu priču, dok pijemo pivo ili čaj, i slušamo zvukove kako prolaze pod prozorom? I poslije bismo bili goli, i gledali svoja tijela, brojali nešto na prste, i tisuću puta iznova ponavljali isti dan? Čitali bismo novine. Kad će se onda vratiti ljudi iz kuće? Stvarno bih htio da mi jedanput kažeš, tko je urezao te stvari na list aloje, i tko je ubio tu životinju, mrtvog bijelog štakora možda nabodenog kroz dva plava staklenasta oka sa svojom hrabrošću u zamršenom grmlju planike i koji

l'embrouillamini des buissons d'arbouses et qui n'a pas pourri mais qui s'est embaumé et doit être aujourd'hui tout transpercé de chaleur. (*PV*, 136)	nije istrunuo nego se balzamirao i danas ga zasigurno probada vrućina.

Plusieurs fragments intertextuels sont introduits dans le roman sous forme des sensations visuelles ou auditives du protagoniste (*PV*, 50, 134, 186, 232, 296). Ainsi, dans un magasin, il prend un exemplaire du roman *Une cyclone à la Jamaique* écrit par Richard Hugues, tourne par hasard la page 106 et lit. En adoptant le procédé avant-gardiste de montage, le fragment inséré imite par sa disposition graphique un facsimilé et commence par une phrase coupée par la disposition du texte en pages, ce qui renforce l'impression aléatoire (*PV*, 141).

Par ailleurs, de nombreux fragments insérés imitent le vocabulaire et le style commercial en fonctionnant comme un outil pour critiquer la société consumériste, notamment dans les chapitres racontant les visites d'Adam à la ville. Au milieu de la foule et de violentes sensations visuelles et auditives qui ne cessent pas d'agresser ses sens, il y souffre des attaques nerveuses sous forme de la nausée physique et ontologique rappelant les descriptions de Sartre. Dans l'exemple suivant où le protagoniste suit un chien dans la ville, Le Clézio utilise le procédé de *défamiliarisation* en combinaison avec l'insertion des « *éléments exogènes au texte littéraire* » (Salado 1992, 52) sous forme d'un fragment appartenant au registre et au style publicitaire :

Lui, Adam, était bel et bien perdu ; n'étant pas chien, (pas encore, peut-être) il ne pouvait se retrouver à travers toutes ces annotations posées à plat sur la chaussée, ces odeurs, ces détails microscopiques qui surgissaient du macadam sonore et enveloppaient mécaniquement, grâce au museau, aux yeux, aux oreilles, ou même au simple contact des coussinets des pattes, du grattement des	On, Adam, bio je potpuno izgubljen; budući da nije bio pas (možda ne još), nije se mogao snaći usred svih tih napomena upisanih na kolnik, tih mirisa, mikroskopskih detalja koji su izvirali iz bučnog asfalta i mehanički obavijali – putem njuške, očiju, ušiju ili tek jednostavnog dodira jastučića na šapama – produženu moždinu. I budući da više nije bio čovjek, u svakom slučaju, nikad više, ništa nije

ongles, le bulbe rachidien. Et n'étant plus humain, en tout cas, jamais plus, il passait sans rien voir en plein centre de la ville, et plus rien ne disait plus rien.	vidio dok je prolazio samim centrom grada, i ništa više nije mu ništa više značilo.
Il ne voyait pas, Studio 13, Meubles Gordon, Frigidaire, Épicerie Fine, Standard, Café La Tour, Williams Hotel, Cartes Postales et Souvenirs, Ambre Solaire, Galeries Muterse, Bar Tabacs P.M.U. Loterie Nationale.	Nije vidio, Studio 13, Namještaj Gordon, Hladnjak, Fini Začini, Standard, Caffe bar La Tour, Hotel Williams, Razglednice i Suveniri, Ambre Solaire, Galerije Muterse, Kiosk P.S.K. Državna Lutrija.
Qui avait tracé des lignes sur le trottoir ? Qui avait posé délicatement des plaques de verre sur les vitrines ? Qui avait écrit, oui, « Pyjamas et draps rayés assortis » ? ou bien « Menu du Jour » ? Qui avait dit un jour, Tout pour la Radio, Visitez nos Rayons, Achetez nos Bikinis en Solde, Collection Automne, Vente de Vins Gros Détail Mi-gros, etc. ? (*PV*, 102)	Tko je označio linije na pločniku? Tko je pažljivo postavio staklene ploče na vitrine? Tko je napisao, da, „Pidžame i fina prugasta posteljina"? ili pak „Jelovnik dana"? Tko je jednoga dana rekao, Radio oprema, Razgledajte naše Police, Odlična Ponuda Bikinija na Rasprodaji, Jesenska Kolekcija, Prodaja Vina na malo i veliko, itd.?

Le chapitre est strictement focalisé *sur* le chien et Adam qui l'imite au point d'aboyer. Leurs alentours sont décrits par le narrateur en se rapprochant du point de vue canine où la société humaine devient un motif accompagnant (*PV*, 101). En utilisant un point de vue narratif défamiliarisé, Le Clézio donne une vision défamiliarisée de la société moderne, avec ses publicités et se règles, exposant ainsi les pièges du consumérisme agressif. Tout le chapitre *G.* est bourré de différentes sensations d'Adam qui fonctionnent d'une manière similaire :

Il y avait une musique générale de piano et de violon qui couvrait tout, sauf de temps à autre, la voix calme d'une femme qui parlait bas, la bouche tout contre le micro : « Attention aux pickpockets, mesdames, messieurs. »	Neka je bezlična glazba za klavir i violinu prekrivala sve, prekinuta samo, tu i tamo, mirnim ženskim glasom koji je govorio tiho, usana sasvim priljubljenih uz mikrofon:

« La vendeuse du secteur numéro 3 est demandée dans le bureau de M. le Directeur. La vendeuse du secteur numéro 3 est demandée dans le bureau de M. le Directeur… » « Allô, allô ! Nous vous recommandons nos bas nylon sans couture, extra-résistants, toutes les tailles et trois coloris différents, perle, chair et bronze, en vente actuellement au rayon de la lingerie, rez-de-chaussée… Je répète… » (*PV*, 105)	„Dame i gospodo, obratite pažnju na džepare." „Prodavačica iz sektora broj 3 neka se javi u ured gospodina direktora. Prodavačica iz sektora broj 3 neka se javi u ured gospodina direktora…" „Halo, halo! Nudimo vam naše najlonke bez šavova, ekstra-otporne, u svim veličinama i u tri različite boje, biserna, boja kože i brončana, potražite sada na odjelu za donje rublje u prizemlju… Ponavljam…"

Finalement, l'exemple suivant introduit des fragments des annonces illisibles :

À 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, « Squa ld ATCH Bar de Band et James W Brown Fem in MARTI ritif »	Počevši s tom pričom o sjeni i suncu, oklijevanja su se umnožila; pas je iznenada prešao slijeva nadesno pa zdesna nalijevo; migoljio je između sve brojnijih prolaznika, jer sada su već bili u centru grada; otvorene trgovine, valovi toplih i svježih mirisa, posvuda boje, ofucani suncobrani, sve je to bilo upisano u zidove, kao i plakati, ostatci plakata koji su krnjim rečenicama predstavljali tri mjeseca stare programe, „Trg ld ATCH Bar Bend i James W Brown Fem in MARTI ritiv"

(*PV*, 100)	

3.2. Fragments insérés du côté extradiégétique

Les fragments insérés sont parfois utilisés pour la construction des figures stylistiques. Nous ne considérons pas les exemples suivants narratifs dans le sens strict parce qu'ils servent avant tout d'orner l'énoncé du narrateur et se trouvent ainsi du côté extradiégétique. Dans le paragraphe suivant, le narrateur improvise un fragment poétique dans un style hermétique et prétentieux pour ironiser et critiquer la foule des passants qui accordent trop d'attention au repêchage d'un noyé au bord de la mer, un tel événement considéré par le narrateur comme prosaïque :

Quand on a vu un noyé, une fois, à peine retiré de l'eau, encore couché sur la route, on n'a pas grand-chose à ajouter. Surtout quand on a compris pourquoi il y a des gens qui se noient, certains jours. […] Mais quand on n'a pas compris, par exemple. Quand on se laisse distraire par les détails qui semblent justifier l'événement, lui donner une réalité, mais qui n'en sont que la mise en scène ; alors, il y a beaucoup à dire. Ils s'arrêtent, descendent de leurs automobiles, et les voilà qui entrent en jeu. Au lieu de voir, ils composent. Ils se lamentent. Ils prennent parti pour l'un, ou pour l'autre. Ils élucubrent et écrivent des poèmes.	Ako smo, jedanput, vidjeli utopljenika, tek izvučenog iz vode, još uvijek polegnutog na putu, nema tu mnogo toga za dodati. Pogotovo ako smo shvatili zašto se neki ljudi utapaju, određenih dana. […] Ali ako nismo shvatili, na primjer. Ako dopustimo da nas ometu detalji koji naizgled opravdavaju događaj, čine ga stvarnim, ali koji su mu tek scenografija; onda ima mnogo toga za reći. Zaustavljaju se, izlaze iz automobila, i evo ih u igri. Umjesto da vide, sastavljaju. Žale. Zauzimaju strane, jednu ili drugu. Domišljaju se i pišu pjesme.
« Il demande d'où vient cette poussière souterraine à sa place sur les choses. Régnant doucement,	„Pita odakle dolazi ta podzemna prašina umjesto njega na stvarima. Vladajući blago, usred zupčanika, granit u mrvicama. skamenjuje ravne površine, kaže on.

au beau milieu des rouages, un granit en miettes. ça pétrifie les surfaces planes, dit-il. il veut encore de l'ennui et du goût : les cendres. il écoute, il faut alors le laisser tel attendre son bon plaisir de grand prêtre. il attend de toutes les formes qu'elles lui rappellent un vœu oublié : on dirait qu'il attend la guerre.	želi još dosade i okusa: pepeo. sluša, potom ga treba pustiti takvog da čeka svoje ushićenje velikog propovjednika. očekuje od svih tih oblika da ga prisjete zaboravljenog zavjeta: reklo bi se da čeka rat.
c'est vrai, il se peut qu'il se trompe que la Guerre ne Soit plus Donneuse de Courage mais Casseuse de Cailloux C'est peut-Être Elle qui Émiette le Granit C'est peut-Être Elle qui Fabrique la Poussière la plus Dure Les Écorchures millimétriques	istina, moguće je da se vara da Rat više Nije Darivatelj Hrabrosti nego Razbijač Kamenja I može Biti da On Mrvi Granit I može Biti da On Proizvodi Prašinu najGrublju milimetarske Ogrebotine
Il demande Il veut Il attend Il compte sur ses doigts et se ramasse pour bondir	On pita On želi On čeka On broji na prste i skuplja se za skok
il – oui, – AIME la poussière dure	on – da, – VOLI grubu prašinu
c'est pour ça qu'il ne sait pas qu'il y a le sable,	baš zato ne zna da postoji i pijesak

ce qui s'appelle le sable ce qui s'appelle la cendre & les feuilles jaunes et les fientes et la terre pluvieuse les laves & autres graines oui, tout ça. qui s'appelle tendre poussière. Et bien sûr (puisque celui qui écrit se fabrique un destin), ils font petit à petit partie de ceux qui ont noyé le type. (*PV,* 156-158)	ono što se zove pijesak ono što se zove pepeo & žuto lišće i ptičji izmet i kišna zemlja lave & ostalo sjemenje da, sve to. što se zove meka prašina. I naravno (budući da si onaj koji piše stvara sudbinu), malo po malo sudjeluju u utapanju tog tipa.

Ces mauvais vers fonctionnent donc comme une sorte de métaphore réalisée. Similairement, le narrateur utilise une liste des villes commençant par la lettre *e* et une liste des noms comme une synecdoque pour la population humaine (*PV,* 183), exprimant en même temps sa désapprobation des ambitions humaines de conquérir. Si nous prenons en considération tous les fragments examinés jusqu'ici, nous verrons une tendance se dessiner – qu'il s'agisse du côté diégétique ou extradiégétique, Le Clézio utilise la technique du montage principalement comme un moyen de critique de la société moderne et de ses métastases. À cet égard, la comparaison surréaliste de narrateur où la marche d'Adam est comparée à un formulaire non-rempli peut être interprétée comme une critique de la bureaucratie aliénée :

Chaque pas qu'il faisait traîner sur les gravillons losangulaires était mesuré ; il marchait strictement sur la route, le long de la mer, comme on remplit des fiches et des formulaires. Nom …… Prénoms…… Date et lieu de naissance……	Svaki korak koji je povlačio po romboidnom šljunku bio je odmjeren; hodao je putom pravocrtno, uz more, kao što se ispunjava obrasce i formulare. Prezime …… Ime…… Datum i mjesto rođenja……

Adresse……	Adresa……
Profession……	Zanimanje……
Êtes-vous (*) fonctionnaire ?	Jeste li (*) javni službenik?
Agent EDF-GDF ?	Zaposlenik Francuske elektro-plinoprivrede?
Agent de Collectivité Locale ?	Zaposlenik lokalne samouprave ?
Chômeur ?	Nezaposlen?
Étudiant ?	Student?
Pensionné ?	Umirovljenik?
Ass. Volontaire ?	Volonter?
(*) rayer la mention inutile.	(*) prekrižiti suvišno.
(*PV*, 241-242)	

Ce n'est pas le cas, pourtant, dans l'exemple suivant où le narrateur utilise un calligramme constitué de différents noms de Dieu pour représenter les fenêtres de la chambre dans l'hôpital psychiatrique :

On lui avait coupé les cheveux et rasé la barbe, et sa tête à nouveau très jeune, était tournée vers le rectangle monochrome de la fenêtre ; Adam avait déjà trouvé le moyen de choisir un des compartiments formé par l'intersection des barreaux ; par mauvais goût, ou par hasard, il avait choisi le huitième à partir de la gauche. En tout cas, que le choix fût délibéré ou non, Adam savait bien que, d'après Manilius, la Huitième Maison du Ciel est celle de la Mort. Sachant cela, il ne lui était plus guère possible d'être sincère ; tout ce qu'il pouvait imaginer ou croire d'après ce fait unique (et quelles que soient les données angulaires, quadrille, sextile, etc. vérifiables	Ošišali su ga i obrijali, i njegova je glava, ponovno mlada, bila okrenuta prema monokromatskom pravokutniku prozora; Adam je već pronašao način kako da izabere jedan od odjeljaka koji su tvorile sjecišta rešetki; zbog lošeg ukusa, ili slučajno, odabrao je osmi slijeva. U svakom slučaju, bio njegov odabir namjeran ili ne, Adam je dobro znao da prema Maniliju Osma Nebeska Kuća pripada Smrti. Znajući to, nije nikako više mogao biti iskren; sve što je s obzirom na tu jedinstvenu činjenicu mogao misliti ili vjerovati (i kakvi god bili podatci o kutovima, kvadrilu, sekstilu, itd. provjerivi ili ne na ekliptiku, pravcu sjever-jug, meridijanu, prvom vertikalu, sukladni ili

ou non sur l'écliptique, la ligne Nord-Sud, le méridien, le Premier Vertical, assimilables ou non aux fameux points de l'Équateur, 30 et 60°– Que l'on considérât ou non avec Manilius que la Huitième Maison du Ciel était la Troisième en puissance –) était sans importance ; il avait joué à ce jeu-là comme on joue à la bataille navale, au pendu, à la marelle, aux quelle-différence-y-a-t-il ? en acceptant à priori les règles de base. Ceci dit, ce n'était plus trop lui-même. Et qui plus est, ce n'étaient plus trop les barreaux de la fenêtre, non plus ; c'étaient 6 croix mêlées, dans le genre de :	ne poznatim točkama ekvatora, 30 i 60° – Smatrali ili ne kao i Manilije da je Osma Nebeska Kuća Treća na snazi –) bilo je nevažno; igrao je tu igru kao što se igra potapanje brodova, vješala, školice, pronađi razliku, prihvaćajući osnovna pravila prije početka. Pritom, nije baš to više bio on. Štoviše, to također više baš i nisu bile rešetke prozora; bilo je to šest isprepletenih križeva u stilu:
A D O N A I Elohim Eloher Z E B A O T H	A D O N A I Elohim Eloher Z E B A O T H
qui formaient des cadres pour d'autres signes, Aglaon, Tetragrammaton, avec 2 croix de	koji su tvorili okvir drugim znakovima, Aglaon, Tetragram, s 2 malteška križa, jednim

Malte, une croix gammée inversée, et une étoile Judéenne, ou bien, Ego Alpha et Oméga, ou encore, une alternance d'étoiles Judéenne et de soleils. (*PV*, 259-260)	obrnutim kukastim križem i jednom Davidovom zvijezdom, ili Ego Alfa i Omega, ili još, izmjenični slijed Davidovih zvijezda i sunaca.

Pour conclure, disons que de telles figures stylistiques étranges apparaissent plus souvent dans la seconde moitié et vers la fin du roman – bien qu'elles caractérisent le discours du narrateur, elles dénotent en même temps la détérioration mentale du protagoniste.

3.3. Simultanéité

On identifie une concentration particulièrement dense des fragments appartenant à de différents registres et styles dans le chapitre *N.* où le narrateur, en utilisant la focalisation zéro et comme atteint de trouble du déficit de l'attention narrative, décrit abondamment de différents évènements et phénomènes non-pertinents pour l'histoire principale. Le Clézio utilise ici la technique du montage pour dénoter tout le genre humain dans le cadre du procédé littéraire de *simultanéité*. Viktor Žmegač distingue deux conceptions différentes de simultanéité – la *simultanéité temporelle*, représentation artistique de plusieurs phénomènes qui se produisent en même temps, et la représentation des phénomènes *disparates, contrastés et aléatoires* (Žmegač 1986). Dans *Le Procès-verbal,* Le Clézio utilise les deux. Le chapitre commence par une description d'une chambre qui imite stylistiquement les didascalies[5] :

Soleil, un homme et une femme allongés sur un lit à deux places, dans une chambre aux volets à moitié fermés, un cendrier en terre cuite posé entre eux à même les draps, gris par endroits, brûlés en d'autres. La chambre est une chambre carrée, beige, trapue, vraiment	Sunce, muškarac i žena na bračnom krevetu u sobi s napola zatvorenim roletama, između njih keramička pepeljara na plahti, negdje posivjeloj, drugdje s rupicama od pepela. Soba je četvrtasta, bež, malena, zaglavljena u središtu zgrade. Ostatak grada je u cementu, u

[5] Compte tenu de la prédominance du présent, nous pouvons considérer tout le chapitre *N.* avec tous les fragments qui y apparaissent en tant que didascalies continues du drame existentiel.

encastrée au milieu du bloc de l'immeuble. Tout le reste de la ville est en ciment, en angles durs, en fenêtres, portes et charnières. À côté d'eux, sur la table de nuit, un poste de radio allumé débite un flot de paroles seulement interrompu toutes les huit minutes par un îlot de musique. (*PV*, 187)	oštrim rubovima, u prozorima, vratima i šarkama. Kraj njih, na noćnom stoliću, upaljeni radio melje bujicu riječi, koju prekidaju samo otočići glazbe svakih osam minuta.

Le chapitre continue avec un fragment d'une émission radiophonique marqué stylistiquement par l'absence de ponctuation et la syntaxe orale, avec des propositions non-finies, des coupures et des répétitions :

Par conséquent nous pouvons dire que la nouvelle année sera se montrera plus favorable au tourisme et cela nous ne pouvons que nous en réjouir étant donné l'importance considérable l'accent mis depuis toujours sur le tourisme et plus particulièrement le tourisme étranger qui constitue la principale ressource de notre beau pays (…) pour ce faire d'ores et déjà nous avons considérablement amélioré le système hôtelier tout le long de la côté, aménageant les établissements qui étaient insuffisants perfectionnant ceux qui n'étaient que normalement confortables et créant ainsi avec les hôtels plus modernes tout le complexe touristique devenu de plus en plus nécessaire à cause de la concurrence que fait l'étranger et en particulier les pays du Sud tels que l'Italie l'Espagne ou la Yougoslavie	Stoga možemo reći da će nova godina pokazat će se boljom za turizam i to možemo se tome samo veseliti s obzirom na veliku važnost naglasak koji se oduvijek stavlja na prihode od turizma i pogotovo od stranih turista koji čine glavni izvor prihoda naše lijepe zemlje (…) da bismo to postigli već smo značajno poboljšali hotelijerski sustav uzduž obale, uređivanjem kapaciteta koji nisu bili zadovoljavajući usavršavanjem onih koji su bili samo uobičajeno udobni i tako stvarajući s modernijim hotelima cijeli turistički kompleks koji postaje sve važniji i važniji zbog konkurencije stranaca i posebice južnih zemalja kao što su Italija Španjolska ili Jugoslavija (…) dobro dakle gospodine Duter srdačno vam zahvaljujemo na uvidu koji ste ljubazno s nama podijelili i i kažemo vam

(…) eh bien monsieur Duter nous vous remercions vivement pour les renseignements que vous avez bien voulu nous donner et et nous vous disons à très bientôt pour une nouvelle interview sur l'économie touristique de la région. (…) il est exactement quatorze heures neuf minutes trente secondes, Radio-Montecarlo a choisi Lip pour vous donner l'heure exacte … Quatorze heures, c'est aussi l'heure de la détente mais pas de n'importe quelle détente la seule détente qui réconforte la détente-Café … savourez l'arôme d'un bon café, chaud ou glacé selon votre goût et détendez-vous détendez-vous détend… (*PV*, 187)	doskora i do novog razgovora o turističkoj ekonomiji u regiji. (…) točno je četrnaest sati devet minuta i trideset sekundi, Radio-Montecarlo odabrao je Lip da vam donese točno vrijeme … Četrnaest sati, ujedno je i vrijeme odmora ali ne bilo kakvog odmora jedinog odmora koji okrepljuje odmora-uz-Kavu … kušajte aromu dobre kave, tople ili ledene prema vašoj želji i odmorite se odmorite se odmor…

Ensuite, le narrateur cite un fragment d'un roman policier fictif en train d'être écrit :

Mathias essaie d'écrire son roman policier. Il écrit à la main, sur du papier d'école. « Joséphime arrêta la voiture : — tu veux descendre ici ? — Ok, sonny, dit Doug. À peine descendu, il le regretta. — T'aurais mieux fait de ne pas faire le con. La belle Joséphime avait sorti un petit revolver incrusté d'argent, merveille d'orfèvrerie belge, et maintenant elle dirigeait le museau de l'arme droit sur l'estomac de Doug.	Mathias pokušava pisati krimić. Piše rukom, po školskom papiru. „Joséphime je zaustavila auto: - hoćeš izaći ovdje? - Ok, sonny, rekao je Doug. Požalio je čim je izašao. - Bilo bi ti bolje da se nisi zajebavao. Lijepa Joséphime izvadila je mali revolver ukrašen srebrom, čudo belgijske izrade, i sada je držala pištolj uperen ravno u Dougov trbuh.

Si c'est pas malheureux, pensa Doug, les femmes se mettent aussi à vouloir me canarder. Et mon fameux sex-appeal, alors ? — Alors, qu'est-ce qui va se passer, maintenant ? ricana Doug ; tu sais, j'ai une assurance-vie. — J'espère pour ta veuve qu'elle est de taille, dit Joséphime. Et elle pressa sur la détente. » et Douglas Dog mourut, ou ne mourut pas. (*PV*, 192)	Ako netko nema sreće, pomislio je Doug, sad me još i žene žele izrešetati. A moj poznati seksipil? - Onda, što ćemo sada, nacerio se Doug, imam životno osiguranje, znaš. - Nadam se radi tvoje udovice da cifra nije loša, rekla je Joséphime. I pritisnula okidač." i Douglas Dog je umro, ili nije umro.

Marqué fortement par le registre populaire, le texte reproduit alors plusieurs conversations qui se passent en même temps :

Les terrasses des cafés sont pleines : au Café Lyonnais, sous des lambris rouges, les gens se sont assis et parlent. À la plage peut-être ? Garçon, un bock. Un bock. Un bock. Billets pour la Loterie Nationale ! À qui le gros lot ? Pas à moi merci. Garçon un vin rosé. Un vin rosé oui monsieur. Voilà. Combien ? Un franc vingt monsieur. Tenez, service compris. Oui monsieur.	Terase kafića su pune: u Café Lyonnais, pod crvenim tendama, ljudi su sjeli i razgovaraju. Možda na plaži? Konobar, jedno pivo. Pivo Jedno pivo. Listići za državnu lutriju! Tko će osvojiti glavnu nagradu? Hvala, ne. Konobar jedan rosé. Jedan rosé može gospodine. Izvolite. Koliko? Jedan frank dvadeset centima gospodine. Izvolite, zadržite ostatak. Da gospodine.

Merci. Jean on se met où ? J'ai vu M. Maurin hier et savez-vous ce qu'il m'a dit ? Ah oui c'est un numéro. Jamais. C'est impossible parfaitement impossible. Après ça en tout cas moi je m'en vais faire mes courses hein j'ai pas mal de choses à acheter le beurre la viande le ruban pour la robe de chambre… On s'en va ? Garçon ? Mais qu'est-ce que ça peut foutre, je vous le demande qu'est-ce que ça peut bien foutre alors alors il m'a dit tout de même… Mais qu'est-ce que ça peut lui foutre hein qu'est-ce ? (*PV*, 193-194)	Hvala. Gdje ćemo Jean? Jučer sam vidio gospodina Maurina i znate što mi je rekao? A da taj je poseban. Nikad. Ma nemoguće skroz nemoguće. Uglavnom nakon idem u dućan hm imam hrpu stvari za kupiti putar meso vrpcu za kućnu haljinu… Idemo? Konobar? Ali koga boli kurac, pitam vas koga jebeno boli kurac onda onda mi je svejedno rekao… ali zašto njega boli kurac za to ha zašto?

L'exemple suivant où le narrateur introduit des formules chimiques représente la culmination du procédé :

Après, une heure après, on retourne dans la rue tout fier et tout flageolant tel un athlète hébété. Il n'y a plus de tragique ? Allons donc, restent les petits détails, les idées générales, les cornets de glace, la pizza à cinq heures, le Ciné-Club et la Chimie Organique : RÉACTIONS DE SUBSTITUTION les atomes d'H peuvent être remplacés	Poslije, sat vremena poslije, vraćamo se na ulicu puni ponosa i klecavi kao iscrpljeni sportaši. Više nema tragedije? Onda znači, ostaju mali detalji, općenite ideje, korneti od sladoleda, pizza u pet sati, Kinoklub i Organska Kemija: REAKCIJE SUPSTITUCIJE atomi H mogu se uzastopno

successivement par certains atomes de même valeur tels que Cl. Il faut soumettre à la lumière. (et le brome) (Br) CH4 + Cl2 = CH3Cl + ClH CH3Cl + Cl2 = CH2Cl2 + ClH CH2Cl2 + Cl2 = CHCl3 + Cl4 CHCl3 + Cl2 = CCl4 + Cl4 (Tétrachlorure de carbone) (*PV*, 196)	zamjenjivati određenim atomima jednake valencije kao što je Cl. Pod djelovanjem svjetlosti. (i brom) (Br) CH4 + Cl2 = CH3Cl + ClH CH3Cl + Cl2 = CH2Cl2 + ClH CH2Cl2 + Cl2 = CHCl3 + Cl4 CHCl3 + Cl2 = CCl4 + Cl4 (Ugljikov tetraklorid)

Finalement, avec un procédé métaleptique, le narrateur finit le chapitre par une réflexion théorique sur la simultanéité (*PV*, 203-205). D'une part, la pratique de ce jeu de simultanéité est interprétée par le narrateur comme « *un autre exemple d'une folie devenue familière à Adam* ». D'autre part, Adam semble prendre son but d'atteindre la simultanéité très au sérieux. Marina Salles interprète le motif dans le cadre des premiers écritures de Le Clézio dont les « *héros rêvent de s'approprier les attributs de la divinité* » en soulignant le « *détournement ironique du 'surhomme' nietzschéen* » (Salles 2006).

4. Particularités de la narration

4.1. Style hypothétique

Le narrateur extradiégétique du *Procès-verbal* quitte à plusieurs reprises la narration des faits et se lance dans le domaine des hypothèses sur les phénomènes et les personnages de l'univers diégétique. Nous allons examiner en détail l'épisode de la découverte de l'homme noyé (chapitres *K.* et *L.*). L'indice le plus évident du style hypothétique est l'apparition des temps verbaux inhabituels :

Il ne resta plus qu'un groupe de cinq personnes. C'était : Hozniacks..... pêcheur Bosio..... pêcheur Joseph Jacquineau ..... retraité Simone Frère ..... mère de famille Véran..... sans profession Ils n'arrivaient pas à s'en aller. C'était le dernier souvenir de cet homme mort sous leurs yeux, et qui hantait encore un peu ces lieux, qui les maintenait réunis, à découvert sous la pluie. C'était leur mémoire humaine qui les rendait solidaires sans amour, et, plus que la mort ou la souffrance, leur faisait redouter ce long voyage de solitaire à travers l'abîme. Tout cela jusqu'au jour, dans un mois, une semaine, ou avant, où l'un d'eux parlerait une ultime fois de ce fait divers. Ce serait, mettons Hozniacks. Au café, avant de rentrer chez lui, il raconterait encore un coup : « L'autre jour, je passais au bord de mer, en revenant de la pêche, parce qu'il pleuvait. J'ai vu un homme qui était noyé. Il était tout gonflé d'eau, tout bleu, et personne n'a pu le ranimer. On en a parlé dans le journal, d'ailleurs, le lendemain. <u>*Las de la vie*</u>	Ostala je skupina od samo pet osoba. To su bili: Hozniacks .....ribar Bosio ..... ribar Joseph Jacquineau ..... umirovljenik Simone Frère ..... majka obitelji Véran ..... nezaposlen Nikako da odu. Posljednja uspomena na tog čovjeka koji im je umro pred očima, i koji je još uvijek pomalo opsjedao okolni prostor, držala ih je na okupu na kiši. Njihovo ih je ljudsko pamćenje združivalo bez ljubavi, tjerajući ih, više od smrti ili patnje, da strahuju od tog dugog i usamljenog putovanja kroz ništavilo. Sve to do jednoga dana, nakon mjesec ili tjedan dana, ili prije, kad će jedan od njih posljednji put spomenuti taj događaj iz crne kronike. Bio bi to, recimo, Hozniacks. U kafiću, prije povratka doma, ispričao bi još jedanput: „Neki dan, prolazio sam uz obalu, vraćao sam se s pecanja, jer je kišilo. Vidio sam jednoga čovjeka koji se utopio. Bio je sav napuhnut od vode, skroz plav, i nitko ga nije mogao oživjeti. Uostalom, pisali su o tome u novinama, idući dan. <u>*Umoran od života*</u>

M. Jean-François Gourre, âgé de 54 ans, exerçant la profession de représentant de commerce pour une marque de savonnettes, a été trouvé noyé hier après-midi par la brigade des sapeurs-pompiers. La thèse de l'accident devant être repoussée, l'enquête a conclu au suicide. Le malheureux aurait mis fin à ses jours en se jetant d'une barque de louage. Quand le corps a été repêché, la noyade remontait à trois jours. Il semble que M. Gourre, honorablement connu dans les milieux commerçants, ait cédé à une crise de neurasthénie. A sa famille ainsi qu'à ses amis nous présenterons nos plus sincères condoléances. Oui, je pensais bien qu'il s'était suicidé. Je l'avais dit aux autres. Ce type-là, il avait tout l'air d'un suicidé ; j'ai tout de suite pensé qu'il ne s'était pas noyé normalement. » (*PV*, 162-163).	*G. Jeana-Françoisa Gourrea (54), trgovačkog predstavnika jedne marke sapuna, pronašli su jučer poslijepodne utopljenog članovi vatrogasne postrojbe. Budući da je teorija o nesretnom slučaju odbačena, istraga je pokazala da je riječ o samoubojstvu. Nesretnik si je vjerojatno okončao život bacivši se u more iz unajmljenog broda. Do utapanja je došlo tri dana prije vađenja trupla na obalu. Čini se da je G. Gourre, vrlo cijenjen u trgovačkim krugovima, podlegao napadu neurastenije. Njegovoj obitelji i njegovim prijateljima izražavamo najiskreniju sućut.* Da, i mislio sam da se ubio. Rekao sam i drugima. Taj je tip izgledao baš kao samoubojica; odmah sam pomislio da se nije utopio normalno.“

Le conditionnel présent en combinaison avec le verbe *mettre* dans le sens familier de *supposer*[6] indique que tout le paragraphe est en effet une improvisation stylistique du narrateur plutôt qu'une représentation des phénomènes diégétiques. Notons que le fait divers sur le suicide de M. Jean-François Gourre, introduit dans le cadre du paragraphe hypothétique, n'est pas fiable par rapport au monde diégétique – au lieu de renforcer l'impression de vraisemblance, le but de ce fragment est avant tout d'ironiser les journaux en tant que source d'informations dont la crédibilité n'est pas contestée par le public. En dehors du conditionnel, dans le même chapitre le narrateur utilise le futur simple en opposition avec le reste du récit, raconté au passé :

[6] Le même procédé de mettre en avant l'acte même de narrer en commentant subtilement les décisions stylistiques apparait dans d'autres endroits : « *Tout était si blanc sous la lumière que ç'aurait pu être noir. […] Un encrier gigantesque,* pourquoi pas*, avait versé son liquide sur la terre* » (*PV*, 241).

Drapées dans du noir, la veuve Gourre et sa fille Andrée, quinze ans et demi, marcheront dans les couloirs de la Morgue. Un petit homme voûté, vêtu de blanc, faisant tinter des trousseaux de clés dans sa poche, les précédera jusqu'à la grande salle réfrigérée. Il ouvrira la porte, tournera son crâne chauve ou blême vers les femmes et leur dira d'une voix douce : « Suivez-moi. » Elles le suivront ; elles le regarderont chercher parmi les numéros des tiroirs ; écarter une espèce de drap blanc très propre du fond du tiroir numéro 2103 V, et chuchoter : « C'est celui-ci. »	Zamotane u crninu, udovica Gourre i njezina kći Andrée, petnaest i pol godina, kročit će hodnicima Mrtvačnice. Jedan sitan pogrbljeni čovjek, obučen u bijelo, zveckajući svežnjevima ključeva u džepu, odvest će ih do velike hlađene sobe. Otvorit će vrata, okrenuti svoju ćelavu ili blijedu lubanju prema ženama i nježno im reći: „Slijedite me." One će ga slijediti; gledat će ga kako pretražuje brojeve ladica; razmiče veoma čistu bijelu tkaninu u ladici broj 2103 V i šapće: „Ovaj ovdje."
Quand elles auront reconnu le cadavre frais et rosé, le petit cadavre de M. Jean-François Gourre, leur mari et père, elles s'en iront sans rien dire. On n'en parlera jamais plus, ni à table, ni le soir, au salon, avec les parents et amis. Ni même aux commerçants en allant faire les courses. C'est tout juste si, de temps à autre, quelqu'un osera dire à l'une d'elles : « sincères condoléances… » Sans même lui serrer la main. Entre elles et lui, ce sera bien fini ; il n'était pas bon ; il mentait souvent, trompait sa femme, 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. Il était bon. Il était un bon père. Il n'allait jamais au café ; on ne pensait pas qu'il allât souvent au bordel. Il allait quelquefois à la messe le dimanche et	Kad budu prepoznale svježe i ružičasto truplo, maleno truplo gospodina Jean-Françoisa Gourrea, svojeg supruga i oca, otići će bez riječi. O tome se više nikad neće razgovarati, ni za stolom, ni navečer, u dnevnom boravku, s roditeljima i prijateljima. Čak ni s prodavačima u kupovini. Jedva da će se netko s vremena na vrijeme usuditi jednoj od njih reći: „iskrena sućut…" Čak im neće ni pružiti ruku. Između njih i njega bit će gotovo; nije bio dobar; često je lagao, varao ženu, gledao kroz ključanicu svoju kćer u kupaonici, kad je gola ulazila u kadu. Bio je dobar. Bio je dobar otac. Nikad nije odlazio u kafiće; nije se mislilo da često posjećuje bordele. Ponekad je nedjeljom odlazio na misu i, povrh svega, pošteno je i redovito zarađivao svoj kruh.

surtout, il gagnait honnêtement et régulièrement son pain. Il avait même promis d'acheter la Télévision. Il n'avait jamais existé. Son mari était mort à la guerre, en héros, en montant à l'assaut d'une forteresse japonaise. Le père d'Andrée avait été tué dans un accident d'auto, ou d'avion, quand elle n'avait que trois ans. Il était beau, riche, et amant. Dommage que le destin l'ait ravi si tôt ! (*PV*, 163-165)	Čak je i obećao da će kupiti Televizor. Nikada nije postojao. Njezin je muž umro u ratu, herojskom smrću, u napadu na jednu japansku utvrdu. Andréejin je otac ubijen u automobilskoj nezgodi, ili avionskoj, kad joj je bilo tek tri godine. Bio je lijep, bogat i nježan. Šteta što ga je sudbina tako brzo pokosila!"

Plusieurs éléments indiquent que le futur utilisé ici pour décrire les conséquences de la noyade a une valeur hypothétique. Tout d'abord, nous devons prendre en considération le contexte – le paragraphe écrit au futur est précédé de celui au conditionnel. Ensuite, le narrateur présente deux caractéristiques alternatives dans la description de l'employé de la morgue qui « *tournera son crâne* chauve ou blême » et, plus explicitement, offre deux descriptions opposantes de M. Gourre, introduites par le parallélisme « *il n'était pas bon* » ; « *il était bon* ». En opposition avec ces descriptions ouvertes, le narrateur mentionne en même temps quelques détails très spécifiques (le *tiroir numéro 2103 V*). Cette friction entre une narration floue et une narration précise renforce l'impression de non-fiabilité et permet d'interpréter le passage entier comme une hypothèse écrite au futur plutôt que comme une *prolepse.*

Selon le narrateur, tout l'épisode aurait pu se passer différemment et toujours avoir les mêmes conséquences parce qu' « *Adam avait dépassé les données de ses sens* » (*PV*, 147). Ce qui importe, c'est que de différentes visions de la mort commencent à hanter Adam (*PV*, 149)[7]. La mort s'est manifestée sous forme d'un noyé, mais elle a pu prendre une forme tout à fait différente. Une

[7] Selon Germaine Brée, l'épisode sert de déclencheur pour l'engagement et la chute du protagoniste « *la vue 'd'un mort', d'un noyé, est autre chose qu'une idée : un fait concret individualisé. Le roman alors se transforme. Adam s'engage dans une série d'actions frénétiques, pris d'un besoin urgent de communiquer* » (Brée 1990, 27).

interprétation possible du style hypothétique est que le narrateur a commencé de focaliser l'épisode *par* Adam, mais, vu que le protagoniste ne fait plus attention à la réalité externe, il a dû remplir les trous lui-même et a commencé d'inventer, focalisant *sur* la foule. À cet égard, il est intéressant de mentionner qu'après avoir souligné le caractère aléatoire de tout l'épisode : « *Voilà à peu près ce qui a dû se passer, hors d'Adam, entre quelques hommes, le jour où ce type a été retiré noyé* » (*PV,* 165) ; le narrateur conclut l'épisode par indiquer explicitement le retour de la focalisation des spectateurs à Adam.

4.2. Incertitude et savoir transmis

Le narrateur extradiégétique du *Procès-verbal* n'a pas (ou, plus précisément, pas toujours) d'accès à toutes les pensées du protagoniste *:* « *Il pensa* sans doute *aussi à sa mort prochaine* » (*PV,* 145). Cette locution adverbiale suscite ici la méfiance et révèle que le point de vue du narrateur est en effet focalisé, son savoir limité. Pour examiner le phénomène plus en détail, nous pouvons mentionner d'occasionnels verbes introductoires indiquant que son savoir sur Adam lui a été transmis :

[…] on raconte que lorsqu'il avait douze ou quinze ans, en sortant de l'école, Adam passait des demi-heures à suivre les gens ainsi, souvent des adolescentes, au milieu de la foule. Il ne le faisait pas à dessein ; mais seulement pour le plaisir de se faire conduire dans des tas d'endroits, sans souci du nom des rues ni de rien de sérieux. 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. À quinze ans il avait déjà su que les gens sont vagues, indélicats, et qu'en dehors des trois ou quatre fonctions génétiques qu'ils accomplissent	[…] priča se da je s dvanaest ili petnaest godina, nakon što bi izašao iz škole, Adam provodio po pola sata tako prateći ljude, često mlade djevojke, usred gomile. Nije to radio s nekim naumom; već samo zbog užitka koji mu je pružalo kad bi ga tako odveli na razna mjesta, pri čemu se nije obazirao na imena ulica niti na išta posebno. U to je doba shvatio da većina ljudi, unatoč svojem čvrstom držanju i odlučnim pogledima, provodi vrijeme ne radeći ništa. S petnaest je godina već znao da su ljudi neodređeni, sirovi i da osim tri ili četiri genetske funkcije koje izvršavaju svakoga

chaque jour, ils arpentent la ville sans se douter des millions de cabanons qu'ils pourraient se faire construire dans la campagne, et y être malades, ou pensifs, ou nonchalants. (*PV*, 103)	dana, jure gradom ne pomišljajući na milijune koliba koje bi si mogli izgraditi na selu i ondje biti bolesni, zamišljeni ili opušteni.

Nous ne partageons pas l'avis de Nicole Thorburn qui affirme que ces « *points douteux et incertains dans l'énoncé du narrateur servent à renforcer la confiance des lecteurs plutôt qu'à l'affaiblir, en indiquant qu'il nous dit tous ce qu'il sait* »[8] (Thorburn 2012, 75). En dehors de l'expression « *on raconte que… »*, l'incertitude dans le paragraphe qu'on vient de citer est indiquée également par la formulation étrange (contenant une combinaison de deux nombres non-consécutifs) « *lorsqu'il avait douze ou quinze ans* ». Mais, le ton du narrateur devient bientôt plus sûr et il opte sans hésiter pour la deuxième solution *(« à quinze ans il avait déjà su »),* comme s'il a décidé de dissimuler son incertitude initiale. En effet, les indices similaires du savoir partiel dans *Le Procès-verbal* sont rares – le procédé n'est pas utilisé systématiquement tout au long du roman. Si l'histoire était narrée par une instance diégétique qui ne cacherait pas son identité et son savoir partiel (Michèle, par exemple), nous pourrions la considérer comme fiable dans la mesure où elle dirait tout ce qu'elle saurait. Ici, ce n'est pas le cas – il semble plutôt que le narrateur veut se présenter comme omniscient et cacher le fait qu'il ne l'est pas. A cause de cette friction entre les deux tendances opposées, nous considérons ces indices de focalisation plutôt comme les indications de la non-fiabilité.

Notons un phénomène similaire dans le cadre du procédé de simultanéité :

Il n'y a rien de terriblement tragique, ou de ridicule, dans la chambre où, à cette heure, au troisième top exactement quatorze heures dix minutes, avec, soleil, volets tirés, sueur, musique d'orgue de cinéma, rien de bien	Nema ničeg strašno tragičnog, ili smiješnog, u sobi u kojoj se, u ovo vrijeme, točno četrnaest sati i deset minuta nakon trećeg zvučnog signala, sa suncem, spuštenim roletama, znojem, filmskom glazbom orgulja, ništa

[8] Traduit de l'anglais par l'auteur du mémoire.

précis ne bouge, à part la main de la femme qui fume, et l'œil rond de l'homme Jean Mallempart qui brille en haut de sa tête. Dans l'épicerie, au bas de l'immeuble moderne, assez neuf, dans l'épicerie qui s'appelle « Alimentation Rogalle », le calendrier dit qu'on est à la fin du mois d'août, qu'on approche de la fin du mois d'août, quelque chose comme le 26, ou le 24. C'est écrit sur le carré d'éphéméride blanc vendu sous le nom de « drolatique » 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, que surmonte un carton où pose une femme blonde vêtue d'une robe à pois. (*PV*, 189)	zapravo ne miče, osim ruke žene koja puši, i okruglog oka Jeana Mallemparta koje sjaji pri vrhu njegove glave. U dućanu, u prizemlju moderne zgrade, poprilično nove, u dućanu koji se zove „Prehrana Rogalle", kalendar pokazuje da je kraj mjeseca kolovoza, da se približavamo kraju mjeseca kolovoza, nešto kao 26. ili 24. Tako piše na bijelom listu s datumom kalendara koji se prodaje kao „šaljivi" zbog jedne duhovite rečenice po danu, danas je to: što to napravi 'tup' jednom u sto puta – stonoga s drvenom nogom, iznad kojeg se nalazi plakat na kojem pozira plavuša odjevena u haljinu na točkice.

L'omniscience du narrateur qui figure comme la condition préalable du procédé de simultanéité est contestée ici par une seule expression approximative où il devient évident que le narrateur ne sait pas quelle est la date. L'ambigüité est renforcée par l'utilisation respective d'un adverbe de précision (exactement *quatorze heures dix minutes*) et d'une locution approximative (*la fin du mois d'août,* quelque chose comme *le 26, ou le 24*). Notons encore une fois la même approximation étrange de la date avec deux nombres non-consécutifs.

4.3. Amnésie et paralipse

Ces approximations du temps de l'action peuvent être interprétées dans le cadre de la représentation de l'amnésie, figurant comme l'un des nœuds thématiques les plus importants. Dès le niveau paratextuel de la préface, Le Clézio explique que « *le Procès-verbal raconte l'histoire d'un homme qui ne savait trop s'il sortait de l'armée ou de l'asile psychiatrique* » (*PV*, 12). Cette

affirmation produit un effet sur l'horizon d'attente des lecteurs en les incitant à douter de niveau de la fiabilité dès le début et relie le protagoniste à la tradition des narrateurs non fiables (*non-fiabilité intertextuelle* – Hansen 2007, 242). Dans le contexte de nombreux éléments mis en abyme, notons une paraphrase de la même formulation de la part du narrateur (*PV*, 91). Le motif des troubles de mémoire resonne donc à tous les niveaux et s'infiltre aux énoncés de toutes les instances narratives, y inclus le niveau diégétique (dans le fragment journalistique sur l'arrêt d'Adam sont mentionnés ses *aveux fantaisistes*).

Le motif de l'amnésie peut également servir d'explication de plusieurs exemples de la *non-fiabilité internarrationnelle* (divergences entre les énoncés de plusieurs narrateurs différents d'un texte – Hansen 2007, 241). Dans le chapitre *H.*, le narrateur raconte en détail comment Adam a tué un rat avec des boules de billiard et jeté son corps mutilé par la fenêtre. Dans le chapitre suivant, il écrit à Michèle qu'il a « *trouvé un rat blanc mort dans un buisson d'arbouses* » (*PV*, 126) et qu'il voudrait bien qu'elle lui dise « *qui a tué cette animal* » (*PV*, 127). Évidemment, le protagoniste ne se rappelle pas le meurtre en raison de ses problèmes de mémoire.

On a parfois l'impression que le narrateur lui-même a attrapé l'amnésie du protagoniste. Remarquons à cet égard l'utilisation inhabituelle des articles grammaticaux et la tendance du narrateur de se répéter. Bien que le motif du cahier où Adam écrit les fragments épistolaires soit introduit dès le début – « *Adam prit entre les couvertures 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* » (*PV*, 16) – comme si le narrateur avait oublié qu'il nous en a déjà parlé, il répète au fil du roman l'article indéfini et utilise des constructions similaires à la formulation originale :

Sans même boutonner sa chemise, Adam prit entre les couvertures 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 (*PV*, 16)	Ni ne zakopčavši košulju, Adam je iz plahti izvukao jednu žutu bilježnicu, školskog formata, na kojoj je bilo napisano, na prvoj stranici, na zaglavlju, kao za pismo, moja draga Michèle

Il a ouvert un cahier jaune où il a mis, sur la première page, en en-tête, comme pour une lettre : Ma chère Michèle (*PV,* 21).	Otvorio je jednu žutu bilježnicu na koju je stavio, na prvoj stranici, na zaglavlju, kao za pismo: Moja draga Michèle
Lentement, doucement, insensiblement, Adam oublia qu'il était Adam, qu'il avait des tas de choses à lui, en bas, dans la chambre, au soleil ; des tas de chaises longues, des journaux, des gribouillis de toutes sortes, et des couvertures imprégnées de son odeur, et des bouts de papier, sur lesquels il avait écrit, comme pour des lettres, « ma chère Michèle » (*PV,* 118)	Polako, blago, neopazice, Adam je zaboravio da je Adam, da je dolje, u sobi, na suncu, hrpa njegovih stvari; hrpa ležaljki, novina, svakakvih žvrljotina, i pokrivači natopljeni njegovim mirisom, i komadi papira, na koje je napisao, kao za pisma, „moja draga Michèle."
Voici comment Adam raconta la suite, plus tard ; il la relata soigneusement, écrivant au crayon à bille dans un cahier d'écolier jaune, sur lequel il avait inscrit en en-tête, comme pour une lettre, « Ma chère Michèle » (*PV,* 206)	Evo kako je Adam ispričao ostatak, kasnije; sve je detaljno naveo, pišući kemijskom olovkom u jednu žutu školsku bilježnicu, koju je na zaglavlju naslovio, kao za pismo, „Moja draga Michèle".

D'autre part, le motif de cahier jaune est parfois représenté par le narrateur/éditeur comme bien connu, même notoire :

Il reprit le cahier jaune de tout à l'heure, regarda encore un peu le dessin sur le mur, le dessin qui avait une fois représenté le soleil, et il écrivit à Michèle : Ma chère Michèle (*PV,* 25)	Ponovno je uzeo žutu bilježnicu od maloprije, još malo promotrio crtež na zidu, crtež koji je jednom predstavljao sunce, i napisao Michèle: Moja draga Michèle
Cette page est la dernière du fameux cahier d'écolier jaune (*PV,* 224).	Ovo je posljednja stranica famozne žute školske bilježnice

Ainsi les problèmes de mémoire se manifestent aussi au niveau stylistique. Similairement, Claude Cavallero remarque que les marges étendues aux commencements des chapitres rappellent l'amnésie du protagoniste (Cavallero 1993, 53). D'autre côté, s'il est possible d'interpréter certains points ambigus comme si le narrateur était lui-même atteint d'amnésie, nous devons remarquer que son oubli est parfois volontaire. Ainsi, il mentionne *« bien d'autres anecdotes qui sont volontairement oubliées ici »* (*PV,* 203). Normalement, un tel procédé de *paralipse* est utilisé efficacement pour dissimuler une information importante qui est plus tard révélée, notamment dans les polars. Nous ne savons pas si les détails que le narrateur du *Procès-verbal* dissimule au lecteur sont essentiels pour l'histoire ou pas, mais le fait qu'il se réfère lui-même aux événements non-racontés et en même temps ne révèle pas les informations clés concernant le passé d'Adam nous fait à juste titre douter de son fiabilité.

Quand nous parlons du procédé de paralipse, nous devons mentionner la question non-résolue de l'histoire du protagoniste. Des conversations d'Adam avec des soldats dans des bars et *« les récentes fatigues de [son] service »* (*PV,* 235) que mentionne sa mère peuvent être interprétées comme des indices qu'il était en effet dans l'armée avant le début du récit. Néanmoins, les preuves ne sont pas solides et les questions essentielles concernant son passé restent sans réponse.

Dans la préface, Le Clézio compare son premier roman avec *« le Roman-Jeu, ou le Roman-Puzzle »* en exprimant son désir pour que le texte provoque le *« genre de phénomène familier aux amateurs de littérature policière »*. À cet égard, remarquons que le titre même renvoie aux procès judiciaires. Néanmoins, la plupart des références au genre policier sont plutôt parodiques que sérieuses – rappelons-nous l'imitation caricaturale du roman noir dans le cadre du procédé de la simultanéité aussi bien que les harengs rouges sur les noyades.

En plus, Elena-Cristina Ilinca affirme que *« 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 »* (Ilinca 2005, 312). En effet, le corps du protagoniste lui-même n'est pas décrit que *« tardivement, au chapitre P, lors d'un portrait peu saisissable »* (Roussel-Gillet 2004, 114). Si selon

Claude Cavallero ces tendances *baroques,* parfois *digressives* et parfois *évasives*[9], « *[mettent] en exergue l'acte même de narrer* » (Cavallero 1993, 54-55), nous voudrions souligner qu'elles sont aussi utilisées dans le but de produire la confusion. Comme la plupart des informations clés qui permettraient la compréhension de l'histoire restant délibérément cachées, le motif de manque de communication se reflète au niveau du rapport entre le texte et le lecteur. *Le Procès-verbal* est donc caractérisé par une structure *inachevée* et *entrecoupée* (Roussel-Gillet 2004, 116) que nous pouvons lire comme un polar incomplète.

4.4. Qui parle, qui voit, qui pense ?

Nous avons à plusieurs reprises mentionné certaines particularités stylistiques de la narration extradiégétique. À cet égard, remarquons que le narrateur utilise parfois les vocabulaires techniques de différents domaines. Dans l'exemple suivant, il décrit Adam en utilisant plusieurs termes anatomiques :

Ainsi camouflé, il se trouvait pris au milieu d'une multitude d'autres taches, de marron, de vert, de noir, de noir et gris, de blanc, d'ocre, de vermillon sale ; ressemblant de loin à un tout petit enfant, de plus près à un homme jeune, et de tout contre à une drôle d'espèce de vieillard, séculaire et innocent. Il respirait à cadence rapide. À chaque inspiration, les poils autour de son nombril se redressaient et accusaient la présence fugitive d'environ 2 litres d'air, qui pénétraient dans les bronches, dilataient les bronchioles, écartaient les côtes, chassaient d'un mouvement de diaphragme le haut de	Tako prikriven, našao se usred brojnih drugih mrlja, usred smeđeg, zelenog, crnog, crnog i sivog, bijelog, oker, prljavocrvenog; izdaleka sličan malom djetetu, iz malo veće blizine mladiću, a skroz izbliza nekom čudnom starcu, nevinom stogodišnjaku. Disao je ubrzano. Pri svakom su se udisaju uspravljale dlačice oko njegovog pupka i ukazivale na prolaznu prisutnost otprilike dvije litre zraka koje su prodirale u bronhe, širile bronhiole, razmicale rebra, pokretom dijafragme potiskivale vrh želuca i debelo crijevo. Zrak je ulazio duboko, odjekivao s otkucajima srca, nabori mesa natapali su se crvenom krvlju, a

[9] L'alternance entre la focalisation zéro libre et la focalisation fortement externe sur le protagoniste s'inscrit elle aussi dans la tendance de donner trop ou trop peu d'informations.

l'estomac et l'intestin grêle. L'air entrait profondément, résonnait des coups du cœur, les replis de chair s'imbibaient de rouge-sang, et les veines étaient secouées régulièrement par un grand flot bleu qui remontait le long du corps. L'air s'insinuait partout, tiède, chargé d'odeurs et de parcelles microscopiques. Il envahissait la masse de viande et de peau et la parcourait d'un bout à l'autre de minuscules chocs électriques ; tout fonctionnait sur son passage : les clapets se refermaient, les capillosités de la trachée-artère repoussaient les poussières, et au plus profond de la grande cavité moite, teintée de pourpre et de blanc, le gaz carbonique s'accumulait, prêt à être chassé vers le haut, prêt à s'exhaler et à se fondre dans l'atmosphère ; il irait peser de-ci de-là sur la plage, dans les trous de galets, sur les fronts en sueur, ajoutant à la densité des cieux couleur d'acier. Au plus profond d'Adam, c'était l'agglomérat de cellules, de noyaux, de plasma, d'atomes aux combinaisons multiples : plus rien n'était étanche. 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 ; tout aurait croulé ensemble, comme dans un gouffre, et se serait évanoui parmi le noir. Dans l'artère fémorale gauche, une amibe avait formé son kyste. Et les atomes tournaient comme de minuscules	vene bi mu u pravilnim intervalima zapljusnuo veliki plavi val koji se uzdizao tijelom. Zrak je prodirao posvuda, mlak, pun mirisa i mikroskopskih čestica. Zaposjedao je tu hrpu mesa i kože, prelazio s kraja na kraj odašiljući malene električne šokove; kad bi prošao, sve je funkcioniralo: ventili su se zatvarali, trepetljike dušnika izbacivale prašinu, a u dubini velike vlažne purpurno-bijele šupljine skupljao se ugljikov dioksid, spreman da ga se istjera prema gore, spreman da ga se izdahne i da se rasprši u atmosferi; tu i tamo će se zavući i ostati visjeti nad plažom, u udubinama na žalu, po oznojenim čelima, dodatno će zgušnjavati nebo boje čelika. U samoj Adamovoj nutrini bila je nakupina stanica, jezgara, plazme, atoma u različitim kombinacijama: ništa više nije bilo zabrtvljeno. Adamovi su se atomi mogli izmiješati s atomima stijene, a on se nježno stopiti sa zemljom i pijeskom, vodom i muljem; sve bi se zajedno urušilo, kao u provaliji, i izgubilo svijest u tami. U lijevoj bedrenoj arteriji, jedna je ameba oblikovala cistu. I atomi su se okretali kao sićušni planeti, u neizmjernom, univerzalnom Adamovom tijelu.

planètes, dans l'immense, l'universel corps d'Adam. (*PV*, 230-231)	

De tels choix stylistiques du narrateur, qui rappellent parfois les extravagances des énoncés du protagoniste, rendent parfois difficile de déterminer qui parle et qui voit. En plus, cette exercice du style scientifique s'approche progressivement des thèmes qui préoccupent le protagoniste – pensons à sa contemplation dont le but était « *d'arriver aux mousses, tout près des bactéries et des fossiles* » (*PV*, 78), aussi bien qu'à sa compréhension de simultanéité. En effet, Isabelle Roussel-Gillet mentionne la même description de la respiration en accordant le point de vue à Adam : « *le narrateur décrit tous les mécanismes biologiques de cet amas de 'viande', d''atomes', comme si Adam assistait du dehors au fonctionnement de son corps* » (Roussel-Gillet 2004, 115). Dans le cadre de cette interprétation, il est possible d'expliquer les conditionnels passés qui apparaissent vers la fin du fragment comme les traces du raisonnement d'Adam. Il est pourtant difficile de déterminer si ce passage représente un commentaire du narrateur extradiégétique ou une représentation des pensées d'Adam.

En effet, l'ambiguïté de la perspective et l'alternance subtile et non-marquée entre les instances narratives figure comme l'un des procédés les plus importants dans le roman. Les indices pour identifier le monologue narrativisé et le discerner de la narration classique sont rares. Les transitions entre les instances narratives s'effectuent sans changement radical du style. Toutes ces caractéristiques indiquent un point de vue partagé par deux instances. À cet égard, nous pouvons parler de la *narration subjective à la troisième personne* qui *consiste en infiltration des signaux du discours des personnages dans la narration* (Doležel 1967, 549). Petr Kyloušek identifie le même procédé dans plusieurs romans de Le Clézio en mentionnant : « *une 'vision avec' qui souvent fait appel au discours indirect libre* » (Kyloušek 1994, 27) et la narration qui procède « *par plages temporelles continues, au passé ou au présent, où les événements se confondent avec la description, et la perception avec les sentiments qu'elle suscite* » (Kyloušek 1994, 22).

Pour corroborer la majorité des questions abordées jusqu'à maintenant, examinons en détail la fin du roman. Le fragment suivant commence par la narration des événements à la troisième

personne suivie par un psycho-récit, marqué par un indice de non-fiabilité. Notons que le passage de l'un à l'autre est atténué par l'utilisation continue de l'imparfait :

Tandis qu'il passait un angle, puis deux, du couloir, agrippé par le bras tiède de l'infirmière, Adam entrait dans la légende. Il pensait peut-être, tout bas, tout ténu, longtemps avant ses cordes vocales gelées, qu'il était bien dans son domaine. Qu'il l'avait enfin trouvée, la belle maison rêvée, fraîche et blanche, bâtie en plein silence au centre d'un jardin merveilleux. Il se disait qu'il était heureux, tout seul dans sa chambre peinte en beige, avec une seule fenêtre d'où coulaient toujours les bruits de paix.	Dok je zalazio za ugao hodnika, potom za drugi, u čvrstom stisku tople ruke medicinske sestre, Adam je ulazio u legendu. Mislio je možda, skroz tiho, skroz krhko, puno brže od svojih zaleđenih glasnica, da se napokon nalazi na pravome mjestu. Da je napokon pronašao tu lijepu kuću iz snova, svježu i bijelu, izgrađenu usred tišine prekrasnog vrta. Govorio si je da je sretan, sasvim sam u svojoj bež sobi, sa samo jednim prozorom kroz koji su uvijek dopirali zvukovi mira.

Puis, la disparition des verbes de pensée marque le passage du psycho-récit au monologue narrativisé et le style indirect libre :

Il n'était pas contre ; il allait l'avoir, ce repos pérenne, cette nuit boréale, avec son soleil de minuit, avec des gens pour s'occuper de lui ; des promenades au grand air et des sommeils souterrains ; même, parfois, de jolies infirmières qu'on peut emmener, le soir, dans les taillis. Des lettres. Des visites, de temps en temps, et des colis pleins de chocolat et de cigarettes.	Nije se protivio, napokon će dobiti taj trajni odmor, polarnu noć, s ponoćnim suncem, s ljudima koji će se o njemu brinuti; šetnjama na svježem zraku i podzemnim snovima; čak, ponekad, s lijepim medicinskim sestrama koje se, noću, može povesti u grmlje. S pismima. Posjetima, s vremena na vrijeme, i paketima punim čokolade i cigareta.

Dans le cadre du monologue narrativisé qui également commence à l'imparfait, après l'apparition d'un indicatif présent de valeur itératif, il est difficile de distinguer si les verbes suivants doivent

être compris comme les futurs dans le passé où comme les conditionnels présents. L'utilisation de la même forme avec une proposition subordonnée de condition indique plutôt le conditionnel, mais le contexte est trop ambigu pour être sûr. De toute façon, ces changements des temps et modes verbaux rapprochent davantage la narration au point de vue du protagoniste :

Il y a la fête, une fois par an, le jour de la Fondation, le 25 avril, ou le 11 octobre. Noël et Pâques. Demain, peut-être, la jeune fille blonde reviendrait le voir. Seule, cette fois. Il lui prendrait la main et lui parlerait longtemps. Il lui écrirait un poème. Avant deux semaines, si tout allait bien, on l'autoriserait à correspondre. Puis ils pourraient aller se promener ensemble dans le jardin, vers la fin de l'automne.	Ima i slavlje, jedanput godišnje, na dan Osnutka, 25. travnja, ili 11. listopada. Božić i Uskrs. Sutra, možda, mlada plavokosa djevojka doći će ga ponovno vidjeti. Sama, ovaj put. Primit će je za ruku i dugo joj govoriti. Napisat će joj pjesmu. Za dva tjedna, ako sve bude u redu, dopustit će mu da piše pisma. Onda će moći zajedno šetati vrtom, krajem jeseni.

Puis on passe du monologue narrativisé au monologue intérieur dont les guillemets ont été supprimés. Notons la présence du verbe introductoire de parole et le passage du troisième à la première personne, accompagné par l'utilisation du présent et du futur simple indiquant les fantaisies d'Adam. En ce moment, le narrateur s'est complètement échappé du texte – c'est Adam qui voit, pense et s'exprime lui-même :

Il lui dirait, je peux rester ici encore un an, moins, peut-être ; après ça, quand j'en sortirai, nous irons vivre dans le Sud, à Padoue, ou à Gibraltar. Je travaillerai un peu, et le soir, nous irons dans les boîtes, ou au café. Puis, de temps en temps, quand nous en aurons envie, nous retournerons passer un mois ou deux ici. On nous accueillera gentiment, et on nous	Reći će joj, mogu ovdje ostati još godinu dana, možda i manje; a onda, kad izađem, otići ćemo zajedno živjeti na jug, u Padovu, ili Gibraltar. Malo ću raditi, a noću, ići ćemo u klubove, ili u kafić. Onda, s vremena na vrijeme, kad budemo htjeli, vratit ćemo se provesti mjesec ili dva ovdje. Lijepo će nas ugostiti, i dat će nam najljepšu sobu, onu s pogledom na park.

donnera la plus belle chambre, celle qui a vue sur le parc.	

Mais, la perspective bientôt change de nouveau. Tout d'abord, quelques phrases proposent une description au présent que nous pouvons attribuer au narrateur. Le fait qu'elle contient des informations contradictoires peut indiquer la non-fiabilité et la focalisation *par* Adam. D'autre côté, le présent de l'indicatif peut être compris comme ayant une valeur itérative, dénotant le passage de temps. De différentes structures impersonnelles empêchent de distinguer avec certitude s'il s'agit des pensées et sensations d'Adam où des commentaires et descriptions du narrateur :

Dehors, le soleil fait craquer les feuilles mortes et la pluie cliqueter les feuilles vivantes. On entend un train. Les couloirs 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 passer un hiver de malade. Après, il y aura la tasse de tilleul, et puis la nuit, fermée sur les nuages de la Dernière Cigarette comme sur les fumées magiques de Simbad. À la rigueur, une cloche sonne. Un moustique rôde autour de la lampe avec un bruit de polisseuse à marbre. C'est le moment d'abandonner la terre aux termites. C'est le moment de fuir à l'envers, et de remonter les étapes du temps passé. L'on est pris dans la stupeur des soirées d'enfance, comme dans de la glu ; et l'on se noie au milieu du brouillard, après quelque	Vani, suho lišće pucketa na suncu, a zeleno šuška na kiši. Čuje se vlak. Hodnici mirišu na povrtnu juhu, reklo bi se da je sve istodobno šuplje, mlako i svježe. Vrijeme je za izdubiti si rupu u zemlji, razmičući grmlje i grumenje, prije bijega unutra, prvo nogama, u tajnosti, za provesti bolesničku zimu. Poslije toga, bit će šalica čaja od lipe, i potom noć, zatvorena nad oblacima Posljednje Cigarete kao nad čarobnim Simbadovim dimovima. Eventualno zvoni zvono. Jedan komarac kruži oko svjetiljke uz zvuk brusilice za mramor. Vrijeme je da se zemlju prepusti termitima. Vrijeme je da se pobjegne unatrag, za povratak prošlim vremenima. Čovjek ostane omamljen noćima iz djetinjstva, kao uhvaćen u ljepilu; utapa se usred magle, nakon nekog obroka, pred tanjurom ukrašenim božikovinom, neobično praznim, po kojem se još povlače ostatci juhe. Potom će doći vrijeme kolijevki, i

repas, en face d'une assiette décorée de houx, étrangement vide, où traînent encore des plaques de potage. Puis viendra le temps des berceaux, et l'on meurt étouffé dans les langes, suffoquant de petitesse et de rage. Mais c'est anodin. Car il faut aller plus loin encore, rétrograder dans le sang et le pus, jusqu'au ventre de sa mère, où, bras et jambes en posture de l'œuf, l'on s'endort la tête contre la membrane de caoutchouc, d'un sommeil obscur peuplé d'étranges cauchemars terrestres. […] En attendant le pire, l'histoire est terminée. Mais attendez. Vous verrez. Je (notez que je n'ai pas employé ce mot trop souvent) crois qu'on peut leur faire confiance. 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. (*PV*, 312-315)	umiranja gušenjem u pelenama, gubeći zrak od malenosti i bijesa. Ali to je nevažno. Jer treba otići još puno dalje, nazadovati u krv i gnoj, do majčine utrobe, gdje se, s rukama i nogama skutrenim u oblik jajeta, uspavljuje glave naslonjene na gumenu opnu, propada u tamne snove napučene neobičnim zemaljskim košmarima. […] U iščekivanju najgoreg, priča je gotova. Ali čekajte. Vidjet ćete. Ja (primijetite da nisam tu riječ upotrebljavao prečesto) vjerujem da mu možemo vjerovati. Bilo bi uistinu neobično kad, jednog od nadolazećih dana, o Adamu ili o nekom drugom u njemu, ne bi bilo ništa za reći.

Pour conclure, les frontières entre la narration des événements, les commentaires du narrateur, les différentes représentations de la vie psychique et les distinctions entre les différentes focalisations sont tellement floues que l'on peut, en se référant ainsi au nœud thématique important concernant les troubles mentaux, en dehors du déficit d'attention, de l'amnésie et de l'aphasie narratifs, parler aussi de la *schizophrénie narrative* pour décrire la structure complexe du *Procès-verbal*.

4.5. Mise en abyme

L'esperluette *(&)*, symbole non courant dans la langue littéraire, apparait dans le roman une vingtaine de fois, souvent au début des phrases, parfois parallèlement avec la graphie régulière « *et* » : « *par ex., & du papier pour écrire, et une bouteille de bière aussi* » (*PV*, 209). Si ce choix typographique caractérise l'écriture du protagoniste dans le cadre du procédé de *manuscrit trouvé* et renforce l'impression de vraisemblance en combinaison avec la reproduction des phrases complètement ou partiellement barrées et des espaces blancs représentant les pages manquantes du journal (*PV*, 212-213), l'on trouve le même symbole utilisé par le narrateur extradiégétique aussi. Le procédé rapproche davantage les deux instances dont les énoncés se reflètent ainsi mutuellement. En effet, tous les parallélismes et tous les éléments de la fracture narrative énumérés jusqu'ici indiquent le même – le narrateur figure comme un double d'Adam.

La mise en abyme étant l'un des procédés les plus importants dans le roman, Adam se construit au fil de l'histoire de différents doubles, comme, par exemple, quand il raconte aux étudiants de la psychanalyse le récit d'un certain Simon Tweedsmuir, son ami d'enfance allégué, dont les idées et l'histoire rappellent fortement les siens (Martin 2012, 28-29). En effet, plusieurs instances qui apparaissent dans le roman renvoient au parcours narratif du protagoniste : « *A certains égards, Adam apparait comme un double du noyé, renvoyé comme lui a la rubrique des faits divers et englouti à son tour par les mécanismes de la société* » (Van Acker 2005, 72) ; « *Les animaux du zoo sont aussi derrière les barreaux. Et Adam suit leur chemin, il se retrouve enfermé dans un asile, classé schizophrène* » (Roussel-Gillet 2004, 117) ; « *Le rat est son frère jumeau, son double monstrueux qui le singe dans un miroir. En réalité, on est SEUL avec SA VIOLENCE. Le geste d'Adam est un substitut au suicide* » (Thomas 1992, 230). Même une telle remarque passagère que « *[Adam] écrasa sans s'en apercevoir deux fourmis rouge et noir, dont l'une portait une dépouille de bousier* » (*PV*, 61) renvoie au motif de l'indifférence du monde envers des tragédies individuelles, dont celle du protagoniste[10].

La citation de Daniel Defoe « *Mon perroquet, comme s'il eût été mon favori, avait seul la permission de parler* » (*PV*, 9) qui sert d'épigraphe au roman semble à la première vue étrange, presque aléatoire,

[10] Remarquons à l'égard du motif des fourmis qu'Adam intitule une des pages de son cahier jaune « *Procès-Verbal d'une catastrophe chez les fourmis* ».

et « *peut courir le risque de passer inaperçue* » (Tănase 2009, 122), mais renvoie en effet à plusieurs motifs importants dont notamment « *l'absence et le refus de la communication* » (Tănase 2009, 123). Poussons cette interprétation un peu plus loin. Bien que certaines traductions de *Robinson Crusoé*, dont celle utilisée par Le Clézio, ne nomment pas le perroquet, son nom se montre très révélateur – il s'appelle Poll, très proche du nom de famille de Pollo. Dans le roman de Defoe, le perroquet est le seul interlocuteur du protagoniste pendant plusieurs années, mais ils ne communiquent pas au plein sens – Poll répète simplement les phrases que l'homme lui a apprises : « *Pauvre Robin Crusoé, où êtes-vous ? où êtes-vous allé ? comment êtes-vous venu ici ?* » (Defoe 1836, 323). Quand ils se parlent, c'est en effet Robinson Crusoé qui se parle tout seul. Or, si le perroquet est conçu comme son double, Adam Pollo est à la fois le double de Poll et de Robinson Crusoé. Au niveau superficiel, la villa où il s'est réfugié pendant le récit figure comme une sorte d'île déserte et sa motocyclette balancée à la mer comme un navire englouti (*PV,* 17). Au niveau plus profond, dans le contexte de l'importance des doubles et des troubles mentaux du protagoniste, ne pourrions-nous pas interpréter le lien intertextuel comme un indice qu'Adam se parle lui aussi à lui-même, comme s'il possédait des personnalités multiples – y inclus le narrateur et Michèle ? À cet égard, il est intéressant qu'à la fin du roman, en s'adressant à ses lecteurs, le narrateur dit : « *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* » (*PV,* 315). De nombreuses affirmations ambiguës pourraient être interprétées avec succès dans le cadre de cette hypothèse.

D'autre part, dans la préface, le jeune écrivain annonce qu'il a : « *entrepris la rédaction d'un autre récit, beaucoup plus étendu, racontant avec le maximum de simplicité ce qui se passe le lendemain de la mort d'une jeune fille* » (*PV,* 13). Dans ce contexte, ces *autres d'entre Adam* pourraient signifier les doubles d'Adam au niveau de l'œuvre – de nouvelles incarnations d'Adam et de l'auteur lui-même. Il est intéressant à cet égard que le protagoniste du *Procès-verbal* exprime plusieurs fois ses ambitions littéraires : (*PV,* 48 ; 208), et que le titre du roman apparaît aussi au niveau diégétique dans un fragment écrit par le protagoniste : « *Je me souviens, j'ai arraché une page du cahier d'écolier, et j'ai écrit au milieu, / Procès-Verbal d'une catastrophe / chez les fourmis* ». Mais, comme l'on pouvait s'y attendre, Adam a perdu le texte et « *ne [se] rappelle plus ce qu'il disait* » (*PV,* 219).

Claude Cavallero affirme que l'œuvre entier de Le Clézio est marqué par *une potentialité d'itération très forte* (Cavallero 1993, 56-57). Isabelle Roussel-Gillet affirme le même quand elle dit qu'à la fin du *Procès-verbal* « *le lecteur est interpellé par l'hypothèse d'un 'à suivre'* » (Roussel-Gillet 2004, 116). Au lieu de donner une explication définitive de sa fin ambiguë, soulignons à cet égard le fait que le premier roman de Le Clézio est ouvert pas seulement à de différentes interprétations, mais aussi à de nouvelles histoires à raconter.

5. Conclusion

Dans la présente étude nous avons examiné en détail la structure narrative et le style du *Procès-verbal,* premier roman de J.M.G. Le Clézio. Vu que ce mémoire s'inscrit dans le cadre de mention de traduction du Master en langue et lettres françaises, nous avons isolé et traduit en croate des passages où ont été a identifiés des ambigüités, des procédés stylistiques ou des choix de registre et de style intéressants. La structure narrative du *Procès-verbal*, consistant en niveaux extradiégétique et intradiégétique, est fortement marquée par le désordre et les points ambigus. Plusieurs déictiques confus mettent en avant l'acte de narration même et indiquent que le narrateur extradiégétique pourrait être présent dans le monde diégétique en tant qu'instance matérielle. Si le narrateur principal de l'histoire se présente comme omniscient, son savoir est souvent focalisé et on y reconnait de différents indices d'incertitude. Les fragments écrits par le protagoniste soufrant des troubles de mémoire et insérés au niveau intradiégétique du roman oscillent entre la forme épistolaire des lettres et celle du journal intime. Les changements brusques et non-marqués de la narration des événements et les commentaires du narrateur au monologue narré, monologue intérieur ou le style indirect libre rendent difficile la distinction entre les perspectives des différentes instances. Le narrateur extradiégétique hésite entre une focalisation zéro libre, radicalement changeante et une focalisation externe concentrée sur le protagoniste. Si le reportage journalistique et la lettre de Denise Pollo représentent des voix contrapunctiques, les énoncés fiables en contraste à la non-fiabilité des deux instances narratives principales, leurs visions du monde s'opposent fortement à celle du protagoniste et du narrateur. Ainsi, Le Clézio réussit à susciter la méfiance envers toutes les voix narratives dans le roman. En plus, la confusion des lecteurs est renforcée par moyen de situer l'histoire dans l'actualité et brouiller la frontière entre réalité et fiction, littéraire et non-littéraire – de nombreux fragments appartenant à de

différents discours et registres sont insérés dans le roman par la technique de montage littéraire – depuis la langue poétique et la terminologie scientifique, jusqu'au fait divers et aux fragments publicitaires et bureaucratiques. Finalement, les multiples motifs mis en abyme servent de réflexions contrapunctiques à l'histoire centrale. Au niveau du style, Le Clézio provoque la confusion par l'usage ambigu des pronoms (notamment du pronom indéfini polyvalent « *on* »), des temps et modes verbaux et des articles grammaticaux. Il recourt aux procédés littéraires de simultanéité et de défamiliarisation, laisse des descriptions ouvertes en offrant plusieurs alternatives pour certains phénomènes diégétiques et met en avant le caractère littéraire de son texte. En utilisant le procédé de paralipse et l'amnésie des instances narratives principales, il laisse de nombreux trous dans l'histoire, des fils narratifs inachevés et des points ouverts qui permettent de différentes interprétations. Si Le Clézio, par le moyen de cette structure extrêmement complexe, illustre l'impossibilité de communication et critique la société consumériste, nous devons toujours prendre en compte le ton ironique qui y prédomine – bref, *Le Procès-verbal* est un texte qui s'échappe à chaque tentative de fixation interprétative.

6. Bibliographie

Sources primaires :

1. De Foë, Daniel. [1836]. *Robinson Crusoé* (traduit par Pétrus Borel). Paris: La Bibliothèque électronique du Québec.
2. Le Clézio, J.M.G. [1963] 2010. *Le procès-verbal*. Paris : Gallimard.

Sources secondaires :

1. Archambault, Paul J. 2009. « Jean-Marie Le Clézio and the 2008 Nobel Prize: Can France Really Claim Him? » *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 63 (4) : 281-297.
2. Brée, Germaine. 1990. *Le monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio.* Amsterdam-Atlanta : Rodopi.
3. Cavallero, Claude. 1993. « D'un roman polyphonique : J.M.G. Le Clézio. » *Littérature* (92) : 52–59.
4. Cavallero, Claude. 2013. « L'espoir en filigrane : Le lecteur virtuel dans 'Amour secret' de J.-M. G. Le Clézio. » *Roman 20-50* 55 (1) : 65-76.
5. Doležel, Lubomír. 1967. « The Typology of the Narrator : Point of View in Fiction. » Dans : *To Honor Roman Jakobson*, 541–552. The Hague.
6. Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Editions du Seuil.
7. Genette, Gérard. 1997. *Paratexts : Thresholds of interpretation.* Cambridge University Press.
8. Hansen, Per Krogh. 2007. « Reconsidering the Unreliable Narrator. » *Semiotica* 165 (1/4) : 227–246.
9. Hernández, Francisco Javier. 1992. « Écriture, topographie, typographie. » Dans : *J. M. G. Le Clézio : Actes du Colloque International*, 207-215. Valencia: Universitat de València, Departament de Filologia Francesa i Italiana.
10. Ilinca, Elena-Cristina. 2005. « La description dans Le Procès-verbal de Le Clézio. » Dans : *Congrès international Langue et littérature : repères identitaires en contexte européen*, 310-314. Piteşti : Université de Piteşti.

11. Kibédi Varga, Áron. 1994. « Causer, conter. Stratégies du dialogue et du roman. » *Littérature* 93 : 5-14.
12. Kyloušek, Petr. 1994. « Les temps de J.-M.G. Le Clézio. » *Études romanes de Brno* 24 (1) : 19-34.
13. Marchetti, Marilia. 2015. « J.M.G. Le Clézio : Une littérature de l'exil et de l'errance. » *Contemporary French and Francophone Studies* 19 (2) : 162-174.
14. Martin, Bronwen. 2012. *The Fiction of J.M.G. Le Clézio : A Postcolonial Reading.* Bern : Peter Lang AG, International Academic Publishers.
15. Onimus, Jean. 1994. *Pour lire Le Clézio.* Paris : Presses Universitaires de France.
16. Paradis Dufour, Julien. 2018. *Les Romans de J.-M. G. Le Clézio : rôle de l'écrivain contemporain dans la fondation d'une littérature mondiale considérée comme pratique littéraire.* Thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris Cité.
17. Roussel-Gillet, Isabelle [Gillet, Isabelle]. 2000. « Le Clézio : De L'Héritage à L'Origine. Étude Du *Procès-Verbal* à *Pawana*, Le Récit D'un Secret. » Dans : *Analecta Husserliana* 62 : 247-255.
18. Roussel-Gillet, Isabelle. 2004. « Troubles et trouées : le cas du Procès-verbal de Le Clézio. » *Roman 20-50* 38 : 113-123.
19. Roussel-Gillet, Isabelle. 2015. « J.M.G. Le Clézio, une Écriture Radicante au Sens Plastique. » *Contemporary French and Francophone Studies* 19 (2) : 175-184.
20. Salado, Régis. 1992. « L'univers démesuré. Sur l'esthétique des premiers textes de J.M.G. Le Clézio (1963-1973). » Dans : *J. M. G. Le Clézio : Actes du Colloque International*, 45-55. Valencia: Universitat de València, Departament de Filologia Francesa i Italiana.
21. Salles, Marina. 2006. *Le Clézio : Notre contemporain. Nouvelle édition [en ligne].* Rennes : Presses universitaires de Rennes. Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pur/34773>. ISBN : 9782753546455. DOI : https://doi.org/10.4000/books.pur.34773.
22. Solà, Pere. 1992. « Le Procès-verbal. Les formes du discours des personnages. » Dans : *J. M. G. Le Clézio : Actes du Colloque International*, 23-29. Valencia : Universitat de València, Departament de Filologia Francesa i Italiana.
23. Tănase, Oana-Andreea. 2009. « L'Intertextualité dans le roman 'Le Procès-Verbal' de J-M.G. Le Clézio. » *Language and Literature – European Landmarks of Identity* 5 (2) : 118-126.

24. Thomas, Nadine. 1992. «Violence et Sacré : Approche de quelques structures de l'imaginaire leclézien. » Dans : *J. M. G. Le Clézio : Actes du Colloque International*, 227-237. Valencia: Universitat de Valèncіa, Departament de Filologia Francesa i Italiana.
25. Thorburn, Nicole M. 2012. *Writing Past And Present : Narrative Structure In The Work Of J. M. G. Le Clézio.* Thèse de doctorat, Université de Colorado.
26. Van Acker, Isa. 2005. « Errance et marginalité chez Le Clézio : Le Procès-verbal et La Quarantaine. » *Nouvelles Études Francophones* 20 (2) : 69-78.
27. Žmegač, Viktor. 1986. *Težišta modernizma.* Zagreb : Sveučilišna naklada Liber.