



Université Ferdowsi de Mashhad

Faculté des Lettres et des Sciences humaines

Département de français

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

**Etude des personnages de Jean-Marie Gustave Le Clézio à
travers *Le Procès-verbal* et *Désert***

Présenté par :

Bahareh ADHAMI MOGHADAM

Sous la direction de :

Madame le Docteur Maryam SHEIBANIAN

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

Professeur conseiller :

Madame le Docteur Zohreh NASSEHI

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

Janvier 2015

بسمه تعالی



مشخصات رساله/پایان نامه تحصیلی دانشجویان

دانشگاه فردوسی مشهد

عنوان رساله/پایان نامه: مطالعه شخصیت در دو اثر بیابان و صورت جلسه لوکلزیو

نام نویسنده: بهاره ادهمی مقدم

نام استاد(ان) راهنما: خانم دکتر مریم شیبانیان

نام استاد(ان) مشاور: خانم دکتر زهره ناصحی

دانشکده: ادبیات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی

گروه: فرانسه

رشته تحصیلی: زبان و ادبیات فرانسه

تاریخ تصویب: ۱۳۹۱/۰۸/۲۷

تاریخ ۹۳/۱۰/۲۹ دفاع:

دکتری ☐

مقطع تحصیلی: کارشناسی ارشد ☒

تعداد صفحات: ۹۲

چکیده رساله/پایان نامه :

یکی از اصلی ترین عناصر سازنده ی هر داستان "شخصیت" است. این عنصر در داستان به اندازه ای حایز اهمیت است که می توان لذت خواندن هر داستانی را وابسته به رابطه ی بین خواننده و شخصیت دانست. در واقع، عنصر شخصیت با به عاریه گرفتن خصوصیات انسانی می تواند تاثیر زیادی بر خواننده بگذارد. در این پایان نامه، به منظور شناخت این تاثیرات بر روی خواننده به بررسی عنصر شخصیت در دو اثر صورت جلسه (۱۹۶۳) و بیابان (۱۹۸۰) از ژان-ماری گوستاو لوکلزیو می پردازیم. بدین منظور، از تئوری ونسان ژوو، در اثر او، *تئیر شخصیت در داستان*، بهره می بریم. با توجه به تحول تدریجی آثار لوکلزیو به دنبال سفرهایش در دهه ۱۹۷۰، سؤالاتی که مطرح می شود این است: آیا نحوه *تئیرگذاری* عنصر شخصیت نیز متأثر از این سیر تحولی بوده است؟ تحولی که در آثار لوکلزیو به چشم می خورد، چگونه در پردازش عنصر شخصیت در دو رمان یاد شده نمایانگر می شود؟ در این پژوهش بر آنیم که به سؤالات فوق پاسخ دهیم.

کلید واژه:

- ۱- شخصیت
- ۲- *تئیر* شخصیت
- ۳- لوکلزیو
- ۴- تحول

امضای استاد راهنما:

تاریخ :

REMERCIEMENT

Ce mémoire de Master est le résultat d'un travail de recherche de deux ans. En préambule, je souhaite adresser tous mes remerciements aux personnes qui m'ont apporté leur aide et qui ont ainsi contribué à l'élaboration de ce mémoire.

Tout d'abord, de grands remerciements à Madame le Docteur Sheibanian, directrice de recherche de ce mémoire pour son aide précieuse, sa patience et pour le temps qu'elle a bien voulu me consacrer.

J'exprime ma gratitude à Madame le Docteur Nassehi, professeur conseiller, qui a accepté de répondre à mes interrogations avec gentillesse.

Merci également à tous les professeurs qui m'ont soutenue dans mes recherches.

Enfin, j'adresse mes plus sincères remerciements à mes parents, à ma sœur et à mes amies, qui m'ont aidée et toujours soutenue et encouragée au cours de la réalisation de ce mémoire.

INTRODUCTION

Le personnage est l'un des éléments constitutifs le plus important de chaque récit. Son importance est à tel point qu'on peut prétendre que le plaisir d'une lecture romanesque dépend en grande partie de la relation que le lecteur établit avec le personnage. La question de l'interaction entre le lecteur et le personnage est cruciale en toute étude de la littérature fictionnelle. Pourtant, malgré l'intérêt que les chercheurs portent depuis longtemps à l'examen de cette relation, celle-ci ne fait que rarement l'objet d'une analyse méthodique dans les études universitaires. En effet, ces dernières se sont souvent contentées de présenter une analyse descriptive des traits physiques et psychologiques des personnages étudiés, sans se soucier vraiment de connaître leur élément moteur de littérarité. Rappelons que la lecture en elle-même ne suffit pas à former la perception que chaque lecteur peut avoir du personnage. En effet, l'image que l'on garde de celui-ci est tributaire de « ce qu'on projette sur lui, de la façon dont on s'identifie ou s'oppose à lui, de l'acquis culturel avec lequel on l'aborde »¹.

La question de la réception du personnage se trouve pourtant depuis longtemps, au centre d'intérêt d'un grand nombre de théoriciens et critiques littéraires. Dans son ouvrage majeur retraçant l'histoire du personnage des années 1920 à 1950, Michel Zéaffa fait un rapprochement entre personne et personnage. Selon lui, « le personnage comporte trois degrés de présence humaine, car nous voyons un acteur, un héros, et une (ou la) personne »². Ducrot et Todorov se penchent aussi sur la problématique tout en considérant le personnage comme « actant » : « Dans tout texte représentatif le lecteur "croit" que le personnage est une personne ; cette interprétation se fait selon certaines règles qui se trouvent inscrites dans le texte »³. Mikhaïl Bakhtine va encore plus loin et exclut toute reconnaissance du personnage

¹ Bernard VALLETTE, *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nattan, 1997, p. 111.

² Michel ZÉRAFFA, *Personne et personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, 1969, p. 11.

³ Oswald DUCROT, Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 228.

en dehors des liens l'unissant à « autrui ». D'après lui, l'auteur étant le premier lecteur de son texte, s'identifie d'abord à l'être romanesque pour ensuite s'en distancier⁴. De même, les réflexions critiques de Roland Barthes dans son fameux article, « La mort de l'auteur », tiennent compte de l'interaction inévitable entre le personnage et le lecteur. La lecture est pour lui une activité dynamique où le personnage ne se définit plus « comme "un être" mais comme un "participant" »⁵.

C'est dans la lignée de ces points de vue que Vincent Jouve propose sa théorisation sur l'effet-personnage, sur laquelle nous nous sommes basé également dans notre recherche. Dans son ouvrage, *L'Effet-personnage dans le roman*⁶, il analyse de près la réception du personnage et ses différents effets dont « l'effet-prétexte », autorisant le lecteur à satisfaire ses désirs refoulés ; « l'effet-personnel », considérant le personnage comme pion et incitant le lecteur à interpréter son rôle ; et « l'effet-personne », affichant l'être fictif comme vrai⁷. En effet, l'illusion de vie attendue de la lecture de ce dernier est de telle importance aux yeux du lecteur qu'on pourrait se demander si la réussite d'une œuvre n'en provient-elle pas. Dans cette perspective, nous essayons de mieux comprendre l'une des raisons de la réussite de l'œuvre du lauréat du prix Nobel de la littérature, Jean-Marie Gustave Le Clézio en tentant d'examiner son œuvre à travers le prisme de Vincent Jouve. A ce propos, par l'analyse des trois effets mentionnés, nous voudrions savoir comment le texte prépare et favorise l'illusion référentielle et la jouissance esthétique. C'est dans cette perspective que s'inscrit notre étude de l'interaction entre le personnage et le lecteur. Loin d'être passif, celui-ci sera donc appréhendé comme « un agent du récit » :

Dans tout roman, l'image des personnages est donc un mixte entre les données objectives du texte et l'apport subjectif du lecteur. Il appartient, bien sûr, à chaque récit de jouer de cet équilibre. Le roman balzacien, par exemple, présente toujours des personnages très déterminés [...]. D'autres romanciers, à l'inverse, refusent de bout en bout la détermination textuelle de leurs personnages, il s'agit alors d'influer sur le statut du lecteur, de faire de lui un agent du récit et non un récepteur⁸.

⁴ Tzvetan TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 146.

⁵ Roland BARTHES et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 34.

⁶ Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2001.

⁷ *Ibid.*, p. 108.

⁸ *Ibid.*, p. 52.

Evidemment, la manière dont un personnage est présenté dans le texte oriente de façon significative notre perception. Nous nous intéresserons donc à l'examen des procédés exploités par l'auteur pour créer ses figures romanesques, mais l'étude de ces derniers se bornera à montrer leur pertinence pour déterminer l'effet-personnage. Au lieu de se limiter à la description des caractéristiques des personnages ou des scènes où ceux-ci sont présents, nous chercherons à savoir pourquoi une telle scène met en valeur un certain trait.

Comme l'affirment les critiques, l'œuvre de Le Clézio est marquée par une évolution progressive due notamment à ses voyages au Mexique et au Panama vers les années 1970. La rencontre des Amérindiens et la découverte des civilisations peu connues lui vaut un changement de vision du monde⁹. Sa vie littéraire se divise de ce fait, en deux phases : avant et après ces découvertes. Évidemment, le personnage, traduisant ce changement du regard, est l'un des éléments qui en est le plus imprégné. La question qui se pose à juste titre, en étudiant l'œuvre de Le Clézio, c'est si l'effet-personnage en a été également affecté. Si oui, comment cette évolution suit celle de l'œuvre et sous quels aspects se présente-elle? Pour répondre à ces questions et, dans le cadre restreint de ce mémoire, nous avons décidé de délimiter notre corpus à deux ouvrages appartenant chacun à une période de la vie littéraire de l'écrivain. Il s'agit du *Procès-verbal* (1963), premier roman publié de l'auteur et lauréat du prix Renaudot et *Désert* (1980) récompensé par le prix Paul Morand. Le choix de ce dernier roman nous semble d'autant plus pertinent qu'il mettrait en évidence le passage de l'écrivain de la première phase à la deuxième, nous concédant suffisamment d'indices pour mieux éclaircir l'évolution de l'effet-personnage.

Ainsi, notre recherche se divisera en trois parties où nous allons analyser respectivement l'effet-personne, l'effet-prétexte et l'effet-personnel. Dans la première partie, suivant le modèle présenté par Jouve, nous allons examiner le « système de sympathie »¹⁰, afin de mieux connaître l'effet-personne. Cette étude impliquera celle des trois codes constitutifs de ce dernier : le code narratif, le code affectif et le code culturel qui donneront aussi leurs noms aux trois chapitres de cette partie.

L'examen de l'effet-prétexte dans la deuxième partie, débouchera sur celui des pulsions convoquées par les personnages dans le corpus retenu. A cet égard, trois chapitres seront consacrés à l'étude respective des trois types de libidos présentées par Jouve. Il s'agit

⁹ Voir Gérard de CORTANZE, J.M.G. Le Clézio, *Le nomade immobile*, Paris, Gallimard, 1999.

¹⁰ Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 119.

de la *libido sciendi*, la *libido scentendi* et la *libido dominandi*. A cette étape de notre recherche, notre objectif sera de considérer l'être de papier comme élément d'une scène. Nous estimons que celui-ci éveille en lecteur des fantasmes inconscients et l'amène à combler ses désirs barrés par la société. A ce niveau de lecture, le lecteur se transformera en « lu ». Cette transformation exige certaines conditions dont la plus importante est « l'alibi culturel ». Nous allons également scruter cet alibi afin de mieux connaître son rôle dans le processus du déclenchement des plaisirs profonds chez le lecteur.

Enfin, dans notre dernière partie, destinée à l'étude de l'effet-personnel, nous nous interrogeons sur les fonctions attribuées aux personnages. Pour connaître celles-ci, il nous sera indispensable d'étudier le système axiologique de l'auteur. C'est ce que nous ferons en exposant notre réflexion sur chaque roman au sein d'un chapitre.

Nos deux chapitres contiendront donc notre analyse des quatre « savoirs » constitutifs de l'axiologie de l'auteur. Ainsi, le savoir-dire, le savoir-faire, le savoir-jouir et le savoir-vivre des figures romanesques seront analysés à travers les deux romans étudiés. Afin d'évaluer la légitimité des rôles relevés pour chaque personnage, nous procéderons également à une confrontation des fonctions avec l'image de l'auteur. Nous espérons pouvoir ainsi montrer comment le personnage sollicite les compétences herméneutiques du lecteur.

PARTIE I : EFFET-PERSONNE

Etudier l'image d'un personnage romanesque, c'est de préciser comment et par quels caractères, il se présente pour le lecteur. En effet, le rapport entre ce dernier et le personnage, peut préciser le fonctionnement de la réception, « l'effet personne » est considéré comme l'un des bases de la lecture romanesque¹¹. J. B Pontalis affirme cette question en soulignant l'importance de l'effet de vie dans le traitement de personnage : « le mot "littéraire" m'ennuie, pour moi, c'est l'intériorité qui compte. Je voudrais effacer à la pierre ponce le mot littéraire et le remplacer par la panique de la vie »¹².

Ce que nous entendons par « L'effet-personne », c'est l'identification du lecteur au personnage. Ce dernier peut donc être présenté au lecteur comme un « autre vivant »¹³. Notons que cet « effet-personne » ne remet jamais en cause l'aspect fictif et imaginaire des personnages. Le lecteur reconnaît toujours celui-ci comme un être de papier et jamais comme un être réel.

Comme Thomas Pavel l'affirme en parlant de la « structure double »¹⁴, un personnage romanesque ne peut être complètement « réel », ni totalement « imaginable ». Il est impossible pour un auteur de créer un personnage singulier n'ayant aucune ressemblance aux gens dans la vie réelle. Bien que dans une fiction, un personnage est toujours imprégné de la réalité de la vie. Alors le personnage est le lieu de l'imitation d'une personne et en même temps, il représente la « figuration d'un fantasme ». Donc, l'élément de personnage est toujours un mélange de l'imagination et de l'inspiration du réel.

Pour réaliser cet « effet-personne », le lecteur doit arriver au point où il peut considérer une « existence autonome »¹⁵ pour l'être romanesque et cette illusion de vie est un aspect constant du genre romanesque. Il faut noter que l'illusion de vie dépend aussi des valeurs que l'auteur attribue aux personnages. L'une des techniques avec laquelle, l'auteur peut montrer cette illusion, c'est le choix des noms des êtres romanesques.

¹¹ Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 109.

¹² Michel CHAILLOU, « Salut la lecture! Entretien avec J.B. Pontalis », *La Lecture, Nouvelle revue psychanalyse*, N° 37, Printemps 1988, p. 23. Cité dans Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 109.

¹³ Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 108.

¹⁴ Thomas PAVEL, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988, p. 75.

¹⁵ Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 108.

Dans *Le Procès-verbal*, le prénom Adam attire l'attention de tout lecteur. Ce prénom évoque le nom attribué au premier homme du monde. Adam Pollo nous rappelle aussi le mythe grec « Apollon », « dieu grec du soleil et de la connaissance »¹⁶.

Etant donné que l'effet de réel suggéré par les noms déjà existant peut être plus influant par rapport aux noms inventés ou moins fréquents, le choix du nom du protagoniste, ici, dès les premiers contacts, aura donc le même effet sur le lecteur. Ainsi, le nom de ce héros peut être le symbole du soleil, cependant celui-ci évoque deux aspects différents : la chaleur, qui est une source de vie et la brûlure en tant qu'un élément destructeur qui brûle et anéantit tout. Donc le nom « Adam » peut faire référence à tout homme, ce qui fait que tout lecteur peut être amené à s'identifier au personnage.

Dans *Désert*, cette technique donne la même impression. Ayant la construction binaire, ce roman comporte deux récits et deux protagonistes Nour et Lalla. Nour, le personnage du premier récit, est un jeune nomade qui est une représentation de son peuple, son nom signifie la « lumière » en arabe, ce qui est confirmé par son rôle dans le récit où il guide le nomade aveugle. Lalla aussi, le personnage principal du deuxième récit, représente la condition des femmes arabes, parce que d'un côté, son nom signifie « Madame » en arabe et d'un autre côté, il nous rappelle un autre prénom, Laïla, qui désigne « la nuit ». Le choix du prénom Lalla pour le protagoniste semble être loin du hasard, car cela peut évoquer la lutte de Lalla contre les conditions obscures féminines dans les pays arabes et le fait qu'elle peut finalement surmonter ces obstacles.

Selon Vincent Jouve, un autre moyen pour suggérer l'illusion de vie, c'est d'évoquer la vie intérieure des personnages. Autrement dit, il nous faut étudier les traits psychologiques des personnages. Cela peut s'effectuer de plusieurs façons. La plus efficace serait de détailler les sentiments et les pensées du personnage. Pour créer cette illusion, le lecteur doit sympathiser avec le personnage. La notion de la sympathie, selon Max Scheler, se définit comme « la participation compréhensive aux sentiments d'autrui »¹⁷.

Le lecteur sympathise avec le personnage à mesure que sa lecture avance, et cette sympathisation n'est pas un prétexte pour s'identifier mais il est seulement comme un effet.

¹⁶ Voir Marina SALLES, *Parcours de lecture, Le Procès-verbal*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1996.

¹⁷ Max SCHELER, *Nature et forme de la sympathie*, Paris, Payot, 1950. Cité dans *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 123.

Pour établir cet effet de la sympathie entre le lecteur et le personnage, Umberto Eco propose un moyen fondé sur trois bases : « Le lecteur empirique pour se réaliser comme lecteur modèle [...], il se doit de récupérer avec la plus grande approximation possible, les codes de l'émetteur »¹⁸. Ces codes aident le lecteur à se rendre compte d'abord, du déroulement de l'intrigue (le code narratif), ensuite de la découverte de l'intériorité du personnage (le code affectif), afin de pouvoir distinguer culturellement et subjectivement le « bien » et le « mal » (le code culturel).

¹⁸ Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 121.

Chapitre 1 : Le code narratif

Selon Vincent Jouve, le code narratif détermine la place du lecteur dans le déroulement de l'intrigue. C'est « l'homologie des situations » qui entraîne une « identification lectorale primaire » ou une « identification narratoriale » : « je m'identifie à qui occupe dans le texte la même position que moi »¹⁹. Le processus est purement mécanique. Barthes éclaire ainsi ce qui distingue cette interaction avec le narrateur de celle avec le personnage : « l'identification ne fait pas acception de psychologie ; elle est une pure opération structurale : je suis celui qui a la même place que moi »²⁰. Étant tout à fait spontanée et inconsciente, cette identification est considérée comme le moteur de la lecture. En effet, le lecteur a toujours l'impression que le récit se déroule sous les yeux du narrateur, en d'autres termes, sa perspective des événements est celle que le narrateur lui offre. Il doit s'identifier d'abord au narrateur pour pouvoir s'identifier ensuite au personnage : « Le point de vue de l'énonciation est un point de passage obligé entre le point de vue du lecteur et celui des personnages »²¹. Le code narratif se réalise donc lorsque le lecteur a la même situation informationnelle que l'être romanesque. D'où l'importance du choix du point de vue et de la voix narrative.

A cet égard, ce qui attire notre attention dans *Désert*, c'est la polyphonie narrative. En effet, plusieurs personnages y partagent tour à tour le rôle du narrateur. Ce trait est en partie dû à la structure binaire du roman. Celui-ci est constitué de deux récits qui s'alternent et progressent parallèlement. Le premier récit (le récit A) raconte l'histoire d'une triste extermination, celle des nomades du Sahara, des hommes bleus, par l'armée française entre 1909 et 1912. Le protagoniste, Nour, est un garçon dont le père est le guide de la tribu. Il est le témoin du drame colonial. Le deuxième récit (le récit B) se passe en partie dans le même cadre géographique mais dans les années 1960-1970. La figure centrale, Lalla, doit quitter sa vie heureuse dans un bidonville marocain pour vivre la misère et l'obscurité de la vie urbaine

¹⁹ *Ibid.*, p. 124.

²⁰ Roland, BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 153.

²¹ Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 124.

à Marseille. Elle finit par abandonner cette nouvelle vie pour retrouver son pays natal et le bonheur que l'harmonie de vivre auprès de la nature lui offre. L'alternance des deux récits s'accompagne également du changement du personnage focal. Le narrateur invite discrètement le lecteur à emprunter le regard de Nour pour adopter ensuite celui de Lalla. Le lecteur confond ainsi provisoirement sa propre vision avec celle des personnages. Ainsi, comme Jouve l'affirme, l'identification au narrateur prépare celle aux personnages : « l'identification primaire au narrateur sert à orienter les identifications secondaires aux personnages »²². En témoigne cet extrait du récit A où Nour, d'abord « focalisé » par le narrateur, devient ensuite « focalisateur »²³ :

Ils parlaient des marchandises [...] Ils parlaient aussi des troupes de soldats chrétiens. Puis les cavaliers qui [...] tuaient sur place tous ceux qui leur résistaient [...]. Nour écoutait la rumeur des voix [...] Presque sans ciller il regardait maintenant la silhouette blanche du vieil homme, immobile entre ses fils malgré la fatigue et le froid de la nuit. [...] Comme Nour, tous les hommes regardaient vers lui, avec leurs yeux brûlants de fatigue et de fièvre [...] Nour regardait au-dessus de lui, à l'endroit où d'ordinaire on voyait les sept étoiles du Petit Chariot, mais il ne vit rien. Seule la planète Jupiter apparaissait, figée dans le ciel glacé²⁴.

De même, dans le récit B, grâce au même procédé, le regard du lecteur devient celui du narrateur avant de se glisser discrètement dans le regard de Lalla, ce qui lui donnera l'impression que le monde de celle-ci devient le sien :

Souvent, comme ils ne parlent pas, ils restent immobiles, assis sur les rochers [...]. C'est difficile de comprendre ce qu'ils font [...]. Le Hartani prend la main de Lalla dans sa longue main brune aux doigts effilés [...] Lalla sent dans la paume de sa main passer le courant de chaleur [...]. Elle regarde devant elle, elle voit chaque détail du paysage de pierre, chaque touffe d'herbe, elle entend chaque craquement, chaque cri d'insecte. Elle sent le mouvement lent de la respiration du berger [...]. Il se met à courir [...]. Lalla voit sa silhouette claire qui disparaît entre les buissons d'épines²⁵.

La technique de la mise en abyme aussi favorise la réalisation du code narratif. L'illusion référentielle dans ce cas, provient du changement du narrateur. Cet effet est appelé

²² *Ibid.*, p. 128.

²³ *Ibid.*, pp. 126-127.

²⁴ Jean-Marie Gustave LE CLEZIO, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980, p. 41.

²⁵ *Ibid.*, pp. 112-114.

« l'effet d'accréditement »²⁶ par Roland Barthes. Jouve l'appelle « l'effet repoussoir »²⁷ et l'explique ainsi : « Lorsqu'un narrateur raconte une histoire, par exemple, il s'exclut du même coup d'un univers fictif dont il est la source : il devient "réel" »²⁸. Dans le récit B, le narrateur est relayé par des personnages comme Naman le pêcheur et Aamma qui racontent des histoires pour Lalla. Ces narrations secondaires sont intégrées au discours direct se distinguant ainsi du reste de l'espace textuel. Dans le récit A, c'est Ma el Aïnine (grand chef guerrier et religieux) qui se charge de raconter l'histoire d'Al Azraq, homme saint qui est à la fois son maître et l'ancêtre de Nour. A chaque mise en abyme, l'identification au « narrateur-embrayeur »²⁹ entraîne l'identification au personnage-narrateur, ce qui implique le rapprochement du lecteur à ce dernier -en l'occurrence toujours l'un des habitants du Sahara- et l'amène à se sympathiser avec lui. Dans son analyse de *Désert*, Bruno Ducey explique à ce propos : « En devenant narrateur ou conteur, Naman le pêcheur et Aamma acquièrent une épaisseur humaine. Ils semblent vivre dans notre monde »³⁰.

On pourrait se demander à juste titre si la complexité structurelle du roman et la double présence des protagonistes focalisateurs, Nour et Lalla, ne perturbent pas l'identification lectorale. Jouve se penche de plus près sur ce point en posant presque la même question : « Peut-il y avoir une identification primaire à un narrateur dont la position n'est en rien supérieure à celle des autres personnages du roman? »³¹. Plus loin, il répond ainsi à cette question en prenant l'exemple de l'œuvre de Dostoïevski, *Les frères karamazo* : « [...] il y a toujours une voix qui, dans la lecture, transcende les autres [...] même dans les romans à focalisations multiples [...] le lecteur perçoit une figure de narrateur à laquelle il est conduit à s'identifier »³². Selon lui, les personnages focalisateurs peuvent partager le rôle du narrateur comme « support premier de l'identification ». Une étude plus précise des deux récits constitutifs de *Désert* montre que ces complexités narrative et structurelle ne nuisent en aucun cas à la cohérence du roman. En effet, la tension entre la dualité et l'unité défie les habitudes du lecteur, mais elle ne dépasse pas les attentes de celui-ci, car un lecteur averti arrive à découvrir les balises que l'auteur a insérées dans les deux récits pour les mettre en

²⁶ Roland BARTHES et al., *Prétexte : Roland Barthes*, Colloque de Cerisy, Paris, U.G.E, 1978, p. 84.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Ils sont marqués de la présence en texte de l'auteur du lecteur ou de leurs délégués : personnage "porte-parole". Philippe HAMON, *Le personnel du roman. Le système de personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983.

³⁰ Bruno DOUCEY, *Désert*, Paris, Hatier, 1994, p. 41.

³¹ Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 125.

³² *Ibid.*, p. 126.

relation et donner ainsi au lecteur l'impression de lire un roman uni et non deux récits disparates.

De ce fait, ces particularités n'empêchent pas le lecteur de s'identifier au narrateur. En effet, l'emploi de certains procédés narratifs fait de Lalla l'instance narrative la plus proche du lecteur. Tout d'abord, les deux récits peuvent être facilement distingués par le lecteur grâce aux démarcations typographiques. Le récit A possède une mise en page originale mais ne contient aucun titre, à part les indications spatio-temporelles. En revanche, le récit B comporte des titres : « Le Bonheur » et « La vie chez les esclaves ». Les indications temporelles du récit A s'associent à l'emploi du temps passé comme le temps verbal dominant de la narration et l'opposent ainsi au récit B raconté au présent. Ces procédés donnent au lecteur l'impression que le temps du récit coïncide avec le temps de l'histoire. En outre, la focalisation dominante du premier récit est externe et se sert surtout pour décrire les nomades avec un regard distancié et objectif, tandis que dans le deuxième récit, la focalisation interne fait part des sentiments et des pensées de Lalla et rapproche le lecteur de son point de vue³³. Nous nous éloignons ainsi naturellement de l'histoire (dans le récit A), affichée comme ancienne, pour adopter la perspective de celle qui nous est contemporaine (dans le récit B). La contemporanéité facilite donc la réalisation du code narratif.

Dans *Le Procès-verbal*, l'instance narrative n'est plus multiple. La focalisation dominante du récit est interne. Pourtant, le narrateur manifeste souvent son incertitude quant à l'intériorité du protagoniste. Le recours à l'adverbe « peut-être » traduit l'adoption d'un point de vue délimité sur Adam : « [...] il se sentit las tout à coup ; peut-être las de vivre, las d'avoir à se défendre sans cesse contre tous ces dangers »³⁴. Le champ des données sur le protagoniste est si restreint que le lecteur ne peut savoir finalement si Adam sort de l'asile ou de l'armée. Vincent Jouve voit dans ce manque d'information une occasion pour diminuer la distance entre le lecteur et le narrateur. Là aussi, il est question de « l'homologie des situations informationnelles ». Le rapprochement du niveau de savoir du narrateur à celui du lecteur lie ce dernier au sort du personnage. Ce procédé provoque ainsi « l'identification informationnelle »³⁵ du lecteur au narrateur tout en préparant son assimilation à la figure centrale du récit.

³³ Voir Ruth AMAR, *Les structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Publisud, 2004.

³⁴ Jean-Marie Gustave LE CLEZIO, *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963, p. 150.

³⁵ Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 129.

De même que dans *Désert*, le point de vue du narrateur du *Procès-verbal* se glisse imperceptiblement dans celui du personnage. Ainsi, de l'identification narratoriale on arrive à l'identification au personnage. En voici un exemple :

Il passa le reste de son après-midi, parcourant le jardin zoologique d'un bout à l'autre, se mêlant aux peuples les plus petits qui habitaient les cages [...]. Il avait découvert que le meilleur moyen de s'immiscer dans une espèce, est de s'efforcer d'en désirer la femelle. Aussi se concentrait-il, l'œil rond, le dos voûté, les coudes appuyés sur toutes les balustrades. Il fouillait du regard les moindres excavations, les replis de chair ou de plumes, les écailles, les tanières cotonneuses où dormaient d'un sommeil visiblement ignoble les boules de poils noirs [...]. Il désherbait les jardins, entrait la tête la première dans la vase, dévorait l'humus de toutes ses dents [...]. La bouche enfoncée entre ses épaules, il avançait ses yeux, ses deux gros yeux sphériques [...]³⁶.

Dans l'exemple cité, cette technique est d'autant plus efficace qu'il s'agit aussi d'une identification secondaire qui expose la fusion d'Adam avec une lionne. En effet, ce que le lecteur voit de l'animal c'est exactement ce qu'Adam voit. Le sentiment de l'union du protagoniste avec les autres animaux et le cosmos est suggéré à maintes reprises et par le même procédé, tout au long du roman. Des scènes décrites des contemplations d'Adam en sont un autre exemple amenant le lecteur à se projeter dans le personnage. Comme nous venons de le démontrer, le code narratif contribue dans les deux romans, à créer l'effet-personne en invitant le lecteur à épouser le point de vue du narrateur. A ce propos, il semble que l'évolution s'effectue plutôt dans les techniques de la mise en application de ce code. Ainsi, dans *Le Procès-verbal*, c'est la similarité entre la situation informationnelle limitée du narrateur et celle du lecteur qui entraîne l'identification lectorale primaire. Celle-ci crée ensuite l'effet-personne par l'abandon discret du point de vue du narrateur pour celui du protagoniste, ce qui attribue autant de crédit au personnage focalisateur qu'au narrateur et renforce par là l'effet-personne. Dans *Désert*, en revanche, la dichotomie narrative et le jeu des focalisations entre les récits composant le roman conduit à une mise en perspective du destin des nomades, d'Al Azraq à Lalla. La pluralité des personnages focalisateurs exerce l'effet-personne et amplifie le point de vue sympathisant avec le peuple nomade en le partageant entre plusieurs personnages.

³⁶ Jean-Marie Gustave LE CLEZIO, *Le Procès-verbal*, op. cit., p. 86.

Si le code narratif est considéré comme le plus important dans le système de sympathie, il n'y est pas le seul. Il procède en effet, comme support du deuxième code proposé, appelé « affectif ».

Chapitre 2 : Le code affectif

Selon Jouve, le lecteur sympathise avec le personnage lorsqu'il « comprend et s'émeut tout en gardant du recul »³⁷. En effet, le code narratif traite comme un support pour le deuxième code proposé, celui d'affectif. L'étude du code affectif permet de tenir compte du degré de la sympathie, ainsi que des procédés ou des techniques qui la provoquent chez le lecteur. Il est à noter que l'effet de ce code est moindre que celui du code narratif dans la mesure où ce dernier seulement peut amener le lecteur à une identification³⁸.

Pour analyser le code affectif dans notre corpus, nous vérifions ses éléments constitutifs. A ce propos, le premier élément qui attire l'attention de Jouve, c'est le statut « sujet »³⁹ du personnage principal, le rapprochant de la situation existentielle du lecteur : « L'histoire vécue par le sujet est l'expérience centrale qui ramène au rang d'instruments narratifs les autres personnages »⁴⁰. A cet égard, dans *Le Procès-verbal* et *Désert*, les protagonistes sont bien des « personnages-sujet ». Mais pour mieux éclaircir le code affectif, il faut tenir compte aussi d'un autre aspect qui est tout aussi important aux yeux de Jouve : il s'agit de l'« authenticité ». Celui-ci rappelle avant tout une loi générale de psychologie selon laquelle, on se sent plus concerné à l'égard de celui dont on a plus d'informations. De même, dans un univers fictif, on a plus de chance à se sympathiser avec un personnage si on a plus d'informations sur lui. D'où l'importance de toute description du personnage.

A ce propos, dans *Le Procès-verbal*, notre savoir du personnage principal est très limité. L'auteur évite de présenter une description physique d'Adam. Voici les seules indications qu'on peut trouver tout au début du roman sur son apparence : « c'était un garçon démesuré, un peu voûté [...]. Il avait l'air d'un mendiant [...]. Il était vêtu uniquement d'un pantalon de toile beige abîmé, sali de sueur, dont il avait replié les jambes jusqu'à hauteur des genoux »⁴¹. Dans l'incipit du livre, le premier abord au personnage s'effectue par l'indéfini :

³⁷ Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 138.

³⁸ *Ibid.*, p. 123.

³⁹ Le sujet est ici appréhendé dans son sens philosophique élaboré particulièrement par Kant.

⁴⁰ Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 133.

⁴¹ Jean-Marie Gustave LE CLEZIO, *Le Procès-verbal*, op. cit., p. 15.

« Il y avait une petite fois, pendant la canicule, un type qui était assis devant une fenêtre ouverte ; c'était un garçon [...] »⁴². Aucun indice conduisant le lecteur à une peinture du personnage telle dessinée par les romanciers classiques. Le personnage est un inconnu et c'est au lecteur de tracer son portrait à partir des descriptions données de ses actes et de ses pensées. Ainsi, si les indications sur l'image d'Adam sont médiocres, nous disposons de larges renseignements nous initiant progressivement à sa façon d'être. Pour ce faire, l'auteur a souvent recours à la métaphore et à la comparaison, comme on peut le constater dès les premières lignes du roman : « Il était comme ces animaux malades, qui, adroits, vont se terrer dans des refuges, et guettent tout bas le danger, celui qui vient à ras de terre, se cachent dans leurs peaux au point de s'y confondre »⁴³. Nous revenons plus loin sur l'effet de ces descriptions sur la perception du personnage. Mais avant de nous pencher sur ce point, une autre restriction informationnelle attire notre attention : il s'agit des données portant sur l'identité du protagoniste. A ce propos, à part son nom, Adam Pollo, indiqué tout au début du récit, il n'y a aucune autre précision sur sa famille, ni sur son histoire. Le lecteur est laissé dans l'ignorance et l'indétermination jusqu'à la fin du roman, car nous ne pouvons pas savoir s'il est déserteur ou évadé d'un asile psychiatrique. Ainsi, tout ce qui est en rapport avec son passé, sa vie sociale, familiale ou professionnelle avant l'épisode décrit dans le récit est dissipé de la connaissance du lecteur. Ces blancs informationnels concernant l'identité et le passé du personnage diminuent l'authenticité de celui-ci aux yeux du lecteur, ce qui influence par conséquent, sur le système de sympathie. De ce point de vue, Adam provoque moins de sympathie, d'autant plus qu'il est un personnage étrange.

L'étrangeté d'Adam est essentiellement due au thème de l'ouvrage qui rend compte d'une crise identitaire. L'aspect inhabituel des états psychiques et mentaux dans lesquels se trouve Adam crée déjà une distance entre lui et un lecteur pour qui ces états n'ont rien de familier. Les folies passagères d'Adam, son refus extrême de la société, sa révolte qui le pousse à avoir des sentiments hostiles à l'égard de celle-ci s'ajoutent à sa crise existentielle et sa prise de conscience de l'absurde, empêchant ainsi toute sympathisation quant à un grand nombre des lecteurs n'ayant pas expérimenté ces états au préalable. A cet égard, Vincent Jouve, après avoir affirmé l'importance des thèmes choisis pour créer l'illusion d'un rapport authentique au personnage, met en relief l'efficacité des thèmes tels que l'amour, l'enfance,

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

le rêve et la souffrance⁴⁴. Jouve mentionne également une autre technique puissante à valoriser le code affectif : le psycho-récit.

Le « psycho-récit » est le terme évoqué pour la première fois par Dorrit Cohn⁴⁵, dans son étude des modes de représentation de la vie psychique des personnages dans le roman. Cohn y relève six procédés narratifs dont trois sont retenus par Jouve : le « psycho-récit », le « monologue narrativisé » et le « monologue rapporté ». Dans le psycho-récit, le narrateur connaît avec omniscience toutes les pensées et les sentiments du personnage ; dans le monologue narrativisé, par le style indirect, le narrateur fait part du discours intérieur du personnage ; et enfin dans le monologue rapporté, les pensées du personnage sont cités comme telles. L'investissement affectif du personnage, dans l'ordre présenté ci-dessus, diminue de la première à la dernière technique. Bien que les trois techniques soient exploitées dans *Le Procès-verbal*, le psycho-récit s'avère indéniablement le procédé dominant. Ainsi, le lecteur peut facilement distinguer le rapport exact des pensées d'Adam, signalé en plus par endroits, par des marques typographiques comme dans l'extrait suivant où le monologue, développé sur deux pages, est encadré par les parenthèses : « Adam pensa en marchant : (Je me suis trompé de jeu. J'ai voulu faire les choses trop à la légère. Je me suis trompé. Imbécile. [...]) »⁴⁶

Cette démarcation du monologue intérieur se fait parfois par les guillemets, particulièrement lorsque des extraits des lettres adressées à Michèle s'interposent dans le récit relaté par le narrateur. Dans ces lettres, les ratures fréquentes qui laissent le lecteur lire sans difficulté les mots rayés ne font qu'affirmer la nature propre du monologue où le flux des pensées est dépourvu d'ordre et d'organisation.

Le recours au monologue narrativisé est plus fréquent que le monologue rapporté, mais moins remarquable que le psycho-récit. L'extrait suivant fait office d'exemple pour le monologue narrativisé :

[...] il lui restait encore un peu de pain dans la main, au milieu du papier à pâtisserie tout taché de graisse, et il pensa qu'il pourrait en offrir un morceau au chien ; mais il réfléchit que s'il faisait cela, l'animal risquerait de se prendre d'amitié pour lui, et c'était dangereux ; après, ce serait lui qui le suivrait, et il ne savait pas où aller, il ne

⁴⁴ Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., pp. 138-140.

⁴⁵ Dorrit COHN, *La Transparence Intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1981, p. 27.

⁴⁶ Jean-Marie Gustave LE CLEZIO, *Le Procès-verbal*, op. cit., p. 180.