

## Étude de l'effet-personne

### à travers *Le Procès-verbal* et *Désert* de J.M.G. Le Clézio

**Maryam SHEIBANIAN**

Maître assistante, Université Ferdowsi de Mashhad  
sheibanian@um.ac.ir

**Bahareh ADHAMI MOGHADAM**

Étudiante en master de langue et littérature françaises, Université  
Ferdowsi de Mashhad  
Printemps.adhami@yahoo.com

#### Résumé

La question de l'interaction entre le lecteur et le personnage est cruciale en toute étude en littérature fictionnelle. Pourtant, malgré l'intérêt que les chercheurs portent depuis longtemps à l'examen de cette relation, celle-ci n'a été que rarement l'objet d'une étude méthodique. C'est pour combler ce manque que Vincent Jouve propose sa théorisation sur « l'effet-personnage ». Le modèle présenté par Jouve nous permet d'analyser de près la réception du personnage et ses différents aspects dont « l'effet-personne », affichant l'être fictif comme vrai. En effet, l'illusion de vie est de telle importance aux yeux du lecteur qu'on pourrait se demander si la réussite d'une œuvre n'en provient-elle pas. C'est en partie pour mieux comprendre l'admiration esthétique suscitée par l'œuvre de Le Clézio que nous avons décidé de l'examiner à travers le prisme de l'effet-personne. A cette fin, nous délimitons notre corpus à deux romans de Le Clézio, *Le Procès-verbal* et *Désert*, appartenant chacun à une étape de la vie littéraire de l'écrivain. Par l'étude de l'effet-personne, nous tenterons de savoir si celui-ci a été affecté par l'évolution de l'écriture leclézienne ; si oui, cette évolution se présente sous quels aspects et enfin, comment le texte prépare et favorise l'illusion référentielle?

**Mots clés :** Personnage, effet-personne, illusion référentielle, évolution, réception.

### Introduction

Le plaisir d'une lecture romanesque dépend en grande partie de la relation que le lecteur établit avec le personnage. Cependant, 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 » (Vallette, 1997, 111).

Cette relation se trouve 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 Zérafra 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 » (Zérafra, 1969, 11). 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 » (Ducrot, 1972, 288). Mikhaïl Bakhtine va encore plus loin et exclut toute reconnaissance du personnage 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 distancier (Todorov, 1981, 146). 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 » » (Barthes *et al.*, 1977, 34).

C'est dans la lignée de ces points de vue que Vincent Jouve propose sa théorisation sur l'effet-personnage. Dans son ouvrage, *L'Effet-personnage dans le roman* (2001), il analyse de près la réception du personnage et ses différents aspects dont « l'effet-personne », affichant l'être fictif comme vrai. 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'étude de l'effet-personne, nous

voudrions savoir comment le texte prépare et favorise l'illusion référentielle.

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 monde (Cortanze, 1999, 171). 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-personne 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 cet article, 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 de *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 ainsi d'indices pour mieux éclaircir l'évolution de l'effet-personne.

L'étude de l'effet-personne implique selon Vincent Jouve, celle de trois codes du système de sympathie : le code narratif, le code affectif et le code culturel. Nous essayons d'analyser respectivement ces différents codes afin d'analyser l'élément de personnage et son évolution dans le corpus retenu.

### **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 » (Jouve, 2001, 124). Le processus est purement mécanique. Barthes éclaircit 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 » (Barthes, 1977, 153). 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 » (Jouve, 2001, 124). 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 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 » (*Ibid.*, 128). En témoigne cet extrait du récit A où Nour, d'abord focalisé par le narrateur, devient ensuite focalisateur :

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 glacé (Le Clézio, 1980, 40-41).

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'épines (*Ibid.*, 112-114).

D'ailleurs, la technique de la mise en abyme favorise aussi la réalisation du code narratif. L'illusion référentielle dans ce cas, provient du changement du narrateur. Cet effet est appelé « l'effet d'accréditement » par Roland Barthes (1978, 84). Jouve l'appelle « l'effet repoussoir » 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 » » (Cité par Barthes, *Ibid.*). 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 Ainine (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 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 » (Ducey, 1994, 41).

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? » (Jouve, 2001, 125) Plus loin, il répond ainsi à cette question en prenant l'exemple de l'œuvre de Dostoïevski : « [...] 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 » (*Ibid.*, 126). 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 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 vue. Ainsi, nous nous éloignons tout 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 » (Le Clézio, 1963, 150). 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 » (Jouve, 2001, 129) du lecteur au narrateur tout en préparant son assimilation à la figure centrale du récit.

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 narrative 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 [...]. (Le Clézio, 1963, 86)

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.

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 ».

### **Le code affectif**

Selon Jouve, le lecteur sympathise avec le personnage lorsqu'il « comprend et s'émeut tout en gardant du recul » (Jouve, 2001, 138). 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 identification (*Ibid.*, 123).

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<sup>1</sup> » du personnage principal, le rapprochant de la situation existentielle du lecteur. Nous notons qu'ici, le sujet est appréhendé dans son sens philosophique élaboré particulièrement par Kant. Jouve explique à ce propos : « L'histoire vécue par le sujet est l'expérience centrale qui ramène au rang d'instruments narratifs les autres personnages » (*Ibid.*, 133). 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, plus notre connaissance se développe sur un personnage, plus on aura tendance à se sympathiser avec 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 » (Le Clézio, 1963, 15). Dans l'incipit du livre, le premier abord au personnage s'effectue par l'indéfini : « Il y avait une petite fois, pendant la canicule, un type qui était assis devant une fenêtre ouverte ; c'était un garçon [...] » (*Ibid.*). Il n'y a 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 » (*Ibid.*). Nous revenons plus bas 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, le rêve et la souffrance (Jouve, 2001, 138-140). Il 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 Cohn (1981, 27) 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. [...]) » (Jouve, 2001, 180). 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 voulait pas prendre la responsabilité d'avoir à conduire quelqu'un. & aussi, il avait faim, et préférerait ne pas sacrifier le peu de nourriture qui lui restait (Le Clézio, 1963, 101).

Si le psycho-récit est plus fréquent, c'est parce qu'il est le moyen le plus efficace pour décrire la vie intérieure du personnage. Celle-ci peut être ainsi exposée au lecteur avec plus de précision. De même, grâce à cette technique, l'auteur dispose de plus de liberté et de possibilité pour initier le lecteur aux profondeurs de la vie intérieure de son protagoniste. Selon Cohn, le psycho-récit doit en grande partie ses avantages (son efficacité) à l'emploi d'un autre procédé qui s'appelle la « psycho-analogie ». Cette dernière sert à décrire indirectement les états d'esprit du personnage de façon à les reproduire pour le lecteur et amener celui-ci à s'approcher autant qu'il peut aux sentiments et aux pensées du personnage. Voici comment Cohn affirme la prééminence de cette technique par rapport aux autres procédés : « De toute évidence [...] le recours à la métaphore est ce qui permet au psycho-récit de rendre compte de faits psychiques que les techniques du monologue ne sont pas en mesure de traduire de façon convaincante » (Cohn, 1981, 63). En témoigne ce segment du *Procès-verbal* : « Alors, arraché de sa torpeur comme par un lasso, il recommencerait à suivre l'animal, sans se douter de l'endroit où il était conduit, sans espoir ; oui, dans un drôle de plaisir, qui fait qu'on continue machinalement un mouvement ou bien qu'on imite tout ce qui bouge, parce qu'étant signe de vie, ça permet toutes les suppositions possibles » (Le Clézio, 1963, 97).

Le psycho-récit est également la technique utilisée abondamment dans *Désert*, particulièrement pour exposer la vie intérieure de Lalla.

Dans le récit A, la focalisation externe reste dominante, cependant l'auteur se garde le droit de profiter de temps en temps, du point de vue interne pour nous faire pénétrer dans les pensées et les sentiments de Nour. Parfois aussi, comme dans cet extrait, il a recours au psycho-récit :

Alors l'inquiétude devenait de la peur, et la peur de la colère, et Nour sentait une onde étrange qui passait sur le campement, une odeur peut-être, qui montait des toiles des tentes et qui tournait autour de la ville de Smara. C'était une ivresse aussi, l'ivresse du vide et de la faim qui transformait les formes et les couleurs de la terre, qui changeait le bleu du ciel, qui faisait naître de grands lacs d'eau pure sur les fonds brûlants des salines, qui peuplait l'azur des nuages d'oiseaux et de mouches (*Ibid.*, 47).

Contrairement au récit A, celui de Lalla révèle l'emploi fréquent de la technique du psycho-récit. En voici quelques exemples : « Ce sont des histoires que Lalla aime bien entendre, comme cela, assise à côté du vieux pêcheur, en face de la mer [...] C'est un peu comme si elle entendait la voix de la mer, et les paroles de Naman pèsent sur ses paupières et font monter le sommeil dans son corps » (*Ibid.*, 107). Ailleurs, l'auteur nous décrit ainsi les sentiments de Lalla dans les journées où le soleil devient brûlant : « Mais Lalla aime être dehors ces jours-là, peut-être justement parce qu'il n'y a plus personne. C'est comme s'il n'y avait plus rien sur la terre, plus rien qui appartienne aux hommes. C'est alors qu'elle se sent le plus loin d'elle-même, comme si plus rien de ce qu'elle avait fait ne pouvait compter, comme s'il n'y avait plus de mémoire » (*Ibid.*, 117). Comme nous l'avons démontré, le procédé psycho-récit est communément utilisé dans les deux romans de notre corpus. De ce point de vue, le code affectif ne présente aucune évolution sensible. En revanche, l'étude des autres éléments constitutifs de ce code dans *Désert*, à savoir : l'effet d'authenticité et du thème romanesque, dévoile une évolution provoquant la sympathie du lecteur.

Du premier abord, les indices donnés sur l'apparence des protagonistes de *Désert* nous semblent infimes. Ainsi, Nour n'est décrit que brièvement : « Son visage était sombre, noirci par le soleil, mais ses yeux brillaient, et la lumière de son regard était presque surnaturelle » (Le Clézio, 1980, 9) ; « [...] la sueur collait ses vêtements bleus à ses reins [...] » (*Ibid.*, 15). L'apparence de Lalla aussi est succinctement décrite à travers le récit de ses actes : « Lalla marche sur le sable [...]. Ses cheveux très noirs sont tressés par le vent, d'un seul côté, et son

visage est couleur de cuivre dans la lumière du soleil » (*Ibid.*, 82) ; « Sa robe (en fait, c'est une chemise de garçon en calicot dont sa tante a coupé les manches) colle à son ventre [...] » (*Ibid.*, 79). Mais plus la lecture avance, plus nous remarquons la différence qu'il y a à cet égard, entre le traitement des personnages dans ces deux récits. En effet, une analyse plus précise du *Désert* nous révèle que l'effet d'authenticité y est beaucoup plus remarquable que celui produit par la lecture du *Procès-verbal*. Commençons par la description physique des personnages.

Dans le récit de Nour, la description des autres personnages prend une place considérable. Le point de vue externe facilite cet abord aux personnages secondaires, particulièrement les hommes bleus; cependant l'auteur ne s'interdit pas le changement de focalisation pour provoquer la sympathie du lecteur envers ces derniers. En effet, la place des hommes bleus devient prépondérante dans le récit, de par leur présence constante et le rôle qu'ils jouent dans l'histoire. De ce point de vue, ils rivalisent en quelque sorte avec le personnage principal. Ainsi, l'auteur consacre des descriptions plus longues et plus détaillées à ces hommes si bien que celles-ci revêtent une valeur collective : « Les hommes avaient la liberté de l'espace dans leur regard, leur peau était pareille au métal » (*Ibid.*, 13) ; « Les jours suivants, l'inquiétude grandit encore dans le campement de Smara. C'était incompréhensible, mais tout le monde le sentait, comme une souffrance au cœur, comme une menace » (*Ibid.*, 43-44) ; « l'odeur âcre de la poudre chassait l'odeur de la peur qui régnait sur le campement » (*Ibid.*, 49) ; « Mais c'était leur vrai monde. Ce sable, ces pierres, ce ciel, ce soleil, ce silence, cette douleur [...] » (*Ibid.*, 23). Le lecteur sait tout sur les hommes de Sahara : leur mode de vie, leurs habits, ce qu'ils pensent ou éprouvent, leurs priorités, bref, leur façon d'être. Il suit pas à pas ces hommes dans leur voyage qui se transforme plutôt à une tentative de survie face à l'invasion des occidentaux. C'est donc en suivant leur parcours et en les accompagnant dans leurs espoirs et leurs craintes qu'il connaît leur monde. Leur destin englobe celui de Nour. En effet, l'importance de Nour aux yeux du lecteur provient du fait qu'il représente l'une des figures de ce peuple. Dans cette optique, son image, comme membre de ce groupe, est éclipsée derrière le sort de celui-ci. L'évocation de « ils », faisant référence aux hommes bleus, au début et à la fin du récit ne fait que confirmer l'intention de l'auteur qui est de relater l'histoire d'une triste extermination : « Ils sont apparus, comme dans un rêve [...] » (*Ibid.*, 7) ; « Ils s'en allaient, comme dans un rêve, ils disparaissaient » (*Ibid.*, 439). En outre, l'existence des

indications spatio-temporelles précises et l'ordre chronologique du récit s'associe à la conformité des événements racontés et le situe de plus en plus dans l'Histoire.

Dans le récit de Lalla, au contraire, le destin de celle-ci est évoqué en tant qu'individu. La fiction emporte donc sur la réalité historique, ce qui est également approuvé par la structure du récit où des titres thématiques remplacent des références explicites à l'Histoire. Chaque chapitre du récit B nous initie à une partie du monde de Lalla sans suivre un ordre chronologique. Il semble que ce qui est important pour l'auteur c'est surtout la relation que le protagoniste établit avec le monde et les hommes. Comme Bruno Doucey l'affirme, « en adoptant ce mode de composition, l'écrivain prouve qu'il n'entend pas seulement narrer des événements ou suivre, pas à pas, l'itinéraire de son personnage. Son projet, plus ambitieux, consiste à saisir, à des moments précis de son évolution, la richesse et la profondeur de Lalla » (Doucey, 1994, 35).

L'organisation des récits A et B recèle d'autres différences entre ces derniers. En effet, ceux-ci sont composés de courts chapitres distincts qui s'alternent. Cette alternance conduit le lecteur à rapprocher l'histoire de Lalla à celle des nomades. Cet effet se produit d'autant plus qu'il s'avère que Lalla est descendante de ce peuple. Un regard plus attentif révèle un agencement harmonieux des chapitres qui se relayent. On découvre d'abord un rapport de filiation entre Lalla et Nour : tous deux sont les descendants d'Al Azraq. Nour est donc l'ancêtre de la jeune fille. Ils partagent de plus les mêmes espaces géographiques. Vu de cet angle, l'histoire de Nour devient celle de Lalla, car elle constitue son passé et son identité. L'étude des corrélations entre les deux récits amène Doucey à conclure à juste titre que « la vie que mène la jeune Lalla est enfin la conséquence de la défaite vécue, de longues années auparavant, par les hommes bleus du désert. A cette défaite succèdent la colonisation des nomades, l'aliénation, la souffrance, parfois l'exil des populations maghrébines » (*Ibid.*, 37). La mise en page originale du récit A et la présentation de celui-ci sous forme d'une colonne à droite de chaque page peut donner cette impression au lecteur qu'il faut lire ce récit en marge de celui de Lalla. Il faut souligner que le mot « marge » ici, n'a rien de péjoratif, mais évoque la présentation typographique du récit A. C'est comme si on ne peut pas vraiment approfondir notre perception de la lecture du récit B sans lire la réalité historique dans laquelle il s'imprègne dans le récit A. Cette typographie particulière rappelle plutôt

des annotations qu'on écrit lors d'une lecture en vue de l'améliorer ou d'éclaircir les points obscures.

C'est dans cette perspective qu'on peut même découvrir une mise en parallélisme thématique entre les chapitres qui se succèdent. Ainsi, les premiers chapitres de chaque récit contiennent les raisons et les circonstances dans lesquelles les personnages décident de partir. Leur cheminement commence à être tracé donc dans ces premières parties. Les deux chapitres qui suivent relatent leur arrivée à la terre promise : pour les nomades, il s'agit de la ville Taroudant, et pour Lalla, Marseille. Dans la séquence 3 des deux récits, le lecteur est témoin d'une désillusion pour les personnages. Les gens de Taroudant n'ouvrent pas les portes de la ville aux guerriers désespérés. Lalla aussi est loin d'éprouver le bonheur à Marseille. La séquence 4 marque pour chaque récit, un événement décisif mettant fin au cheminement des personnages. Cet événement est la mort du guide des nomades, Ma el Aïnine, et le retour de Lalla au désert. Le récit A se prolonge en séquence 5 où le massacre des nomades a lieu lors de la bataille d'Agadir, tandis que le récit B est déjà clos sur la séquence 4. Ce point peut suggérer au lecteur que l'histoire de Lalla continue à l'image de la lutte que les survivants de cette extermination mènent pour résister face aux atteintes causées par la colonisation occidentale.

Quant au rôle joué par la thématique pour entraîner la sympathie, on peut dire que dans *Désert*, la familiarité du lecteur avec les thèmes abordés le conduit facilement à une sympathisation, ce qui n'est pas le cas du *Procès-verbal* pour des raisons développées plus haut. Ainsi, l'attachement à sa culture et à son pays d'origine, la peur et la colère ressenties face à une agression étrangère et le rapport sobre que les personnages entretiennent avec les autres et avec la nature contribuent à former une thématique palpable pour le lecteur. Les thèmes reconnus comme efficaces à stimuler la participation affective des lecteurs tels que l'amour, la souffrance et l'enfance se trouvent également au sein du récit. Aucun de ces thèmes n'est le thème principal, mais ils se développent tour à tour dans différents segments du récit. Cette fragmentation thématique ne nuit pas à la cohérence du récit, au contraire elle correspond à la structure de celui-ci qui nous fait suivre différents épisodes de la vie de Lalla hors de tout ordre chronologique. Cette stratégie narrative donne plus de liberté à l'auteur pour réussir à nous rapprocher de plus en plus du monde de la jeune fille en dehors des soucis historiques.

Le choix du thème est déterminant pour définir l'axiologie idéologique autour duquel le personnage, son rôle et sa destinée romanesque se forment. Dans cette optique, il entraîne naturellement une prise de position de la part du lecteur, ce qui aura pour effet, la prise de distance de celui-ci ou au contraire, la considération du personnage comme personne. Jouve se penche sur cet aspect en étudiant le code culturel.

### **Le code culturel**

L'illusion d'entrer en contact avec des figures vivantes nécessite également la réalisation d'un troisième code que Jouve appelle le code culturel. Selon lui, « le lien affectif est plus solide quand il repose sur des valeurs communes » (Jouve, 2001, 145). En effet, on est attirés par des êtres romanesques qui nous ressemblent plus, partageant les mêmes valeurs que les nôtres. Donc, si on juge un personnage négatif, on ne se sentirait pas proche de lui. Jouve considère cependant, deux conditions à remplir pour assurer le bon fonctionnement de ce code : l'œuvre doit être génériquement peu marquée et chronologiquement proche du lecteur (*Ibid.*).

En ce qui concerne le respect des lois du genre, on peut constater un marquage plus net dans *Le Procès-verbal*. En effet, malgré son refus de toute appartenance générique, Le Clézio se rapproche plutôt du *nouveau roman*, comme les critiques l'ont aussi maintes fois affirmé. Ainsi, l'imprécision informative sur les personnages, l'absence de l'action au sens traditionnel du terme, le statut accordé aux objets et leur description particulière suivant le « nouveau réalisme » des nouveaux romanciers ; la place de la subjectivité traduite par le personnage principal, les répétitions langagières formant la structure du roman, la similitude thématique de l'ouvrage explorant les « tropismes » de son personnage-sujet et beaucoup d'autres caractéristiques dont l'analyse dépassera l'espace et l'intention de cet article ne font que confirmer l'influence du *Procès-verbal* du *nouveau roman*. Les conventions génériques rappellent au lecteur qu'il est face à un produit esthétique et créent ainsi une distance entre lui et le personnage. En revanche, « sitôt qu'une œuvre cesse de s'imposer au lecteur sur la base de règles textuelles strictes et reconnues, ce dernier rentre en possession de ses facultés critiques » (*Ibid.*, 146).

A propos de *Désert*, rien ne semble exposer, voire imposer au lecteur les conventions propre au genre romanesque. L'originalité structurelle du

roman, c'est-à-dire sa forme binaire, montre la volonté de l'auteur de ne pas se limiter aux rigueurs génériques. Cette prise de liberté s'ajoute à la simplicité du langage employé dans le roman et favorise l'actualisation du code culturel. Ainsi, le lecteur de *Désert* est plus facilement ému dans la mesure où il se sent plus proche des êtres romanesques.

Quant à la deuxième condition du code culturel qui consiste en proximité culturelle de l'œuvre, on peut dire que les valeurs véhiculées par Adam, dans *Le Procès-verbal*, ne sont pas celles jugées positives par la société. Son apparence nonchalante empêche tout lecteur de l'apparenter à un héros : « Il avait l'air d'un mendiant [...] Torse nu, tête nue, pieds nus [...] il était vêtu uniquement d'un pantalon de toile beige abîmée, salie de sueur, dont il avait replié les jambes jusqu'à hauteur des genoux » (Le Clézio, 1963, 15). Alors qu'un héros est généralement caractérisé par son pouvoir, Adam est souvent présenté comme un être inactif suivant les mouvements de sa pensée et plongé dans ses rêves. Différentes propositions au cours du roman traduisent cette passivité :

La vie d'Adam Pollo, c'était bien celle-là. La nuit, allumer les cierges au fond de la chambre, et se placer devant les fenêtres ouvertes [...] imprégné de cette vigueur que le jour poussiéreux, à midi, enlève. Attendre longtemps, sans bouger, fier de n'avoir plus grand-chose d'humain, que les premiers vols de papillons de nuit arrivent [...] ; alors, se coucher par terre, dans les couvertures, et regarder, les yeux fixes, le grouillement hâtif des insectes [...] (*Ibid.*, 22).

La solitude extrême dans laquelle sombre Adam mène à l'incommunicabilité. Pour lui, « la vie sociale se définit par l'indifférence et l'absence de communication » (Salles, 1996, 85). D'où son refus de la langue comme outil de communication et faisant état des sensations. Il exprime ainsi ce « dégoût » en s'adressant à Michèle : « D'accord, il faut bien parler [...], pourtant, autant ne dire que les choses strictement utiles, hein? Les autres, il vaut mieux les garder pour soi en attendant qu'on les oublie » (*Ibid.*, 72). C'est cet écart entre les désirs et les valeurs du personnage et celles admises par la société qui marginalise Adam.

Contrairement à la figure centrale du *Procès-verbal*, les personnages de *Désert* révèlent plus d'affinité avec les lecteurs, de par leur connotation culturelle positive. Ainsi, Lalla est présentée comme un personnage véhiculant des valeurs positives telles que l'amour, la simplicité enfantine, l'amitié, les relations harmonieuses avec la nature, l'attachement pour sa culture et son pays d'origine, etc. Bien que le récit

de Nour s'annonce historique par ses références spatio-temporelles, il confère une épaisseur considérable à Lalla en conférant au lecteur une perspective historique des ancêtres de la jeune fille et de leur triste destinée. Mettre en lumière la réalité sur le destin des nomades signifie donc donner plus de profondeur au passé de Lalla. Le jugement culturel du lecteur sur le peuple du Sahara se prépare ainsi dans le récit de Nour : « Mais c'était leur vrai monde. Ce sable, ces pierres, ce ciel, ce soleil, ce silence, cette douleur, et non pas les villes de métal et de ciment, où l'on entendait le bruit des fontaines et des voix humaines » (Le Clézio, 1980, 23). C'est pourquoi le système axiologique – pour reprendre les termes de Jouve – est facile à assimiler dans le récit de Lalla où d'un côté, il y a le bonheur de vivre dans le Sahara et de l'autre, la menace des européens et de l'exploitation de l'homme par l'homme dans la vie moderne. Et finalement, comme le conclut Doucey, « le destin individuel de Lalla est comparable au destin collectif des hommes bleus » (Doucey, 1994, 58).

### **Conclusion**

L'analyse de l'effet-personne dans les deux ouvrages étudiés nous a révélé le fonctionnement de la réception de l'élément de personnage menant à l'illusion référentielle. A ce propos, notre étude montre que cet effet n'est pas conforté de la même façon par les deux romans. Si le code narratif se réalise communément par l'identification narrative donnant lieu à l'identification au personnage, il n'y est pas mis en œuvre par les mêmes techniques. Ainsi, dans *Le Procès-verbal*, c'est l'identification informationnelle qui crée l'effet de vie, tandis que dans *Désert*, cet effet se produit par la structure binaire de l'œuvre et l'alternance des focalisations externe et interne, ce qui conduit à une mise en perspective du destin du peuple du Sahara, d'Al Azraq à Lalla. Partagé entre plusieurs personnages, le point de vue sympathisant avec celui-ci se trouve amplifié.

L'examen du code affectif, deuxième code du système de la sympathie, nous décèle le recours constant de l'auteur au procédé psycho-récit dans les deux récits. En revanche, les autres éléments constitutifs de ce code, en l'occurrence, l'authenticité et le thème romanesque, s'y manifestent différemment. Dans *Le Procès-verbal*, la restriction des données identitaires sur le protagoniste diminue l'effet d'authenticité. Cette indétermination s'intensifie par l'aspect inhabituel des états psychiques et mentaux d'Adam, touché par la crise existentielle. L'étrangeté de cette expérience participe à écarter davantage les lecteurs

du personnage. Dans *Désert*, bien que les indices décrivant l'apparence des personnages s'avèrent médiocres, l'identité de Lalla acquiert une épaisseur considérable grâce à la perspective historique des hommes bleus dessinée dans le récit de Nour. La description détaillée de ces derniers accentue le sentiment de la sympathie éprouvée à leur égard et rapproche davantage le lecteur à Nour et à Lalla dans la mesure où ceux-ci en représentent deux figures : l'une du passé et l'autre de l'avenir. Les particularités typographiques et narratologiques s'ajoutent aux corrélations entre les deux récits et font du récit de Nour un support historique et identitaire remarquable pour Lalla. Étant familiers aux lecteurs et portant sur l'amour, l'enfance et la souffrance, les thèmes abordés dans *Désert* favorisent, contrairement au *Procès-verbal*, la sympathisation avec les personnages.

L'étude du code culturel ne fait que confirmer les résultats obtenus par celle du code affectif : l'illusion de vie apparaît encore une fois, plus trompeuse dans *Désert* que dans *Le Procès-verbal*. Premièrement, comme on l'a démontré, en raison du marquage générique prononcé de ce dernier, dû à l'influence subie du nouveau roman, et deuxièmement, parce que contrairement à *Désert*, la figure centrale du *Procès-verbal* véhicule des valeurs qui ne sont pas jugées positives par la société. De ce point de vue, le lecteur s'investit plus facilement dans les personnages de *Désert* par projection idéologique.

Nous tenons à indiquer que cet article n'est qu'une esquisse de l'évolution de l'écriture leclézienne. L'analyse de la tension personnage-personne, n'a pu révéler qu'une partie de cette évolution. Un tel sujet mériterait des recherches plus vastes, de par la position privilégiée du personnage dans l'œuvre de Le Clézio. Cette étude pourrait donc, s'enrichir par l'examen des autres régimes de lecture du personnage et de leurs effets sur la réception du lecteur. Nous espérons ainsi avoir pu apporter, grâce à cette recherche, un nouvel éclairage sur l'œuvre de Le Clézio.

**Bibliographie**

- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- BARTHES, Roland *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- *Prétexte : Roland Barthes*, Colloque de Cerisy, Paris, U.G.E., 1978.
- COHN, Dorrit, *La Transparence Intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981, « Coll. Poétique ».
- CORTANZE, Gérard de, *J.M.G. Le Clézio, Le nomade immobile*, Paris, Gallimard, 1999.
- DOUCEY, Bruno, *Désert*, Paris, Hatier, 1994.
- DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.
- JOUBE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2001.
- LE CLEZIO, J.M.G., *Désert*, Paris, Gallimard, 1980.
- *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963.
- SALLES, Marina, *Le Procès-verbal*, Paris, Bernard-Lacoste, 1996.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- VALLETTE, Bernard, *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan, 1997.
- ZERAFFA, Michel, *Personne et personnage, le Romanesque des années 20 aux années 50*, Paris, Klincksiek, 1969.