



# Du Désir du Personnage au Désir du Lecteur : une Étude Esthétique de l'Effet de Lecture Romanesque à Travers *Désert* de Le Clézio\*

Maryam SHEIBANIAN\*\*/Bahareh ADHAMI MOGHADAM\*\*\*

**Résumé**— L'élément de personnage a souvent fait l'objet d'études littéraires. Pourtant, rares sont les études qui scrutent l'effet esthétique de cet élément sur la réception du lecteur. Les recherches de Vincent Jouve sur l'effet-personnage pallient ce manque théorique. Dans *L'effet-personnage dans le roman* (2001), il explique que le personnage peut produire trois types d'effet sur le lecteur : l'effet-personne, l'effet-personnel et l'effet-prétexte. Dans cet article, nous nous pencherons sur l'étude de ce dernier effet à travers *Désert* (1980), roman de J.M.G. Le Clézio. Cet effet s'exerce sur le lecteur lorsque celui-ci projette ses désirs dans le personnage. Mais par quel mécanisme le lecteur entre en interaction avec le personnage-prétexte et comment cette interaction donne lieu à l'abréaction des pulsions du lecteur pour provoquer le plaisir lectoral ? Quels sont les procédés narratifs qui préparent l'effet-prétexte ? Pour répondre à ces questions et afin de mieux connaître le processus de l'activité lectorale et son effet sur le lecteur, nous étudierons les trois désirs pulsionnels parcourant notre corpus, à savoir le voyeurisme, l'aspiration à l'inhumain et au non-humain et l'affirmation du Moi. Nous examinerons également, les modalités de la préparation narrative de l'œuvre en vue de susciter l'effet-prétexte à la réception du personnage.

**Mots-clés**— Désir, Effet-prétexte, Le Clézio, Personnage, Réception.



# From the Desire of the Character to the Desire of the Reader: an Aesthetic Study of the Fiction Reading Effect across *Desert* of Le Clézio\*

Maryam SHEIBANIAN\*\*/Bahareh ADHAMI MOGHADAM\*\*\*

**Extended abstract**— The character element has often been the subject of literary studies. However, few studies have examined the aesthetic effect of this element on the reader's reception. Vincent Jouve's research on the character effect helps to overcome this theoretical lack. In his book, *Character Effect in Novel* (2001), he explains that the character can produce three types of effect on the reader: the person effect, the personal effect and the pretext effect. In this article, we looked at the study of this last effect through *Desert* (1980), a novel by J.M.G. Le Clézio. This effect is exerted on the reader when he projects his desires into the character. However, by what mechanism does the reader interact with the pretext character and how does this interaction give rise to the abreaction of the reader's impulses to provoke reading pleasure? And finally, what are the narrative processes that prepare the pretext effect? To answer these questions and in order to better understand the process of readership activity and its effect on the reader, we set out to study first, the three impulsive desires traversing our corpus, namely voyeurism, aspiration for the inhuman and the non-human and the affirmation of 'Me'. Then, we examined the modalities of the narrative preparation of the work in order to create the pretext effect upon reception of the character.

## I. DESIRE OF VOYEURISME

The transgression of the forbidden is one of the permanent temptations in humans and therefore one of the sources of pleasure. This is what justifies the existence of the desire for voyeurism, also called libido sciendi. The desire to spy on and know the unknown is therefore common to all men. It is provoked in a novel when the reader becomes a witness to what he is not allowed to watch in real life. Each intrusion into the privacy of the characters can be considered an act of voyeurism. In such situations, fascinated by intimate scenes, the reader becomes a "legitimate voyeur" and occupies the status of "read".

In this regard, our study revealed a strong presence of the desire of voyeurism in the two stories of our corpus. This drive of the reader thus finds on several occasions, the opportunity to be satisfied: whether by the privileged position of the reader to penetrate the emotional being of the characters thanks to the romantic alibi or by the exposure of the body of female characters sometimes desired, sometimes desirable. The description of some characters' attempts to protect themselves from unhealthy looks as

well as that of the discreet looks on some others, unwittingly or not; act as textual support to fill the drive of the reader. Likewise, the representation of scenes such as Lalla's entry into the bathhouse, her sexual act and also her delivery contributes to activating the reader's desire for voyeurism. The impression of being the only one who can know the interiority of the character without his knowledge would thus stimulate *libido sciendi*.

## II. ASPIRATION FOR THE INHUMAN AND THE NON-HUMAN

Sex and violence can constitute inexhaustible sources of desires embodied by texts with literary vocation because given their transgressive nature, they remain the most unfulfilled in real life. The reader's confrontation with these two impulses gives him the opportunity to satisfy his own without worrying about the moral aspect or the social consequences of the act in real situations. Literature, therefore, allows the reader to highlight what is reprehensible in real life. Jouve believes that the return of repressed desires by the pretext character goes through two means: "liberation of the inhuman" and "re-assumption of the non-human". The first includes all of the character's relationships to "socially censored forms of money, sex and death" and the second consists of the character's regression "to the animal, plant and mineral kingdoms". According to him, all these impulses of the pretext character come from the *libido sentiendi*. In this regard, our study shows that in *Desert*, sexual assault is not privileged to represent *libido sentiendi*. The subconscious outbursts of readers are mostly satisfied by two forms of violence: theft and homicide. In addition, it manifests itself in the two stories of *Desert*, as strongly linked to the scourges of modernity and to the crisis of human values that emanates from it. The embodiment of prohibited desires goes hand in hand with the remarkable tendency of the characters towards other forms of existence, namely animal and vegetable, which animates the regressive inclination of the reader towards the anorganic state. The characters' exceptional proximity to nature thus favors the reader the opportunity to fulfill their sentient *libido*.

## III. AFFIRMATION OF ME

The desire to break the laws of society exists latently at the bottom of every human being because by opposing others, he finds the opportunity to assert himself as "I". The aspiration to power is, indeed, what feeds the *libido dominandi*. This manifests itself in literary texts when the author favors conditions in which the reader gives free rein to his ego while projecting himself into a character-pretext. The fact of investing in the character is worth an attempt to assert Me. The close relationship between the character and the reader allows the latter to enjoy the fictitious status of the character to live in the space of reading, the imaginary experience of asserting himself. The conditions for the release of the reader's desires are optimized according to the distance of the latter from the cultural universe of the story. Indeed, the cultural gap can further legitimize the projection into the character. The cultural alibi can therefore reassure the reader to allow him to immerse further into the narrative and imagine himself far from the lived reality.

This impulse is absent in Nour's story, given the overwhelming conditions of which he and his people were victims, while it expands considerably through Lalla's story. Because not only does the cultural alibi favor it, but also the reader's megalomaniac desires are projected into the character's lucid ambition: the quest for freedom. This quest defines all of Lalla's existence. It translates into the search for direct contact and harmony with nature. Having taken the form of a sought after ideal, it represents the most intense expression of desire in power. The reader can live thus, a drive purge insofar as Lalla by the revolt, makes restore in his life the order which she desires, far from any material enslavement. Indeed, what differentiates Lalla from the man of today is her reluctance facing the unwanted. Lalla does not hesitate to revolt against forced marriage or exploitation in the workplace to regain her freedom. To be validated and to oppose the urban life which deprived her of the euphoria of freedom, Lalla decides

to leave Marseille to return to her native land. This freedom, therefore, gives him the strength of an ego opposing others.

#### IV. PRETEXTUALIZATION OF THE CHARACTER AND ITS NARRATIVE PROCESSES

Our study shows the important place of narrative processes to erect the fictional being as a pretext character. According to Jouve, the character is received as a pretext character, when he qualifies as delivered and distanced. Unlike the opaque or retained character, the delivered character exposes its thoughts. These did not reach us in the same way. Hence the need for the second division of this type of character into distant and proximate. The distance that settles down through the narrator, between the reader and the character is so that it does not involve any identification with the latter. In other words, emotionally, the reader does not feel close enough to the character to put himself in his place. On the other hand, the mediation of the narrator to account for the character's thoughts encourages the reader to identify himself rather with the narrator than with the character. In this perspective, our study shows that the treatment both delivered and distanced from the character, the frequent recourse of the author to the psycho-narration, and also to the contextualization of the narration, contribute to creating the pretext effect for the reception of the character.

**Keywords**— Character, Desire, Le Clezio, Pretext-effect, Reception.

#### SELECTED REFERENCES

- [1] AMAR Ruth, *Les Structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Publisud, Paris, 2004.
- [2] DOUCEY Bruno, *Désert, Le Clézio*, Hatier, Paris, 1994.
- [3] DURVYE Catherine, *Le roman et ses personnages*, Ellipses, Paris, 2007.
- [4] FRANÇOIS Corinne, *Désert*, Bréal, Paris, 2000.
- [5] FREUD Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, PUF, Paris, 1971 [1930].
- [6] JOUVE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, Paris, 2001.
- [7] KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Seuil, Paris, 1980.
- [8] LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, *Désert*, Gallimard, Paris, 1980.
- [9] RIVARA René, *La langue du récit, Introduction à la narratologie énonciative*, L'Harmattan, Paris, 2000.
- [10] SALLES Marina, *Étude sur Le Clézio, Désert*, Ellipses, Paris, 1999.

# از امیال شخصیت تا امیال خواننده: مطالعه زیباشناختی تأثیر خوانش ادبی از خلال بیابان اثر لوکلزیو\*

مریم شیبانیان\* / بهاره ادهمی مقدم\*\*\*

**چکیده** — عنصر شخصیت موضوع مطالعات ادبی زیادی بوده است. با این حال، مطالعات اندکی اثر زیباشناختی این عنصر بر دریافت خواننده را مورد بررسی قرار داده‌اند. تحقیقات ونسان ژوو درباره تأثیر شخصیت این فقدان نظری را جبران می‌کند. او در *تأثیر شخصیت در رمان* (۲۰۰۱) می‌گوید شخصیت می‌تواند منشأ سه نوع تأثیر بر خواننده باشد: شخصیت به مثابه شخص، شخصیت به مثابه عامل و شخصیت به مثابه بهانه. در پژوهش حاضر، از خلال رمان *بیابان* اثر لوکلزیو به مطالعه تأثیر شخصیت به مثابه بهانه می‌پردازیم. این تأثیر هنگامی به وجود می‌آید که خواننده امیال خود را در عنصر شخصیت بازیابد. اما تعامل خواننده با این بُعد شخصیت مطابق چه سازوکاری صورت می‌گیرد و چگونه این تعامل باعث برون‌ریزی امیال تکانشی خواننده می‌شود تا لذت خوانش را برانگیزد؟ چه شگردهای روایی زمینه‌ساز تأثیر شخصیت به مثابه بهانه هستند؟ برای پاسخ به این سؤالات و به منظور شناخت بهتر فرایند عمل خوانش و تأثیر آن بر خواننده، به بررسی سه میل تکانشی موجود در *بیابان* می‌پردازیم که عبارتند از: میل به تماشاگری، گرایش به امر مغایر با انسانیت و امر غیر انسانی و میل به تأیید خود. همچنین، به مطالعه شیوه‌های مختلف آماده‌سازی روایی اثر به منظور ایجاد تأثیر مذکور در دریافت می‌پردازیم.

**کلمات کلیدی** — شخصیت، دریافت، تأثیر به مثابه بهانه، لوکلزیو، میل.

## I. INTRODUCTION

La projection des désirs du lecteur dans le personnage a toujours été considérée comme l'une des sources de l'attrait de la lecture littéraire. Car elle entraîne une convergence exceptionnelle entre le monde réel et le monde fictif. Le lecteur peut ainsi, prolonger son existence à un autre niveau, celui de la contingence poétique. L'étude de cette expérience remonte à l'époque d'Aristote où celui-ci considère l'effet de la catharsis ou l'« *épuration des émotions* » (Aristote, 1980, p. 53) comme l'une des origines du plaisir esthétique du spectateur de la tragédie. En s'identifiant au personnage en tourment, le spectateur a l'occasion de comparer les méandres de sa vie aux malheurs de celui-ci et de se retrouver ainsi soulagé et rassuré. Du point de vue d'Aristote, le plaisir esthétique est donc considéré comme résultat d'un processus psychique chez le récepteur de l'œuvre.

Bien que depuis Aristote, le concept de catharsis n'a pas cessé d'être débattu (voir Vives, 2010), personne avant Freud n'a tenté de connaître son fonctionnement interne chez l'individu. Freud a remarqué que si la tragédie provoque du plaisir chez le spectateur c'est parce que le spectacle exerce une grande influence sur l'inconscient de l'individu. Ainsi, la représentation théâtrale ne suscite pas des « émotions » -comme l'expression d'Aristote (la catharsis) le laisse entendre- mais elle interpelle les désirs refoulés dans l'inconscient qui émergent indirectement, sous forme d'« affects » chez le spectateur (Vives, 2010, p. 28). La différence des deux points de vue est donc basée sur celle des deux notions d'affect et d'émotion : des « émotions » en effet, ne sont constituées que « *des réponses du cerveau* » (Damasio, 1999, p. 188) aux stimuli extérieurs, tandis qu'un affect est « *l'expression qualitative de l'énergie mise en œuvre dans le mouvement pulsionnel* » (Claudon & Weber, 2009, p. 67). Cette hypothèse ne peut qu'accréditer l'opinion selon laquelle, « *l'enjeu réel du théâtre est, moins l'identification, l'illusion que l'expérimentation de l'inconscient lui-même* » (Vives, 2010, p. 29). Mais l'opinion de Freud, malgré l'étendue de ses exemplifications se veut plutôt thérapeutique qu'esthétique. Il faut attendre 2001 pour que Vincent Jouve explore la question dans une visée purement esthétique, bien qu'il fonde ses études sur les principes de Freud au sujet de l'effet pulsionnel de la lecture. Ainsi, se penchant spécialement sur l'esthétique de la réception dans son ouvrage intitulé *L'effet-personnage dans le roman* (2001), il étudie les différents statuts du personnage selon les modes de sa réception à savoir, l'effet-personne<sup>1</sup>, l'effet-personnel<sup>2</sup> et l'effet-prétexte. D'après lui, le personnage fonctionne en tant que l'effet-prétexte, lorsqu'il se transforme en support pour abrégir les désirs refoulés du lecteur, tout comme dans la perception freudienne (Jouve, 2001, p. 150). Dans ce cas, les forces libidinales du lecteur étant désormais le *lu* (Jouve, 2001, p. 90), auront l'occasion de se libérer. A cet égard, certaines questions se posent à juste titre : par quel mécanisme le lecteur entre en interaction avec le personnage-prétexte et comment cette interaction donne lieu à l'abréaction des pulsions du lecteur pour provoquer le plaisir lectoral ? Et enfin, quels sont les procédés narratifs qui préparent l'effet-prétexte ?

Pour répondre à ces questions et afin de mieux connaître le processus de l'activité lectoriale et son effet sur le lecteur, nous nous proposons d'étudier cette modalité réceptive du personnage en examinant *Désert* (1980), roman de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Ce roman composé de deux récits alternés relate les aventures des protagonistes différents. Cette particularité structurale rend son étude révélatrice étant donné la variété des affects qui peuvent éveiller en lecteur des fantasmes inconscients. A ce propos, l'examen de l'effet-prétexte débouchera sur celui des pulsions convoquées par les personnages dans le corpus retenu. C'est pourquoi notre recherche se divisera essentiellement en trois parties consacrées à l'étude de trois désirs pulsionnels : le voyeurisme, l'aspiration à l'inhumain et au non-humain et l'affirmation du Moi. Cette étude sera suivie enfin, de celle des modalités de la préparation narrative de l'œuvre en vue de susciter l'effet-prétexte dans la réception du personnage.

## II. DÉSIR DU VOYEURISME

La transgression de l'interdit constitue l'une des tentations permanentes chez l'être humain et de ce fait, l'une des sources de plaisir (Freud, 1974, p. 7). C'est ce qui justifie l'existence du désir du voyeurisme, appelé également la libido sciendi (Jouve, 2001, p. 156). Le désir d'espionner et de connaître l'inconnu est donc commun à tous les hommes. Il est provoqué dans un roman, quand le lecteur devient le témoin de ce qu'il n'a pas la permission de regarder dans la vie réelle. Chaque intrusion dans l'intimité des personnages peut être considérée comme un acte de voyeurisme. Dans de telles situations, fasciné par les scènes intimes, le lecteur se transforme en « *voyeur légitime* » (Jouve, 2001, p. 91) et occupe le statut de « lu ».

Dans *Désert*, l'auteur exploite ingénieusement la pulsion de voyeurisme par l'intermédiaire des protagonistes des deux récits qui s'y manifestent, tantôt comme sujets regardant, tantôt comme objets regardés. Ainsi, Nour, le personnage principal du premier récit, regarde-t-il parfois les nomades dans leurs tentes sans qu'ils le sachent : « *Nour aperçut [...] les vieillards, les malades qui tremblaient de fièvre malgré la fournaise, les jeunes femmes qui tenaient dans leurs bras des bébés et qui regardaient devant elles avec des yeux vides et tristes* » (Le Clézio, 1980, pp. 50-51). L'attrait de telles observations pour le lecteur est d'autant plus grand que celles-ci l'amènent à pénétrer à travers le temps, à l'intérieur d'une tribu restée encore intacte à l'intrusion des étrangers. Cette position privilégiée et exceptionnelle du lecteur provient d'un choix narratif léguant la tâche de la narration à Nour, et faisant ainsi de lui le personnage focal du récit. L'illusion d'esquiver le narrateur principal du récit donne au lecteur l'impression de s'immiscer sans intermédiaire chez les hommes bleus et de passer inaperçu lors de ses observations. De même, à travers le regard discret de Nour, le lecteur peut contempler pendant la nuit, l'homme le plus mystérieux de la tribu, Ma el Aïnine : « *Nour continuait à regarder le vieil homme assis près du tombeau blanc, en train de chanter doucement, dans le silence de la nuit, comme s'il berçait un enfant* » (Le Clézio, 1980, p. 248). Les regards furtifs du jeune garçon surgissent de façon intermittente jusqu'à la fin du récit, lorsqu'il entre sans permission dans la maison en ruine pour épier, tout ébloui, le chef de la tribu en agonie :

« *Le vieux cheikh est couché sur son manteau, la tête posée sur une pierre. [...] Nour ne fait aucun bruit et retient son souffle. Au bout d'un long temps, Lalla Meymuna tourne son visage vers le jeune garçon, parce qu'elle a senti son regard. [...] Le cœur de Nour se met à battre très fort, et il sent une douleur poignante au centre de son cœur. Il va reculer vers la porte, s'en aller* » (Le Clézio, 1980, pp. 402-403).

Tout comme Nour, Lalla prend l'habitude de regarder les gens à leur insu. C'est par son regard que le lecteur reçoit une description saisissante du milieu défavorisé de la ville (Le Clézio, 1980, p. 279). Ce qui est remarquable chez elle, comme nous l'avons signalé, c'est qu'elle souhaite voir sans être vue. D'où son intérêt pour monter souvent la colline pour contempler la ville (Le Clézio, 1980, p. 271). Elle préfère aussi les endroits qui lui permettent de se cacher pour regarder les gens :

« *La gare, c'est aussi un des endroits où on peut voir sans être vu, parce qu'il y a trop d'agitation et de hâte pour qu'on fasse attention à qui que ce soit. Il y a des gens de toutes sortes dans la gare [...]. Lalla les regarde à peine cachée entre la cabine du téléphone et le panneau d'affichage. Elle est bien enfoncée dans l'ombre, son visage couleur de cuivre protégé par le col de son manteau* » (Le Clézio, 1980, pp. 272-273).

Le lecteur a également l'occasion de s'associer aux indiscretions érotiques de Lalla à l'hôtel lorsqu'elle entre dans les chambres et plonge son regard dans les affaires des passagers, sans leur permission : « *Quelquefois, sur un lit ouvert, Lalla tourne un magazine plein de photos obscènes, de femmes nues* » (Le Clézio, 1980, pp. 291-292). L'auteur nous décrit ensuite, les traces de la jouissance sexuelle du voyageur sur les pages froissées du magazine. Les regards curieux de Lalla nous amènent à

nous glisser dans l'intimité des voyageurs pour fouiller avec elle les tiroirs et découvrir les lettres et les photos de ces derniers. Pour provoquer encore plus la pulsion voyeuriste du lecteur, l'auteur prend bien soin de rassurer celui-ci de l'absence de tout témoin : « *Le patron lui donne son passe-partout et elle va de chambre en chambre. Il n'y a plus personne dans l'hôtel* » (Le Clézio, 1980, p. 291).

La lecture des scènes telles que celle-ci procure un plaisir doublement intensifié au lecteur, car non seulement ce dernier se permet d'être l'explorateur de l'espace privé des voyageurs, mais aussi par la même occasion, il observe Lalla elle-même à son insu et connaît des émotions qui la mettent mal à l'aise et qu'elle préfère tenir secrètes : « *Lalla regarde le magazine un bon moment aussi, et son cœur se met à battre plus vite, d'angoisse et de malaise ; puis elle repose le magazine sur le lit fait* » (Le Clézio, 1980, p. 292). En soulignant ce phénomène appelé « l'alibi littéraire », Jouve affirme que « *le voyeurisme est vécu comme un effet secondaire* » (Jouve, 2001, p. 91). Le plaisir d'épier le personnage par le biais du narrateur provient également des descriptions des sentiments qui ne sont pas susceptibles d'être soupçonnés par l'apparence du personnage. En d'autres termes, pour satisfaire la pulsion voyeuriste du lecteur, ces descriptions feraient office du trou de la serrure d'une porte donnant sur l'intériorité la plus intime des personnages. A ce propos, Jouve précise que « *le voyeurisme concerne aussi – peut-être surtout – l'être affectif des personnages* » (Jouve, 2001, p. 157). Dans cette perspective, l'impression d'être le seul à pouvoir connaître l'intériorité du personnage à son insu stimulerait la libido sciendi. La description de l'état spirituel du guide du temple lors de son pèlerinage, dans le récit de Nour, en est un exemple : « *Au fond de lui il y avait une force nouvelle. [...] il ne sentait pas le passage du jour, ni la faim et la soif. Il était plein d'une force, d'un autre temps, qui l'avaient rendu étranger à l'ordre des hommes* » (Le Clézio, 1980, pp. 31-32).

Les exemples abondent également dans le récit de Lalla, notamment lorsque l'héroïne est portée hors de soi en entrant en communication avec Es Ser. Le lecteur est alors tenu au courant des impressions singulières de la jeune fille : « *C'est un peu comme dans un rêve, comme si Lalla n'était plus tout à fait elle-même, comme si elle était entrée dans le monde qui est de l'autre côté du regard de l'homme bleu* » (Le Clézio, 1980, p. 97) ; « *Elle voit d'autres formes, des silhouettes d'enfants, [...], ce n'est pas un rêve, mais le souvenir d'une autre mémoire dans laquelle elle est entrée sans le savoir* » (Le Clézio, 1980, p. 98).

Parfois, le corps des personnages est exposé au regard malsain d'autrui. En témoigne le comportement d'Aseph à Marseille, vis-à-vis de Lalla :

« *Quand il a su que Lalla cherchait du travail, ses yeux se sont mis à briller et il est devenu nerveux. Il a dit à Lalla que justement il avait besoin d'une jeune fille pour l'aider à tenir l'épicerie [...]. Mais quand il parlait de cela, tout le temps il regardait le ventre et les seins de Lalla, avec ses vilains yeux humides* » (Le Clézio, 1980, p. 267).

C'est ainsi que les gens dans la rue collent-ils leurs regards sur le corps des jeunes femmes : « *Les hommes silencieux regardent, [...], leurs yeux fixés sur le ventre des femmes, sur leurs seins, sur la courbe de leurs hanches, sur la chair pâle de leur gorge, sur leurs jambes nues* » (Le Clézio, 1980, p. 314). Dans une autre scène, lorsque Lalla et Radicz entrent dans un restaurant pour manger, le corps de Lalla attire les regards :

« *Les hommes, les femmes relèvent la tête au-dessus de leur assiette et s'arrêtent de mâcher, de parler, les garçons restent en suspens, la cuiller plongée dans le plat de riz [...]. Puis Lalla et Radicz s'assoient devant la table ronde [...]. Alors les gens recommencent à couler, la cuiller sert le riz, et les voix chuchotent un peu* » (Le Clézio, 1980, p. 335).

L'attrance de Lalla est aussi décrite comme irrésistible pour le maître du restaurant dont le regard hostile devient tout d'un coup émerveillé en croisant celui de la jeune fille (Le Clézio, 1980, p. 336). Un



peu plus loin, quand Radicz et Lalla sont sur le point de quitter le restaurant, le lecteur assiste à l'aveu balbutié et timide du photographe succombé lui aussi, au charme de Lalla : « *Je vous ai vue, là, tout à l'heure, quand vous êtes entrée dans le restaurant et c'était – c'était extraordinaire, vous êtes – C'était vraiment extraordinaire* » (Le Clézio, 1980, p. 338).

Dans les exemples donnés, le pouvoir séducteur de Lalla est suggéré à chaque fois par un foyer focalisateur extérieur tel que le maître de restaurant ou le photographe. Cette stratégie narrative permet à l'auteur de tracer l'attrait de la jeune fille par les yeux admirateurs de quelqu'un d'autre que le narrateur, ce qui contribue à réactiver encore plus la pulsion voyeuriste du lecteur. Le lecteur se délecte d'autant plus de son statut de voyou qu'il est témoin des tentatives de la jeune fille pour se protéger des regards malsains pendant son travail à l'hôtel :

« *Lalla est habillée pour qu'on ne la voie pas. Sous son manteau marron, elle met une robe grise d'Aamma, qui descend presque jusqu'à ses chevilles. Elle noue un grand foulard autour de sa tête, et ses pieds sont chaussés de sandales de caoutchouc noir [...]. Elle est une silhouette à peine visible, grise et noire, pareille à un tas de chiffons* » (Le Clézio, 1980, p. 292).

En d'autres termes, les efforts de Lalla pour couvrir son corps sont aussitôt déjoués par le lecteur, de par les dispositions de celui-ci pour suivre aisément la jeune fille dans tous ses états, ce qui n'est pas possible dans la vie réelle et de ce fait, il devient une source de jouissance. La satisfaction du désir scopique du lecteur n'est donc pas uniquement due à son accès à l'intériorité ou à l'extériorité de Lalla, mais aussi au rejet de l'exposition corporelle de la part de celle-ci.

L'acte du voyeurisme se fait parfois par l'intermédiaire d'un support, ce qui révèle encore plus le caractère caché et unilatéral de l'acte. Ainsi, le rétroviseur permet-il au chauffeur de faire une fixation pulsionnelle sur Lalla. Il pose ainsi ses regards soutenus sur elle tout en essayant de rester discret (Le Clézio, 1980, p. 412). De même, la photo de Lalla fait office d'objet comblant le désir du photographe (Le Clézio, 1980, pp. 348-349). Le comportement du photographe montre d'ailleurs qu'il est obsédé par le charme de la jeune fille, car il ne cesse de l'observer intensément : « *Le photographe regarde les gestes de Lalla Hawa, sa façon de s'asseoir, de bouger les mains [...], il regarde la ligne de la nuque, le dos souple, [...], la lourde chevelure noire aux reflets cendrés* » (Le Clézio, 1980, p. 350). Il est intéressant à noter que dans l'exemple donné, le corps de Lalla n'est pas décrit comme désirable, mais comme désiré. Car ce que les descriptions suggèrent, « *plus que l'image d'un corps, c'est un désir* » (Sohy, 2010, p. 51). Selon Christelle Sohy, pouvant « *être potentiellement possédé* », le corps désirable est seulement « *habillé de féminité* », tandis que le corps désiré est « *habité de l'intérieur par le féminin* » (2010, p. 52). La description du corps de Lalla comme désiré donne ainsi lieu à une pénétration dans les pensées intimes du personnage focal, en l'occurrence le photographe, car ce qu'il décrit passe par le filtre de ses désirs.

Le désir libidinal du lecteur trouve une autre occasion d'être exaucé lorsque celui-ci a le droit d'accompagner Lalla dans la maison des bains des femmes. Cette intrusion est rendue possible par les regards de la jeune fille et de ce fait, elle est doublement révélatrice d'intimité :

« *Il n'y avait qu'une grande salle, avec des baignoires d'eau chaude [...]. Les premiers temps, Lalla avait honte, elle ne voulait pas se mettre toute nue devant les autres femmes, parce qu'elle n'avait pas l'habitude des bains. [...] Maintenant, ça lui est égal de se déshabiller. Même, elle ne fait plus attention aux autres* » (Le Clézio, 1980, pp. 162-163).

Un autre moment intime auquel le lecteur a le droit d'assister, c'est l'accouchement de Lalla toute seule au pied d'un figuier, décrit en détail (Le Clézio, 1980, pp. 418-422). Mais la pulsion de voyeurisme atteint son comble lorsqu'il s'agit de contempler discrètement deux individus au moment d'accomplir l'acte sexuel. A cet égard, dans *Désert*, les moments les plus intimes de la vie de Lalla sont exhibés au

lecteur par la description des sentiments de celle-ci au moment de faire l'amour avec le jeune berger, le Hartani :

« *Quand sa peau touche celle du Hartani, cela fait une onde de chaleur bizarre dans son corps, un vertige. [...] C'est une ivresse qu'elle ne connaît pas encore [...]. Le vertige tourne de plus en plus vite dans le corps de Lalla, et elle entend distinctement les battements de son sang* » (Le Clézio, 1980, pp. 139-140).

La libido sciendi du lecteur est d'autant plus satisfaite par la lecture de cette scène que l'acte de Lalla revêt une valeur initiatique, car il s'agit de sa première expérience érotique. Les exemples de l'exaucement de ce type de libido ne manquent pas dans notre corpus, mais comme nous l'avons mentionné, celle-ci n'y est pas la seule à être convoquée. Dans la partie suivante, nous allons nous pencher sur un autre désir, celui de l'inexistence.

### III. ASPIRATION À L'INHUMAIN ET AU NON-HUMAIN

Selon Julia Kristeva, l'étude de la littérature montre comment la langue se structure autour d'un manque ou plutôt d'un désir :

« *Langage du manque [...], ce manque qui met en place le signe, le sujet et l'objet. [...] Non pas de l'échange désirant de messages ou d'objets qu'on se transmet dans un contrat social de communication et de désir au-delà du manque. Mais langage du manque, de la peur qui l'aborde et le borde. Celui qui essaie de parler ce "non encore lieu", ce non-lieu, ne le fait évidemment qu'à rebours* » (Kristeva, 1980, p. 44).

Le ressenti du manque et de la restriction, qu'il soit pulsionnel ou non, est étroitement lié à l'idée de la transgression. Car c'est grâce à celle-ci que la limite devient sensible : « *La transgression est [...] vouée à éprouver la limite, à la donner à voir, puisque la limite se reforme derrière le geste fulgurant qui la traverse* » (Favreau, 2012, p. 109). Dans cette perspective, le sexe et la violence peuvent constituer des sources inépuisables des désirs incarnés par des textes à vocation littéraire, car étant donné leur caractère transgressif, ils restent les plus inassouvis dans la vie réelle. La confrontation du lecteur à ces deux pulsions octroie à celui-ci l'occasion de satisfaire les siennes sans se soucier de l'aspect moral ou des conséquences sociales de l'acte dans des situations réelles. Grâce à « *l'alibi romanesque* », le lecteur se retrouve face à un phénomène libérateur, celui de la « *valorisation littéraire de la laideur* » (Jouve, 2001, p. 161) et il donne ainsi libre cours à ses émotions jusque-là refoulées. A cet égard, Jouve pense que le retour des désirs refoulés par le personnage-prétexte passe par deux moyens : la « *libération de l'inhumain* » et la « *réassomption du non-humain* » (Jouve, 2001, p. 163). Le premier comprend tous les rapports du personnage aux « *formes socialement censurées de l'argent, du sexe et de la mort* » (Jouve, 2001, p. 163) et le second consiste en régression du personnage « *aux règnes animal, végétal et minéral* » (Jouve, 2001, p. 163). Le désir à l'inhumain et au non-humain constitue la libido sentiendi (Jouve, 2001, p. 163) Selon Jouve, tous ces élans du personnage-prétexte proviennent de la libido sentiendi. L'analyse de ces deux dimensions de la libido sentiendi dans *Désert* peut mettre la lumière sur le processus de la réception du personnage et éclaircirait ainsi certaines raisons de l'attrait de la lecture de ce roman. Pour ce faire, nous tenterons de connaître d'un côté, les modalités de la mise en récit des différentes formes de l'inhumain telles que le vol, le viol, le meurtre et de l'autre, les modalités de la représentation du non-humain à savoir, l'animal, le végétal et le minéral.

A cet égard, notre étude montre que dans *Désert*, l'agression sexuelle n'est pas privilégiée pour représenter la libido sentiendi. Ainsi, la seule relation sexuelle qui existe, entre Lalla et le Hartani, résulte d'un lien affectif. Celui-ci se traduit par l'entente mutuelle qui s'installe entre Lalla et le jeune berger : « *Peut-être que Lalla est la seule personne qu'il comprenne, et qu'elle est la seule à le comprendre* » (Le Clézio, 1980, p. 110). La description des sentiments de Lalla juste avant de faire l'amour avec Le

Hartani montrent également le penchant de la jeune fille pour ce dernier : « *Lalla sent la chaleur du corps du berger, tout près d'elle [...]. Elle voudrait bien arriver jusqu'à lui, jusqu'à son règne, être tout à fait avec lui [...]. Elle approche sa bouche de son oreille, elle sent l'odeur de ses cheveux, de sa peau* » (Le Clézio, 1980, p. 139). Il n'y a donc aucune forme de viol. En revanche, nous remarquons que l'aspect inhumain y est lié à l'argent. A ce propos, la scène du vol commis par Radicz, l'ami de l'héroïne, est dépeinte avec une telle vivacité et précision que chaque lecteur devient capable de toucher le sentiment du personnage au moment de sa fuite : « *La voiture noire accélère d'un coup, parce que les policiers l'ont vu [...], son cœur cogne si fort qu'il n'entend presque plus rien d'autre [...], ses jambes courent, cognent le sol de goudron [...], elles zigzaguent entre les voitures immobiles* » (Le Clézio, 1980, pp. 368-396).

Dans le récit de Nour, l'argent est représenté comme le motif principal du meurtre. Celui-ci apparaît en effet, sous forme de génocide des hommes bleus par l'armée française. La violence de l'homicide y est exposée par le biais de la description saisissante du narrateur :

« *Les canons d'acier ont commencé à tirer les flots de balles, six cents à la minute, avec un bruit sinistre [...]. Est-ce que le temps existe quand quelques minutes suffisent pour tuer mille hommes, mille chevaux ? [...]. Les rafales des mitrailleuses balayaient le lit du fleuve, et les corps des hommes et des chevaux ne cessaient de tomber, comme si une grande lame invisible les fauchait. Sur les galets, des ruisseaux de sang coulaient, se mêlant aux minces filets d'eau* » (Le Clézio, 1980, p. 436).

Les meurtriers sont des soldats et des officiers qui sont à leur tour, victimes de la modernité et sa convoitise d'occupation militaire, car la guerre les instrumentalise et les réifie en faveur des objectifs inhumains. Ils sont exploités pour profiter de « *la richesse que promet la misère de ce peuple* » (Le Clézio, 1980, p. 377). C'est donc la modernité, ses agents et ses institutions qui sont représentés comme les vrais responsables du conflit meurtrier :

« *Le vieux cheikh est resté seul, prisonnier de sa forteresse de Smara, sans comprendre que ce n'est pas les armes, mais l'argent qui l'avait vaincu ; [...]. Comment aurait-il compris cela ? Savait-il ce qu'était la Banque de Paris et des Pays-Bas, savait-il ce qu'était un emprunt pour la construction des chemins de fer, savait-il ce qu'était une Société pour l'exploitation des nitrates du Goura-Touat ? Savait-il seulement que, pendant qu'il priait [...]. les gouvernements de la France et de la Grande-Bretagne signaient un accord qui donnait à l'un un pays, nommé Maroc, à l'autre un pays nommé Egypte ?* » (Le Clézio, 1980, pp. 379-380).

Les agents de guerre agissent comme des machines à obéir aux ordres, sans réfléchir aux raisons et aux conséquences de leur acte sur la vie d'une génération ou d'une ethnie : « *Les officiers chevauchent, le visage impassible, sans prononcer une parole inutile. [...] Peut-être qu'ils ne pensent même pas à ce qu'ils font?* » (Le Clézio, 1980, pp. 377-378). Leur indifférence sur la scène du crime, face à l'atrocité des souffrances qu'ils ont fait subir aux membres de la tribu de Ma el Aïnine, souligne encore plus l'aspect inhumain de leur acte : « *Ils sont partis sans se retourner sur le lieu du massacre, sans regarder les corps brisés des hommes, [...] ni les vautours qui étaient déjà arrivés sur les rives. [...] on a entendu tous les cris des vivants [...]. C'était un bruit plein d'horreur et de souffrance qui montait de tous les côtés à la fois* » (Le Clézio, 1980, p. 437). Il faut souligner que le meurtre n'est pas toujours montré sous sa forme directe et explicite. Ainsi, la fuite des hommes bleus suite à l'invasion de l'armée française a causé une situation intenable pour les membres de la tribu qui doivent faire face à la famine : « *C'était la faim qui rongait les hommes et faisait mourir les enfants* » (Le Clézio, 1980, pp. 358-359).

Nous rencontrons également une autre représentation indirecte du meurtre, cette fois dans le récit de Lalla où le meurtre apparaît sous une forme atypique. Car l'acte de tuer n'y est pas assumé par un sujet humain mais attribué plutôt aux fléaux de la modernité. Si on estime le meurtre comme une mort causée

et infligée par un tiers, on pourrait considérer la mort des personnages, occasionnée par la modernité, comme un avatar du meurtre. De ce point de vue, celle-ci et ses composants tels que l'individualisme, la suprématie de la richesse matérielle et le déclin des valeurs humaines sont tenus responsables de la mort des personnages. La tentative du meurtre y est donc, remplacée par une mort progressive donnée par les souffrances que la modernité fait subir à ses proies. En effet, c'est l'absence de l'harmonie entre l'homme et son environnement qui lui ôte le désir de vivre. Cette crise de l'*Eros* dans l'espace urbain est surtout montrée par les personnages exclus vivant en marge de la société. Elle se manifeste par certaines propriétés attribuées à l'espace urbain, telles que la solitude, la pauvreté et la violence :

*« Il y a trop de bruits dans le silence de la nuit, bruits de la faim, bruits de la peur, de la solitude. Il y a les bruits des voix avinées des clochards, dans les asiles, [...]. Il y a le bruit de l'homme fou qui frappe sa femme à grand coups de poing. [...] le bruit d'un enfant qui tousse [...] bruit rauque qui déchire la gorge et les bronches »* (Le Clézio, 1980, p. 308).

L'image de la ville évoque si intensément celle de la mort qu'à Marseille, Lalla sent souvent *« la présence froide et terrifiante de la mort »* (Le Clézio, 1980, p. 304) : *« Il y a un froid de mort qui sort des bouches des soupirails, des caves, des fenêtres noires. C'est comme une haleine de mort qui souffle le long des rues »* (Le Clézio, 1980, p. 301). Aux yeux de la jeune fille, les gens de la ville sont condamnés à un sort sinistre : *« La mort est partout sur eux, pense Lalla, ils ne peuvent pas s'échapper »* (Le Clézio, 1980, p. 327). L'aspect lugubre de la vie urbaine provient du fait que le contact désintéressé des hommes a été remplacé par des valeurs matérielles et des ambitions de pouvoir : *« Peut-être qu'il n'y a pas d'amour, nulle part, pas de pitié, pas de douceur »* (Le Clézio, 1980, p. 314). Comme Marina Salles l'affirme *« c'est le vide de l'amour qui fait régner dans la ville, ce souffle de désolation et de mort »* (1999, p. 53). C'est dans une telle ambiance morose que Radicz, vendu par sa mère pauvre pendant son enfance, ne voit aucun autre moyen de survie que de suivre les ordres de son patron pour voler dans la rue. Il meurt finalement, dans un accident tragique lors d'une course-poursuite par les policiers (Le Clézio, 1980, p. 396). Bien que cela ne soit pas exprimé explicitement, mais l'absence de la chaleur humaine est représentée comme l'origine du mauvais sort que les marginaux de la société partagent. De ce point de vue, le destin de Naman n'a rien de meilleur que celui de Radicz, car lui aussi meurt dans la solitude et la pauvreté. C'est cette fatalité que laisse entendre l'utilisation métaphorique de la proposition *« vent du malheur »* pour décrire les dernières heures de la vie du vieux pêcheur : *« Le vieux Naman n'a plus de force, le vent de malheur lui a donné la fièvre, celle qui pèse sur le corps et sur la tête, et qui empêche de manger. Le vent va peut-être l'emporter »* (Le Clézio, 1980, p. 208). La même allusion au vent comme élément provocateur de souffrance se répète au cours du récit : *« Le vent du mal souffle dans la rue, c'est lui qui fait le vide sur la ville, la peur, la pauvreté »* (Le Clézio, 1980, p. 313).

La satisfaction de la libido *scientiendi* ne se limite pas à la libération des désirs inhumains, mais aussi à l'aspiration au non-humain. Tout homme tend à revenir vers son origine, vers ses autres formes d'existence avant la vie humaine et enfin, vers l'état d'inexistence en tant que la forme originelle de tout être. Freud reconnaît la force de cet instinct thanatique *« tendant à dissoudre ces unités [de vie] et à les ramener à leur état le plus primitif, c'est-à-dire à l'état anorganique »* (Freud, 1971, p. 73). Le retour vers les origines se fait inconsciemment dans le but de retrouver la quiétude de l'état anorganique. C'est pourquoi le rapport étroit que le personnage romanesque établit avec d'autres éléments naturels tels que les plantes, les animaux, le minéral, *etc.* pourrait motiver la réception du personnage comme personnage-prétexte. Nous sommes donc, attirés vers ce type de rapports, en d'autres termes, vers des personnages qui nous rapprochent de notre passé existentiel. La tentative du retour vers le passé est considérée comme l'un des moyens d'atteindre la liberté en dehors des limites posées par des règles sociales. Celle-ci dans sa forme idéale, n'est expérimentée que par la fusion avec les éléments naturels. C'est le sentiment que Lalla éprouve lorsqu'elle s'harmonise avec le monde rupestre : *« Elle devient comme un morceau de*

rocher, couvert de lichen et de mousse, immobile, sans pensée, dilatée par la chaleur du soleil » (Le Clézio, 1980, pp. 294-295). L'union avec la nature lui sert d'échappatoire pour s'éloigner des préoccupations de la vie moderne : « *Lalla sent le soleil la pénétrer, l'emplier peu à peu, chasser tout ce qu'il y a de noir et de triste au fond d'elle* » (Le Clézio, 1980, p. 294).

Mais à part les exemples mentionnés, le retour vers le non-humain passe inmanquablement par le biais du rapport intime des personnages avec des animaux. L'exemple le plus saillant, c'est celui de Hartani, garçon muet dont la conduite manifeste une certaine animalité. Le récit expose à maintes reprises, les gestes qui l'apparentent plutôt à des bêtes : « *Lui reste debout devant elle, en équilibre sur une jambe. Puis tout d'un coup, il bondit en arrière, il se met à courir à travers la colline caillouteuse. [...] il halète un peu comme un chien qui a couru trop vite* » (Le Clézio, 1980, p. 109) ; il « *se sert de son visage pour imiter les animaux. Il sait très bien faire la tortue [...] ou bien il fait le chameau* » (Le Clézio, 1980, p. 128). Son incapacité à communiquer avec les autres par le langage humain s'associe à sa remarquable acuité des sens qui l'identifie encore plus aux animaux : « *Le Hartani a l'oreille fine, il peut entendre bondir un lièvre à l'autre bout d'une colline* » (Le Clézio, 1980, p. 109) ; « *Le Hartani entend mieux que personne. Il sait entendre [...] quand un homme approche sur le sentier, à l'autre bout de la vallée. Il est capable de trouver l'endroit où chante le criquet, ou bien le nid des perdrix dans les hautes herbes* » (Le Clézio, 1980, p. 131). Les descriptions fréquentes de la sensibilité olfactive du jeune garçon aussi suggèrent bien une hyperesthésie animale. Il peut trouver rapidement la source des odeurs « *comme des chiens, à travers le vent, en flairant les pistes minuscules, puis en bondissant, sans hésiter, jusqu'à la cachette* » (Le Clézio, 1980, pp. 129-130). Sa ressemblance aux oiseaux aussi est mentionnée dans plusieurs passages : « *Il ressemble à un oiseau rapace dont le regard ne cligne pas* » (Le Clézio, 1980, p. 214). C'est peut-être pourquoi Lalla pense au Hartani en voyant un épervier. Nous avons même une comparaison entre le garçon et l'oiseau : « *Ils ont le même regard, le même courage, ils partagent le silence interminable du ciel, du vent et du désert* » (Le Clézio, 1980, p. 120). Le recours aux sens au lieu de s'appuyer sur la raison octroie au jeune garçon, la possibilité d'un rapport direct avec le monde. D'où sa connaissance immédiate des éléments, dépassant les capacités d'un homme ordinaire pris au piège de ses intérêts matériels : « *Mais lui, le Hartani, [...], il sait des choses que les hommes ne savent pas, il les voit avec tout son corps, pas seulement avec ses yeux* » (Le Clézio, 1980, p. 129). La proximité exceptionnelle de ce personnage avec la nature et la relation particulière qu'il établit avec celle-ci favorisent ainsi au lecteur l'occasion de combler sa libido sentiendi. Mais si parfois l'homme tend vers les autres formes de l'existence que l'existence humaine, parfois aussi, il tend à placer son Moi au centre de l'existence.

#### IV. AFFIRMATION DU MOI

Le désir d'enfreindre les lois de la société existe de façon latente au fond de chaque être humain, car en s'opposant aux autres, celui-ci trouve l'occasion de s'imposer en tant que « Moi ». L'aspiration au pouvoir est en effet, ce qui alimente la libido dominandi. Celle-ci se manifeste dans les textes littéraires lorsque l'auteur favorise des conditions dans lesquelles le lecteur donne libre cours à son égo tout en se projetant dans un personnage-prétexte, car « *la première phase de l'activité imageante [c'est] le désengagement, la libération* » (Jouve, 2001, p. 197). A ce propos, il faut noter qu'en offrant une existence virtuelle au lecteur, le fait même de s'investir dans le personnage vaut une tentative d'affirmation de Moi. A cet égard, Catherine Durvye fait allusion à l'affinité qui existe entre le personnage et le lecteur : « *Le lecteur utilise le personnage comme une sorte de miroir qui lui permet de mieux se comprendre* » (2007, p. 30). L'établissement de cette relation étroite entre le personnage et le lecteur permet à celui-ci de jouir du statut fictif du personnage pour vivre en l'espace d'une lecture, l'expérience imaginaire de se faire valoir. Les désirs mégalomaniaques du lecteur peuvent être ainsi assouvis via le personnage-prétexte. Les conditions du défolement des désirs du lecteur s'optimalisent en fonction de la distance de ce dernier de l'univers culturel du récit. En effet, l'écart culturel peut

légitimer encore plus la projection dans le personnage. L'alibi culturel peut donc rassurer le lecteur pour lui permettre de se plonger davantage dans le récit et s'imaginer loin de la réalité vécue (Jouve, 2001, p. 152).

Dans le premier récit de *Désert*, Nour ne peut pas devenir le support de purgation pulsionnelle du lecteur, car fuyant la violation de l'armée française, lui et les autres membres de la tribu se trouvent en position de vaincus. Les souffrances qu'ils subissent au cours de leur tentative de survie affaiblissent plutôt le Moi que de l'affirmer, d'autant plus que comme Bruno Doucey le remarque, souvent l'état dans lequel ils se retrouvent est décrit (Voir Le Clézio, 1980, pp. 373-385) du point de vue des colonisateurs (Doucey, 1994, p. 60), ce qui donne plus à voir leur faiblesse. La fragilité de leur profil ne peut donc pas provoquer la libido dominandi du lecteur.

En revanche, dans le récit second, Lalla se prête facilement à être reçue sur le mode pulsionnel, car non seulement l'éloignement culturel du cadre du récit situé au Sahara le permet, mais aussi l'existence du personnage se résume dans sa quête de la liberté. Le lecteur peut ainsi doublement éprouver le sentiment de la liberté en l'accompagnant au cours de son parcours exceptionnel. Lalla dans le désert, ne fait que ce qu'elle aime faire. Le temps lui est aussi vaste que l'espace. Sa prise de contact avec la nature est spontanée et se fait par pur plaisir : « *Lalla continue à marcher, très lentement, en regardant le sable gris avec tellement d'attention que ses yeux lui font un peu mal. Elle guette les choses sur la terre, sans penser à rien d'autre, sans regarder le ciel* » (Le Clézio, 1980, p. 76). Elle aime passer du temps dans la nature et profiter de ses cinq sens pour mieux connaître le moindre composant de celle-ci : « *Elle aime bien marcher [...] en écoutant la musique aiguë des criquets, en regardant les traces des serpents dans le sable* » (Le Clézio, 1980, p. 136). En effet, ce qui différencie Lalla de l'homme d'aujourd'hui, c'est sa réticence face au non-désiré, tandis que nous sommes souvent pris au piège des restrictions qui nous sont posées par notre condition sociale, familiale ou privée. L'Autre nous sollicite sans cesse avec ses exigences et pour cohabiter sereinement et éviter les tensions, nous sommes souvent amenés à faire des concessions. Mais si des considérations diverses font désister l'homme moderne de sa tentative de se délivrer absolument de toute aliénation, pour Lalla, il n'y a rien de plus important que d'être intègre à elle-même. Ainsi, elle se révolte contre le mariage forcé qu'Aamma lui prépare quitte à perdre son seul soutien de vie dans son village natal. Elle tente d'abord, de se décider elle-même pour son mariage en choisissant le Hartani comme son futur mari :

« *Maintenant que c'est toi que j'ai choisi pour mari, plus personne ne pourra m'enlever, ni m'emmener de force devant le juge pour me marier... Maintenant, nous allons vivre ensemble, et nous aurons un enfant, et plus personne d'autre ne voudra m'épouser, tu comprends, Hartani ?* » (Le Clézio, 1980, p. 219).

Le reflet des sentiments de Lalla après avoir fait l'amour avec le Hartani ne laisse aucun doute sur la dimension libératrice de cet acte : « *Elle ne ressent plus la fatigue, ni la douleur, mais seulement l'ivresse de cette liberté, au milieu du champ de pierres, dans le silence de la nuit* » (Le Clézio, 1980, p. 219). Ensuite, lorsqu'elle se confronte à l'insistance d'Aamma, elle accepte la peur de l'inconnu, la pauvreté et tout risque lié à l'immigration pour ne pas céder à ce mariage. Elle fait donc un choix et en assume entièrement la responsabilité. De même, lorsqu'elle conteste fortement Zora et son attitude assujettissante, elle ne fait que réclamer sa liberté. A cet égard, quand Lalla découvre que Zora exploite les petites filles et qu'elle les frappe aux coups de baguette, non seulement elle cesse de travailler pour elle, mais aussi elle casse la baguette de punition en prenant la défense de la petite ouvrière victime. Bien que Lalla n'ait travaillé qu'un jour pour Zora, mais en sortant de son sombre atelier, elle se presse pour regagner sa liberté : « *Lalla court à travers la grande salle, elle bondit au-dehors, à la lumière du soleil [...] La liberté est belle. On peut regarder de nouveau les nuages qui glissent à l'envers [...]. Elle écoute avidement tous les bruits minuscules* » (Le Clézio, 1980, p. 189).

L'aspiration de Lalla à la liberté prend la forme d'un idéal recherché et motive ainsi tous ses actes. D'après Vincent Jouve, la volonté de s'affirmer devant les autres, peut se manifester sous quatre formes selon le domaine où elle s'exerce, à savoir, le cercle familial, le domaine privé, la vie publique et politique et enfin, l'univers idéal de l'individu (Jouve, 2001, p. 164). Il considère que la quatrième forme c'est la plus intense étant donné le décalage qu'elle crée entre l'individu et la société : « *On franchit un degré supplémentaire lorsque le rêve de grandeur est en quête d'un absolu qui n'est pas de ce monde* » (Jouve, 2001, p. 166). Pour Lalla, l'étendu de l'espace du désert et la sérénité qui en émane sont fort propices à la quête de l'idéal. En effet, sa recherche de la liberté est inextricable du bonheur qu'elle éprouve au contact de la nature. Dans cette perspective, comme pour les nomades, les propriétés de la nature de Sahara telles que la violence du soleil, celle de la nuit, le manque de l'eau, *etc.* ne sont pas considérées comme une souffrance pour Lalla, mais elles lui restituent une liberté sans limite. Le bonheur n'est pas défini pour elle et les nomades par les critères matériels. Ce qui leur convient c'est la sobriété et la spontanéité. Ainsi, Lalla prend un plaisir intense au contact de la pluie, lorsqu'elle l'entend : « *Elle entend le jet d'eau qui jaillit des gouttières, [...] elle est heureuse, comme si c'était elle qui buvait de l'eau* » (Le Clézio, 1980, p. 161) ; ou elle enlève ses chaussures de tennis « *pour mieux sentir la fraîcheur et le grain de la terre* » (Le Clézio, 1980, p. 414).

Les descriptions nombreuses de ses contacts avec le désert donnent l'impression que ce dernier est le seul lieu où elle peut éprouver le bonheur. Ce constat se confirme par l'absence de la quiétude ressentie dans le milieu urbain. Ainsi, Lalla recherche constamment le sentiment de la prospérité après son immigration en France : « *Elle pense à la maison de la Cité, là-bas, si loin [...]. Elle pense qu'elle aimerait pousser la porte et être dehors tout de suite, comme autrefois, entourée par la nuit profonde aux milliers d'étoiles* » (Le Clézio, 1980, p. 286). De même, pendant son séjour à Marseille, elle part souvent à la recherche des espaces inhabités qui lui donnent l'occasion de s'isoler et lui permettent de faire renaître son désert natal :

« *Elle entre dans la zone abandonnée des quais [...]. Ici, tout d'un coup, c'est le silence, comme si elle était vraiment arrivée dans le désert. [...] Lalla pense à sa place entre les dunes, et à l'oiseau blanc qui était un prince de la mer. [...] Ici, tout est calme, jamais personne ne vient la trouver* » (Le Clézio, 1980, p. 294).

Une opposition apparente entre la ville et le désert révèle la place privilégiée réservée à ce dernier pour Lalla : « *C'était leur vrai monde. Ce sable, ces pierres, ce ciel, ce soleil [...] et non pas les villes de métal et de ciment* » (Le Clézio, 1980, p. 23). Comme Corinne François en fait part, dans *Désert*, l'opposition entre les deux espaces entraîne celle de leurs habitants : « *Dans la ville, l'individu se fond, s'annihile, devient invisible ; dans le désert, au contraire, l'homme se dépersonnalise et communique avec la nature* » (François, 2000, p. 73).

Pour se faire valider encore une fois et s'opposer à la vie urbaine qui lui a ôté l'euphorie de la liberté, Lalla décide de quitter Marseille pour regagner sa terre natale. Cette décision est prise au moment où elle se retrouve au sommet de la célébrité et de l'aisance financière. Elle laisse tout pour réaliser son idéal, tandis que l'homme moderne ne peut se passer facilement du confort matériel. Par cet abandon, Lalla parvient à redonner l'ordre qu'elle souhaitait à sa vie. Cette liberté lui donne donc, la force d'un Moi s'opposant aux autres (Jouve, 2001, p. 164).

La réception du personnage-prétexte se prépare dès sa conception par des procédés narratifs. Dans la suite, nous allons étudier de plus près le rôle de ces procédés dans la formation de l'effet-prétexte.

## V. PRETEXTUALISATION DU PERSONNAGE ET SES PROCÉDES NARRATIFS

Selon Jouve, le personnage est reçu comme personnage-prétexte, lorsqu'il se qualifie comme livré et distancié. Contrairement au personnage opaque ou retenu, le personnage livré est un « *personnage*

*transparent dont on connaît les pensées* » (Jouve, 2001, p. 176). Il faut savoir que les informations dévoilant l'intériorité des personnages ne nous sont pas parvenues de la même façon. D'où la nécessité d'une seconde division de ce type de personnage en distancié et proximisé :

« *Il y a ceux dont les pensées nous sont rapportées par un narrateur qui les commente (nous empêchant d'oublier sa présence) et ceux dont l'intériorité nous est révélée telle quelle, dans une illusion d'immédiateté. [...] On peut dire que les personnages distanciés s'adressent plutôt au lu et reposent sur l'effet-prétexte* » (Jouve, 2001, p. 178).

La distance qui s'installe entre le lecteur et le personnage est donc de sorte qu'elle n'entraîne aucune identification avec ce dernier : « *Le relais textuel maintient une distance infranchissable entre le regardant et le regardé. Cette séparation est la source même du plaisir du lecteur* » (Jouve, 2001, p. 91). En d'autres termes, affectivement, le lecteur ne se sent pas suffisamment proche du personnage pour se mettre à sa place. En revanche, la médiation du narrateur pour rendre compte des pensées du personnage, incite le lecteur à s'identifier plutôt au narrateur qu'au personnage : « *Les occurrences livrées distancées entraînent une identification au narrateur, tandis que les occurrences livrées proximisées poussent à la sympathie pour le personnage* » (Jouve, 2001, p. 178).

Dans notre corpus, comme nous l'avons souligné dans les parties précédentes, Lalla se représente souvent en personnage-prétexte. Car premièrement, les données destinées à la présenter au lecteur ne sont pas réduites à l'extérieur du personnage, mais elles dessinent aussi ses pensées et ses sentiments, ce qui en fait un personnage livré. Deuxièmement, l'accès du lecteur à l'intériorité du personnage est un accès indirect, réalisé par le biais du narrateur. A cet égard, en se référant à Dorrit Cohn, Jouve estime qu'il y a trois techniques d'écriture rendant possible cette approche distancée : « *le psycho-récit à dissonance marquée, le monologue rapporté ironiquement et le monologue narrativisé ironiquement* » (Jouve, 2001, p. 178). Notre étude montre que dans *Désert*, l'auteur a uniquement recours à la première technique, c'est-à-dire le psycho-récit, pour donner une connaissance interne de Lalla.

S'opposant à la parole-récit ou le discours diégétisé, le psycho-récit se définit comme « *une catégorie particulière de récit où les actions rapportées sont, pourrait-on dire, des actions mentales et psychologiques, et servent à présenter les sentiments et les pensées des personnages* » (Calas & Charbonneau, 2008, p. 121). Il est donc pour l'auteur, le moyen de « *la mise en contact de deux subjectivités, celle du narrateur et celle du personnage, et par un certain degré d'équilibre ou de déséquilibre entre deux consciences* » (Rivara, 2000, p. 193). Il faut noter que dans le psycho-récit, les pensées et les sentiments des personnages ne sont pas rapportées telles quelles, mais « *le narrateur se borne à en proposer un résumé. Le psycho-récit permet en particulier d'organiser une pensée informe [...]. Il permet également au narrateur de porter des jugements sur cette vie intérieure des personnages. [...] Une autre spécificité du psycho-récit réside dans le fait qu'il ne dépend pas de la capacité de verbalisation du personnage* » (Calas & Charbonneau, 2008, p. 122). Dans l'exemple suivant, l'expression des sentiments de Lalla au moment de voir le spectre du personnage mythique, Es Ser, passe à travers le filtre du narrateur :

« *Tout cela est étrange et lointain, et pourtant cela semble familier. Lalla voit devant elle, comme avec les yeux d'un autre, le grand désert où resplendit la lumière. [...] Alors, pendant longtemps, elle cesse d'être elle-même ; elle devient quelqu'un d'autre, de lointain, d'oublié. [...] Elle voit cela, car ce n'est pas un rêve, mais le souvenir d'une autre mémoire dans laquelle elle est entrée sans le savoir* » (Le Clézio, 1980, p. 97).

Comme nous pouvons le constater, dans la première phrase, le narrateur résume ce que Lalla éprouve sans entrer dans le détail. La proposition « *comme avec les yeux d'un autre* » nous informe par le lexique du narrateur, sur la manière dont Lalla perçoit l'espace saharien. Dans le reste de l'extrait, le narrateur tente de clarifier et de donner plus de précision sur l'expérience mentale vécue par la jeune fille. Cette



façon particulière du traitement de personnage stimule la libido dominandi, d'autant plus que Lalla est la seule personne à pouvoir voir l'homme bleu et qu'elle est consciente de ce privilège par rapport aux gens ordinaires :

« Elle est heureuse quand elle est sur le plateau de pierres, dans la lumière du regard [celui du spectre]. Elle sait qu'elle ne doit pas en parler, à personne, pas même à Amma, parce que c'est un secret, la chose la plus importante qui lui soit arrivée. C'est un secret aussi parce qu'elle est la seule qui n'ait pas peur de venir souvent sur le plateau de pierres, malgré le silence et le vide du vent » (Le Clézio, 1980, p. 96).

Comme nous le constatons, la prétextualisation de Lalla s'effectue lorsque la compréhension de sa supériorité par rapport aux autres, s'associe à la narration distanciée de son intériorité. En d'autres termes, la pulsion dominandi est activée chez le lecteur seulement quand il procède à la contextualisation.

Un autre exemple plus saillant que le précédent, montre mieux la médiation du narrateur : « *Mais la lumière ne fait pas que brûler : elle libère, et Lalla sent son corps devenir léger, rapide. [...] Elle respire à peine, à petits coups, pour ne pas devenir trop légère* » (Le Clézio, 1980, p. 117). Le verbe « libère » résume l'état de Lalla décrit ultérieurement avec plus de détails. Les sentiments de la légèreté et de la liberté marquent la capacité remarquable de Lalla pour entretenir une relation profonde avec le désert, ce qui lui vaut une affirmation de son être.

Dans un autre segment, le narrateur pénètre dans les pensées de la jeune fille pour nous faire part des motifs qui ont poussé celle-ci à danser : « *Elle danse, pour partir, pour devenir invisible, pour monter comme un oiseau vers les nuages. [...] Le vertige de la danse fait apparaître la lumière maintenant, non pas la lumière dure et froide des spots, mais la belle lumière du soleil, quand la terre, les rochers et même le ciel sont blancs* » (Le Clézio, 1980, p. 357). Dans cet exemple, par une mise en perspective contextuelle, nous constatons que face aux difficultés de la vie moderne, loin d'être passive, Lalla trouve un moyen pour se recréer l'espace auquel elle appartient et qu'elle désire. Des modalisateurs tels que les termes appréciatifs « dure », « froide » et « belle » pour qualifier la lumière de l'espace urbain et du désert sont les autres marques du psycho-récit ici. A cet égard, il faut noter qu'outre les verbes de pensée et de sentiments, le psycho-récit emploie « *des termes de modalités* » (Calas & Charbonneau, 2008, p. 121). L'importance du lexique modalisateur dans la narration distanciée est donc à souligner. C'est ce qu'on peut remarquer dans le passage suivant où la vie intérieure de Lalla est relatée dans ses moments de solitude :

« *Lalla ne sait pas ce que cela veut dire. C'est une chanson qu'elle a entendue à la radio [...]. Alors, de temps en temps, quand elle se sent bien, qu'elle n'a rien à faire, ou quand elle est au contraire un peu triste sans savoir pourquoi, elle chante le mot. [...] Maintenant, elle chante le mot à voix basse parce qu'elle est heureuse* » (Le Clézio, 1980, p. 77).

Dans cet extrait, les qualifiants « heureuse » et « un peu triste » et aussi l'adverbe « bien » jouent le rôle de modalisateurs et contribuent à exposer la distance entre le narrateur et le personnage. La mise en relation de cette distance avec la description de l'air insoucieux de Lalla chantant sereinement un mot dont elle ne connaît même pas le sens peut activer chez le lecteur la tendance à la nonchalance et au désengagement. Cette impression s'éprouve plus fortement chez les lecteurs des espaces urbains qui, tombés dans le piège du rythme angoissant de la vie quotidienne, ne disposent pas vraiment de suffisamment de temps pour se détendre, ou même lorsqu'ils en disposent, ils ne peuvent pas se détacher totalement de leurs préoccupations ou de leurs conflits intérieurs. Le rapport de Lalla avec la vie, le désert et les gens est si vierge et pure qu'il peut faire envier l'homme moderne.

Parfois l'expression de l'incertitude dans la description montre la présence du narrateur et sa position par rapport au personnage. A ce propos, dans *Désert*, le recours aux adverbes tels que « peut-être », « comme si » ou « comme » est très fréquent. En témoigne cet extrait où la jeune fille profite de sa solitude au sein de la nature pour se ressourcer et se dépouiller des traces de la vie sociale : « *Mais Lalla aime être dehors ces jours-là, peut-être justement parce qu'il n'y a plus personne. [...] 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* » (Le Clézio, 1980, p. 116). La tentative du narrateur pour rendre compte de l'ineffable est aussi visible dans un autre passage où Lalla est surtout attirée par le caractère désintéressé de Naman parlant des endroits inconnus à la jeune fille : « *Elle regarde les yeux de Naman, et c'est un peu comme si elle avait connu ces mers, ces pays, ces maisons* » (Le Clézio, 1980, p. 190). Dans cet exemple, l'emploi de « comme si » montre les efforts du narrateur pour montrer l'indicible.

L'un des événements clé du récit se constitue, comme nous l'avons déjà mentionné, par la vision mystérieuse de Lalla d'Al Azraq, à qui elle donne le nom d'Es Ser. Celui-ci, reconnu comme un grand saint (Le Clézio, 1980, p. 120) et aussi un guerrier (Le Clézio, 1980, p. 121), est un personnage emblématique représentant les hommes bleus, victimes du génocide à l'époque de la grand-mère de la mère de Lalla. Cette vision itérative, rappelant la place privilégiée de la jeune fille, se situe entre le rêve et la réalité. Elle implique de ce fait, encore une fois, l'emploi des modalisateurs indiquant l'incertitude : « *C'est difficile à comprendre, parce que c'est un peu comme dans un rêve, comme si Lalla n'était plus tout à fait elle-même, comme si elle était entrée dans le monde qui est de l'autre côté du regard de l'homme bleu. Alors apparaissent les choses belles et mystérieuses. Des choses qu'elle n'a jamais vues ailleurs, qui la troublent et l'inquiètent* » (Le Clézio, 1980, p. 97). Les verbes « troublent » et « inquiètent » révèlent aussi la présence du narrateur qui préfère commenter les états d'âme de Lalla au lieu de les rapporter tels quels.

Dans tous les exemples mentionnés du psycho-récit, la distance établie entre le narrateur et le personnage entraîne une prise de distance entre le lecteur et celui-ci. Cet écart rend les conditions réceptives propices à transformer le personnage en instrument virtuel de libération des pulsions du lecteur. L'effet de l'emploi de ce procédé s'exerce dans toute la narration. La contextualisation des passages à la narration distanciée contribue à activer l'effet-prétexte à la réception. En effet, par l'instauration de la distance entre les deux instances fictives, les contours d'une relation particulière entre ces dernières sont définis, relation qui est basée sur la prétextualisation et non l'identification au personnage. Ce traitement de personnage favorise ainsi pour le lecteur l'occasion de satisfaire ses désirs non assouvis.

## VI. CONCLUSION

Poursuivant l'objectif de notre recherche pour comprendre le fonctionnement du processus de la réception des personnages dans *Désert*, nous nous sommes concentrées sur l'étude de l'effet-prétexte. Cette analyse nous a amenées à connaître comment les personnages font figure d'instruments pour procurer du plaisir au lecteur. A cet égard, notre étude a révélé une forte présence du désir de voyeurisme dans les deux récits de notre corpus. Cette pulsion commune des lecteurs selon les études freudiennes, trouve ainsi à maintes reprises l'occasion d'être assouvie : que ce soit par la position privilégiée du lecteur pour pénétrer dans l'être affectif des personnages grâce à l'alibi romanesque ou par l'exposition du corps tantôt désiré, tantôt désirable des personnages féminins. La description de la tentative de certains personnages pour se protéger des regards malsains aussi bien que celle des regards discrets portés sur certains d'autres, à leur escient ou à leur insu, font office de support textuel pour combler la pulsion scopique du lecteur.

Étant l'une des sources les plus importantes du plaisir chez le lecteur, l'aspiration à l'inhumain et au non-humain a constitué le deuxième axe de notre recherche. A ce propos, notre étude a montré que les

élans inconscients des lecteurs sont principalement satisfaits par deux formes de la violence : le vol et l'homicide. En outre, celui-ci se manifeste dans les deux récits de *Désert*, comme fortement lié aux fléaux de la modernité et à la crise des valeurs humaines qui en émane. L'incarnation des désirs prohibés va de pair avec la tendance remarquable des personnages vers les autres formes de l'existence, à savoir animale et végétale, ce qui anime le penchant régressif du lecteur vers l'état anorganique.

L'affirmation du Moi est la dernière source libidinale étudiée dans notre recherche. Cette pulsion a été absente dans le récit de Nour, étant donné les conditions accablantes dont ce dernier et son peuple ont été victimes, tandis qu'elle prend un essor considérable à travers le récit de Lalla. Car non seulement, l'alibi culturel le favorise, mais aussi les désirs mégalomaniaques du lecteur sont projetés dans l'ambition lucide du personnage : la quête de la liberté. Cette quête définit toute l'existence de Lalla. Elle se traduit par la recherche du contact direct et de l'harmonie avec la nature. Ayant pris la forme d'un idéal recherché, elle représente l'expression la plus intense du désir au pouvoir. Le lecteur peut vivre ainsi une purgation pulsionnelle dans la mesure où Lalla par la révolte, fait rétablir dans sa vie l'ordre qu'elle désire, loin de tout asservissement matériel.

Notre étude a également souligné la place importante des procédés narratifs pour ériger l'être fictionnel en personnage-prétexte. Ainsi, le traitement à la fois livré et distancié du personnage, le recours fréquent de l'auteur au psycho-récit, et aussi à la contextualisation de la narration, contribuent à susciter l'effet-prétexte dans la réception du personnage.

Le statut réceptif de chaque personnage s'évolue souvent au cours d'un même récit. Dans cette perspective, les révélations de cette recherche concernant le lien à la fois purgatif et libidinal établi entre le lecteur et le personnage, peuvent s'enrichir par l'examen des autres modes réceptifs du personnage à savoir le personnage-personne et le personnage-personnel. Ainsi, pourrions-nous espérer pénétrer en partie, le mystère du charme que la lecture romanesque exerce sur le lecteur.

#### NOTES

- [1] Cet effet s'exerce lorsque la réception du personnage crée l'illusion référentielle. Le personnage est ainsi reçu comme personne. (Jouve, 2001, pp. 108-109)
- [2] L'effet-personnel suscite la réflexion et l'interprétation du lecteur, car le personnage peut parfois être « l'indice d'un projet sémantique » (Jouve, 2001, p. 92).

#### BIBLIOGRAPHIE

- [1] AMAR Ruth, *Les Structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Publisud, Paris, 2004.
- [2] ARISTOTE, *La Poétique*, texte, traduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, Paris, 1980.
- [3] CALAS Frédéric & CHARBONNEAU Dominique-Rita, *Méthode du Commentaire stylistique*, Armand Colin, Paris, 2008.
- [4] CLAUDON Philippe & WEBER Margot, « L'émotion : contribution à l'étude psychodynamique du développement de la pensée de l'enfant sans langage en interaction », in *Devenir*, 2009, Vol. 21, N° 1, pp. 61-99.
- [5] DAMASIO Antonio R., *Le sentiment même de soi : corps, émotion, conscience*, Odile Jacob, Paris, 1999.
- [6] DOUCEY Bruno, *Désert, Le Clézio*, Hatier, Paris, 1994.
- [7] DURVYE Catherine, *Le roman et ses personnages*, Ellipses, Paris, 2007.
- [8] FAVREAU Jean-François, *Vertige de l'écriture. Michel Foucault et la littérature (1954-1970)*, ENS Éditions, Lyon, 2012.
- [9] FRANÇOIS Corinne, *Désert*, Bréal, Paris, 2000.
- [10] FREUD Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, PUF, Paris, 1971 [1930].
- [11] FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Gallimard, Paris, 1974 [1905].
- [12] JOUVE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, Paris, 2001.
- [13] KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Seuil, Paris, 1980.
- [14] LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, *Désert*, Gallimard, Paris, 1980.
- [15] RIVARA René, *La langue du récit, Introduction à la narratologie énonciative*, L'Harmattan, Paris, 2000.
- [16] SALLES Marina, *Étude sur Le Clézio, Désert*, Ellipses, Paris, 1999.
- [17] SOHY Christelle, *Le Féminin chez J.-M.G. Le Clézio*, Le Manuscrit, Paris, 2010.

- [18] VIVES Jean-Michel, « La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud - Une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse », in *Recherches en Psychanalyse*, 2010, N° 9, pp. 22-35.