Lecture et réparation psychique : le potentiel thérapeutique du dispositif littéraire

Sara Bédard-Goulet

▶ **To cite this version:**

Sara Bédard-Goulet. Lecture et réparation psychique : le potentiel thérapeutique du dispositif littéraire. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012. Français. NNT : 2012TOU20117 . tel-00846001

HAL Id: tel-00846001
https://theses.hal.science/tel-00846001

Submitted on 18 Jul 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Toulouse

THÈSE

Université de Montréal

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Cotutelle internationale avec :

Université de Montréal

Présentée et soutenue par :

Sara Bédard-Goulet

Le 15 novembre 2012

Titre :

Lecture et réparation psychique. Le potentiel thérapeutique du dispositif littéraire.

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ : Lettres modernes

Unité de recherche :

Laboratoire LLA-CRÉATIS

Directeur(s) de Thèse :

Arnaud Rykner, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
Micheline Cambron, Professeure à l'Université de Montréal

Rapporteurs :

Johanne Villeneuve, Professeure à l'Université du Québec à Montréal (UQÀM)

Autre(s) membre(s) du jury :

Chantal Lapeyre-Desmaison, Professeure à l'Université d'Artois
Michel Pierssens, Professeur à l'Université de Montréal

Résumé

Ce travail de recherche s'intéresse au potentiel thérapeutique de la lecture et vise à mieux comprendre le fonctionnement du dispositif littéraire, notamment dans son interaction avec le lecteur. En nous appuyant sur la théorie des mondes parallèles, nous faisons l'hypothèse que l'œuvre littéraire induit une simulation de la vie psychique du lecteur. Par le biais du canal sémiotique qu'est le texte et selon des dispositifs de représentation, le lecteur ressaisit le sens des mots et s'approprie le récit. En tant qu'expérience esthétique, la lecture littéraire fait appel au vécu du lecteur et engage ses émotions autrement que tout autre type de discours. Le geste de la lecture sous-entend déjà une certaine subjectivité du lecteur et nous pouvons donc, dès lors que nous nous intéressons de plus près à l'interaction entre texte et lecteur, concevoir une utilisation thérapeutique de la littérature. En proposant l'œuvre littéraire comme support de développement psychique, nous avons conçu, animé et évalué un atelier thérapeutique de lecture et d'écriture dans trois structures en santé mentale, à Toulouse et à Montréal. Destiné à un public souffrant de psychose, cet atelier s'appuie sur les principes de l'art-thérapie et vient concrétiser l'aspect (re)constructeur de la lecture littéraire inscrite dans notre réflexion théorique. Nos observations, d'une part, interrogent la perspective théorique littéraire, la fonction attribuée à l'œuvre et l'activité du lecteur et, d'autre part, débouchent sur des propositions thérapeutiques pour un atelier de lecture et d'écriture en milieu psychiatrique.

Mots-clés : lecture littéraire, mondes fictionnels, dispositifs, représentation, psychose, santé mentale, ateliers de lecture, art-thérapie, médiation thérapeutique.

Title and summary

Reading and psychic recovery. Therapeutic potential of the literary device.

This research is interested in the therapeutic potential of literary reading and looks for a better understanding of the literary device, particularly in its interaction with the reader. Basing our work on fictional worlds theory, we make the hypothesis that literary work induces a simulation of the reader's psychic life. Using the semiotic channel of the text and according to representation devices, the reader seizes the words' sense and adapts the story for himself. As an aesthetic experience, literary reading calls for the reader's past experiences and engages his emotions in a different way than any other type of discourse. The gesture of reading already implies a certain subjectivity for the reader and we can therefore, as we take a closer interest to text-reader interaction, imagine a therapeutic use of literature. Proposing literary work as a support for psychic development, we have designed, ran and evaluated therapeutic reading and writing sessions in three mental health infrastructures, in Toulouse and Montreal. Destined to a psychotic audience, these reading sessions are based on art therapy principles and concretize the (re)constructive aspect of literary reading within our theoritical reflection. On one hand, our observations challenge the literary studies perspective, the function of the literary work and the activity of the reader and, on the other hand, they lead on therapeutic propositions for reading and writing sessions in a psychiatric context.

Keywords : literary reception, fictional worlds, representation devices, reading sessions, mental health, psychosis, art therapy, therapeutic mediation.

Coordonnées des unités de recherche

Laboratoire LLA-CRÉATIS

Université de Toulouse II - Le Mirail

Maison de la Recherche

5, allées Antonio Machado

31058 Toulouse Cedex 9

Département des littératures de langue française

Université de Montréal

C.P. 6128, succursale Centre-ville

Montréal (Québec)

Canada H3C 3J7

Ce travail de recherche est dédié au Docteur Michel Faruch. Il rend aussi hommage à la mémoire d'Henry Audet, formidable explorateur de l'humanité.

Remerciements

Le travail de recherche dont cette thèse n'est que la partie visible aurait été difficilement envisageable sans le soutien de nombreuses personnes : professeurs, amis, collègues, participants aux ateliers… Je tiens donc à remercier tous ceux qui ont été impliqués d'une manière ou d'une autre dans mon projet. Mes remerciements vont d'abord à mon directeur de thèse à l'Université de Toulouse II, Arnaud Rykner, pour avoir cru en moi et avoir appuyé mon projet en dépit des difficultés, pour sa rigueur et surtout sa gentillesse. Je remercie également ma directrice de thèse à l'Université de Montréal, Micheline Cambron, pour avoir accepté d'assurer la codirection du projet alors qu'il était déjà bien en route et pour son aide précieuse dans la mise en forme de cette thèse. Mes remerciements vont aussi à la directrice du laboratoire LLA-CRÉATIS, Emmanuelle Garnier, qui a favorisé ma participation à plusieurs colloques et conférences, et qui est toujours attentive et disponible. En sa qualité de directrice de l'École doctorale ALLPH@, Monique Martinez m'a aidée et encouragée dans mes démarches, en me permettant notamment de donner une formation à l'École doctorale, je la remercie aussi, ainsi que le responsable des programmes d'études des cycles supérieurs du Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, Ugo Dionne. Certains professeurs de l'Université de Toulouse II, par leur richesse, leur générosité et leur engagement, m'ont transmis beaucoup plus que de simples connaissances, tout en stimulant ma curiosité et mon désir de chercher des réponses et, surtout, des questions ; à ce titre, j'aimerais remercier Philippe Ortel, Gérard Langlade et Mireille Raynal. À l'Université de Montréal, Marcel Goulet a, grâce à ses interrogations et son enthousiasme, encouragé mon intérêt pour l'expérience partagée de la littérature. Michel Pierssens et Éric Méchoulan m'ont amené à aller plus loin dans mes réflexions et mes recherches et m'ont encouragé dans mon travail.

Je remercie également les membres de mon jury d'examen de synthèse, Catherine Mavrikakis, professeure au Département des littératures de langue française à l'Université de Montréal, et Martine Delvaux, membre du Centre de recherche Figura à l'Université du Québec à Montréal (UQÀM). Je remercie par la même occasion les membres de mon jury de thèse qui n'ont pas été mentionnés précédemment, Chantal Lapeyre-Desmaison,

professeure à l'Université d'Artois et Johanne Villeneuve, professeure à l'UQÀM, pour avoir bien voulu évaluer mon travail. J'ai eu l'occasion d'échanger, au cours de diverses rencontres académiques, avec des professeurs et des collègues qui ont stimulé ma réflexion et mon intérêt. À ce titre, j'aimerais remercier Stéphane Lojkine, directeur du CIELAM à l'Université de Provence ; Mathieu Brunet, maître de conférence à l'Université de Provence ; Tanel Lepsoo, directeur du Département des langues romanes de l'Université de Tartu ; Benjamin Clauzel et Nicolas Diassinous, de l'Université de Provence ; Cristina Alvares, professeure à l'Institut des lettres et sciences humaines de l'Université de Minho, Jason Savard de l'Université Laval et Benjamin Flores de l'Université Paris 3 ; le comité d'organisation du colloque *Spaces of (dis)location* de l'Université de Glasgow, ainsi que Graham Riach de l'Université de Cambridge. Ma recherche m'a aussi permis de rencontrer des spécialistes de domaines parallèles au mien, qui ont contribué à enrichir mon travail, notamment Frank Hakemulder du Institute for Media and Culture Studies à l'Université d'Utrecht et Paul Laurendeau, ancien professeur de linguistique française à l'Université York.

Pour tout ce qui a trait à la partie applicative de cette recherche, un nombre important de personnes a été mis à contribution. Parmi celles-ci j'aimerais remercier tout particulièrement Nadia Huet, Sandra Salas et le personnel des Activités thérapeutiques médiatisées (ATM) du Centre hospitalier Gérard-Marchant ; Monique Coconnier, le Dr François Granier et le personnel du Service de Psychiatrie, psychothérapie et Art-thérapie du Centre hospitalier universitaire (CHU) de Toulouse à Purpan ; Lise-Anne Ross et le personnel du Centre thérapeutique de jour Prise II ; François Simard, Nancy Beaudoin et le personnel du Centre de jour l'Échelon. Les personnes les plus importantes dans cette partie du projet de recherche sont bien sûr les participants des ateliers de lecture et d'écriture. Chacun d'entre eux a contribué à la réussite des ateliers et de cette recherche ; tous m'ont surtout permis de vivre une expérience humaine irremplaçable. J'aimerais donc remercier les patients du Centre hospitalier Gérard-Marchant, les patients du Service de Psychiatrie, psychothérapie et Art-thérapie du CHU de Toulouse, les usagers du Centre thérapeutique de jour Prise II et les membres du Centre de jour l'Échelon à Montréal.

La réussite d'un tel projet nécessite un important soutien administratif, assuré de manière exemplaire par Thomas Perrin, Laure Cammas, Jessica Lessinger et Solange Ménagé à l'Université de Toulouse II et par Christiane Aubin, Stéphanie Tailliez, Mélissa Grenier, Nicole Ouellet et Katia Maliantovitch à l'Université de Montréal. Le soutien financier nécessaire à ce projet de recherche a été assuré par le Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche en France, le Conseil scientifique de l'Université de Toulouse II-Le Mirail, le laboratoire LLA-CRÉATIS de l'Université de Toulouse II-Le Mirail et le Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal.

Bien qu'il s'agisse ici de présenter les résultats d'un travail de recherche scientifique, ceux-ci ne prendraient pas de sens sans l'affection des proches et le dialogue des amis et des collègues. À ce titre, j'aimerais remercier Louis-Philippe Carrier, Christine Baillargeon, Rosalie Baillargeon-Carrier, Marine Duffau, Anne-Line Bessou, Anne-Claire Paillissé, Bruno Péran, Anaëlle Bouthier, Vanessa Roma, Floriane Rascle, Marion Wunschel, Guillaume Sournac, Nicolas Saubi, Jérémie Leroux, Massimo Corradin, Jean-Christophe Bagouet, Sylvie Jolicoeur, Gilles Bourgeois, Frédéric Ravetier, Laeticia Rolland, Sébastien, Mélanie, Antoine et Agathe Maunas, Bertrand, Karine, Romane et Martin Lacaze-Teulé pour leur chaleur et leur humour. Je remercie également ma famille (Audrey Bédard-Goulet, Lucille Lavallée, Alain Goulet et Célyne Bédard) pour son soutien lors de mon séjour d'étude à l'Université de Montréal. Les deux derniers remerciements s'adressent d'abord à Marie-Christine Tang pour sa précieuse amitié, puis finalement à Laurent Meirieu, pour sa patience et son amour.

Sommaire

Résumé 1

Title and summary 2

Coordonnées des unités de recherche 3

Remerciements 5

Sommaire 8

Liste des figures 12

Introduction 14

Représenter, pour se soigner 14

Objectifs et processus 18

Quelques concepts 22

Intermède pratique 28

L'atelier, son fonctionnement 28

Pierre 35

1 La lecture, pour ressentir et (se) dire 38

1.1 La lecture comme expérience 39

1.1.1 L'art comme expérience 39

1.1.1.1 Le matériau littéraire 42

1.1.2 Du dispositif littéraire au lecteur 45

1.1.3 L'expérience esthétique 50

1.2 L'œuvre touche (Une expérience qui touche) 54

1.2.1 Le lecteur entier 54

1.2.2 Le lecteur tactile 58

1.2.3 Le lecteur corporel 64

1.2.4 Le lecteur sensible 69

1.2.4.1 Les émotions dans le processus de lecture 77

1.2.4.1.1 Empathie, sympathie, identification 77

1.2.4.1.2 Catharsis 85

1.3 Voir par l'œuvre (Une expérience visuelle) 91

1.3.1 Des images vivantes 93

1.3.1.1 Vision réelle/vision du réel 99

1.3.1.1.1 Du voir au vu, des images renversantes 108

1.4 Une expérience langagière 110

1.4.1 Fonctionnement de l'expérience langagière 111

1.4.2 Du langage à l'image 117
1.4.3 Attention mot méchant 121
1.4.3.1 Limites du langage 121
1.4.3.2 Forces du langage 127

2 La lecture, pour interagir et devenir 130

2.1 Une expérience d'immersion fictionnelle 131
2.1.1 Bienvenue ailleurs 131
2.1.1.1 Fonctionnement du dispositif fictionnel 137
2.1.2 La fiction, un texte du lecteur 149

2.2 L'espace de lecture, entre œuvre et lecteur 160
2.2.1 L'univers de poche 160
2.2.2 Le lecteur, un site en construction 164

2.3 La fiction, un simulateur 170
2.3.1 Simulateur et modèle 170
2.3.2 Simulation et mimétisme 177

2.4 Une expérience interactive 187
2.4.1 La lecture, un échange créatif/créateur 187
2.4.2 … avec une communauté 194
2.4.2.1 … avec des communautés de langage 199
2.4.3 … avec des personnages 203

3 L'atelier thérapeutique de lecture (et d'écriture) 209

3.1 Art-thérapie et médiation 210
3.1.1 Spécificité de la lecture littéraire en art-thérapie 215
3.1.2 Le dispositif de l'atelier de lecture et d'écriture 220

3.2 La psychiatrie adulte 225
3.2.1 Spécificité de la psychose 229
3.2.1.1 Psychose et langage 229
3.2.1.2 L'univers psychotique 248
3.2.1.2.1 Le corps psychotique et le rapport aux autres 253
3.2.1.2.2 Substituts psychotiques et « symptômes négatifs » 258
3.2.1.3 Sarraute et l'univers psychotique : une application 263
3.2.2 L'art et la lecture pour les psychotiques 271
3.2.2.1 Les bénéfices de la lecture littéraire et de l'atelier 272
3.2.2.2 Proust et les vertus thérapeutiques de la lecture 280
3.2.2.3 Modes de lecture en atelier 283

3.3 Trois expériences d'atelier de lecture et d'écriture au sein de structures en santé mentale 285

3.3.1 L'atelier aux Ateliers Thérapeutiques Médiatisés (ATM) du Centre hospitalier Gérard-Marchant de Toulouse 286
3.3.1.1 Résultats 287
3.3.1.1.1 Nicole 288
3.3.1.1.2 Pascal 292
3.3.1.1.3 Louis 297
3.3.1.2 Conclusions 300
3.3.2 L'atelier au Centre thérapeutique de jour Prise II de Montréal 301
3.3.2.1 Résultats 302
3.3.2.1.1 Jacinthe 302
3.3.2.1.2 Elsa 304
3.3.2.2 Conclusions 306
3.3.3 L'atelier au Centre de jour l'Échelon de Montréal 307
3.3.3.1 Résultats 309
3.3.3.1.1 Sébastien 309
3.3.3.1.2 Serge 310
3.3.3.1.3 Julie 312
3.3.3.2 Conclusions 313

Conclusion 316

Perspectives thérapeutiques 316

Perspectives théoriques 322

Au-delà ou en deçà du langage 326

Bibliographie 330

1. Objets d'analyse et œuvres littéraires 330

2. Art-thérapie 331

3. Esthétique 332

4. Étude empirique de la littérature 333

5. Fiction 335

6. Langage 337

7. Lecture 338

8. Littérature 340

9. Philosophie 341

10. Psychanalyse, psychologie, psychiatrie 341

11. Représentation 343

12. Ouvrages consultés 346

Index 351

Annexes 357

Annexe 1 : Œuvres utilisées pour l'atelier au Centre hospitalier Gérard-Marchant de Toulouse **357**

Annexe 2 : « Sonnet allégorique de lui-même » de Stéphane Mallarmé (1887) **360**

Annexe 3 : « Description d'un état physique » d'Antonin Artaud **361**

Annexe 4 : Questionnaire sur le vécu d'atelier **363**

Annexe 5 : Œuvres utilisées pour l'atelier au Centre thérapeutique de jour Prise II **364**

Annexe 6 : Œuvres utilisées pour l'atelier au Centre de jour L'Échelon de Montréal **365**

Liste des figures

Figure 1. Diagramme des relations entre auteur, monde, lecteur et texte, inspiré de M.H. Abrams (OATLEY, Keith, « Why Fiction May be Twice as True as Fact : Fiction as Cognitive and Emotional Simulation », *Review of General Psychology*, vol. 3(2), 1999, p. 103.) 99

Figure 2. Deux stades conceptuels (représentation et évaluation) des processus d'acquisition des croyances spinoziste et cartésien (GILBERT, Daniel T., « How Mental Systems Believe », *American Psychologist*, vol. 46(2), 1991, p. 109.) 140

Figure 3 : « Literary Transduction » (Transduction littéraire), dans DOLEZEL, Lubomír, *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds*, Baltimore/London, John Hopkins University Press, coll. « Parallax », 1998, p. 203. 153

Figure 3. COURBET, Gustave, *L'Origine du monde*, 1866, 46x55cm, Musée d'Orsay, Paris. 255

Figure 4. Participation des patients à l'atelier de lecture des ATM du Centre hospitalier Gérard-Marchant, d'avril 2010 à mai 2011. 287

The reading, though, made him uneasy.

'I feel, ma'am, that while not exactly elitist it sends the wrong message. It tends to exclude.'

'Exclude ? Surely most people can read ?'

'They can read, ma'am, but I'm not sure that they do.'

'Then, Sir Kevin, I am setting them a good example.'

Alan Bennett

Introduction

L'idée que la lecture « humanise l'homme » est juste dans son ensemble, même si elle souffre quelques déprimantes exceptions.

Daniel Pennac

La présente recherche s'intéresse au potentiel thérapeutique de l'œuvre littéraire, notamment auprès d'un public souffrant de psychose. La folie – ou ce que l'on a longtemps appelé ainsi – est un thème fécond pour les études littéraires, que ce soit à la lumière des processus de création, des études féminines, ou des genres littéraires qui s'y prêtent le mieux, comme le théâtre ou la littérature fantastique. Malgré cette curiosité pour l'expression de la folie, il existe peu de travaux littéraires portant sur le phénomène de la psychose[1] dans sa dimension proprement médicale et psychologique, et encore moins d'entre eux qui comportent des expérimentations en milieu psychiatrique. Le rapprochement entre la littérature et la psychose n'est pourtant pas anodin car, à leur manière, toutes deux sont concernées par les phénomènes de représentation et de symbolisation.

Représenter, pour se soigner

La tradition littéraire a depuis longtemps établi le texte comme représentation, d'abord en tant qu'imitation (la *mimèsis* chez Aristote), puis comme produit de la fonction symbolique (en psychanalyse), support d'une performance lectorale (en linguistique), jusqu'à ce qu'il devienne, avec la crise de la représentation, une manifestation de plus en plus directe de la réalité (en sémiologie). De son côté, la psychose a notamment pour effet un dysfonctionnement de la fonction de représentation chez les personnes qui en souffrent. L'effondrement symbolique, plutôt que de « faire appel à la liberté du sujet, à sa mémoire, à son savoir ou à ses facultés d'*interprétation*[2] » comme le souligne Daniel Bougnoux, impose alors à celui-ci une expérience quotidienne traumatique. Chez la plupart des gens, la présence immédiate du monde « se représente et s'apprend[3] », elle

[1] Nous poserons en troisième partie la distinction entre psychose et folie telle qu'elle est définie par le psychanalyste Alain Manier : la première est une structure psychique qui se cristallise dans la petite enfance, entre 6 et 18 mois ; la seconde est une manifestation ostentatoire des symptômes psychotiques. Voir p. 236.

[2] BOUGNOUX, Daniel, *La Crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006, p. 169.

[3] *Ibid.*, p. 172.

devient représentation et peut ainsi entrer dans la mémoire et l'histoire, autant individuelle que collective, sous forme de récit. Pour ceux qui, comme les psychotiques, n'ont pas un tel rapport au monde ni les moyens de mettre en forme leurs difficultés, la souffrance est grande et les conséquences désastreuses. Privé de ce que Nancy Huston nomme « l'intuition de ce qu'est *une vie entière*[4] », le psychotique ne peut assigner un sens au monde, lequel reste pour lui à la fois silencieux, vide, angoissant, voire persécuteur.

Nous nous sommes donc intéressée de près au phénomène de la représentation, en nous inspirant des travaux de Stéphane Lojkine à ce sujet[5], lesquels se sont révélés particulièrement féconds pour notre réflexion. Pour Lojkine, qui s'appuie notamment sur les travaux de Jacques Lacan, la représentation naît de la construction d'*objets* par le sujet qui transforment les *choses*, alors absentes, du réel. Il faut entendre ici le réel en tant que *tuché*, choc de l'impossible rencontre, du trauma archaïque, qui ne peut être montré que recouvert d'un écran qui en médie la brutalité, l'*automaton* ou la répétition. Constituer la chose en objet protège du choc du réel, mais il en résulte aussi une déperdition par rapport à l'infinie hétérogénéité des choses. Les objets de la représentation, en formant une sorte d'écran entre le réel et le sujet, circonscrivent l'espace de la représentation, sans effacer complètement le rapport que celle-ci entretient avec le réel. La première activité de représentation recourt à des images kinesthésiques et visuelles, lesquelles se constituent dans la distance du regard et entrent dans le monde du langage lorsqu'elles sont nommées. Nous pouvons imaginer, avec Nancy Huston, ce processus comme une traduction du réel en « signes arbitraires, découpant le monde, construisant leurs objets au lieu de les trouver[6]. » Car le réel seul avec lui-même n'a pas de nom. Ce qui signifie, d'ailleurs, que nous pouvons dès lors « concevoir le discours comme une violence que nous faisons aux choses, en tout cas comme une pratique que nous leur imposons[7] » comme le souligne Michel Foucault. Le langage pose ainsi les choses à distance et déplace le lieu mental du dedans vers le dehors ; il dénonce l'absence des choses tout en affirmant la présence des objets de la représentation. C'est pourquoi il manifeste la permanence de l'humain et la continuité des générations par la transmission des savoirs.

---

[4] HUSTON, Nancy, *L'Espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 14. L'auteure souligne.
[5] Voir notamment LOJKINE, Stéphane, *Image et subversion*, Paris, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon philo », 2005.
[6] HUSTON, Nancy, *L'Espèce fabulatrice, op.cit.,* p. 18.
[7] FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du discours,* Paris, Flammarion, 1971, p. 55.

L'articulation réussie entre les objets et les mots va de pair avec la constitution du sujet. Elle permet ensuite, autant que possible, de décrire l'écart entre les choses et les objets et de tenter un impossible retour vers le premier choc du réel. En effet, une fois le choc transformé en objets, un désir de la chose se manifeste, qui va à rebours du langage. Puisqu'avant même de nommer les objets, la répétition apparaît sous forme de trace visuelle dans la mémoire, le langage passe par ses ressources iconiques pour tenter de retrouver les choses, en oubliant la catastrophe initiale. Une telle utilisation artistique du langage constitue le processus de sublimation ; elle participe à l'élaboration du code symbolique préexistant, mais permet aussi de le réaménager. Aussi, en tentant, à l'aide des ressources du code, un impossible retour vers la chose, l'œuvre littéraire tend à faire basculer le symbolique dans l'indiciel. L'indice est l'expression directe de la chose manifestée, comme l'empreinte l'est pour le pied. Il renvoie à la terminologie de Charles Peirce, qui divise le signe en indice, icône et symbole. L'icône serait alors, pour reprendre l'exemple du pied, un moulage de l'empreinte, tandis que le symbole serait le mot « pied ». C'est pourquoi la lecture littéraire est une expérience en soi, qui implique autant la sensibilité que l'intellect du lecteur, alors que celui-ci déchiffre des symboles qui sont aussi des indices.

Cette manière de penser la représentation nous permet d'envisager le potentiel thérapeutique de l'œuvre littéraire, laquelle témoigne indirectement de notre rapport au réel et pointe vers l'articulation entre image et langage, pensée et mot. Elle montre aussi les possibilités artistiques du langage et, de fait, les avantages et les inconvénients de son aspect normatif et de ses effets sur l'individu et la communauté. Nous trouvons dans cette conception de la représentation certains des éléments non-discursifs du potentiel thérapeutique du texte littéraire, tels que l'espace qu'il aménage et qui accueille le lecteur, la texture des objets qu'il contient et qui font impression sur ce dernier, le potentiel évocateur dont il fait preuve et qui stimule l'imagination et les émotions. Elle permet de concevoir la lecture comme une expérience à part entière, qui fait appel à toutes les ressources du lecteur et lui fait habiter une sorte de vie parallèle. Nous en avons donc fait le point de départ à l'élaboration de notre atelier thérapeutique de lecture et d'écriture, car elle renvoie à une conception du sujet en continuelle construction, qui le pose comme responsable de sa propre représentation.

La teneur de notre travail de recherche, confrontée au présent contexte de la critique littéraire, où littérature et éthique sont très souvent réunies comme par exemple chez Tzvetan Todorov ou Nancy Huston, pourrait facilement réduire notre démarche à une approche éthique de la littérature, ou faisant la promotion d'une « littérature responsable ». À ce propos, nous souhaitons d'abord mentionner les incohérences d'une telle forme d'analyse littéraire, telles qu'elles sont judicieusement identifiées par Isabelle Daunais dans un article paru récemment[8]. La « littérature éthique » – telle qu'elle est conçue par une « critique éthique » – se constitue d'emblée sur un paradoxe. Elle considère la littérature elle-même comme une entreprise éthique, voire prescriptive, alors que l'œuvre littéraire et, par ailleurs, la véritable éthique se fondent au contraire sur la liberté. La littérature est d'abord le lieu privilégié de l'interrogation et de l'exploration, et si elle peut être l'un des lieux privilégiés où se réfléchit le sens de la vie, comme l'avance Dominique Rabaté pour le roman[9], elle ne donne pas de réponses toutes faites sur la manière de vivre. En relevant quelques caractéristiques des travaux qui se réclament de la « littérature éthique » contemporaine, Isabelle Daunais montre que celle-ci est contenue dans un « monde protégé », « adéquat ». En effet, ce type de littérature ne s'aventure pas à décrire le monde, mais se contente de raviver des personnages sans voix propre, lesquels

> […] existent dans et par la conscience d'autrui, ils existent dans et par la volonté et le pouvoir d'autrui de se souvenir d'eux, de les penser, de les imaginer[10].

Dans ces œuvres où l'Autre est contrôlé, l'étrangeté et l'ambiguïté n'ont pas leur place, et le lecteur est facilement engagé dans un rapport de validation et de réconfort auprès de celles-ci. Ce type de rapport laisse peu de chance au lecteur d'explorer au-delà de ses espaces connus et d'arriver ainsi à développer de nouvelles pratiques véritablement éthiques parce que résultant d'une réflexion et d'une adaptation personnelle plutôt que d'une prescription qui peut uniquement polir les apparences.

À l'opposé d'une telle « critique littéraire éthique », nous souhaitons plutôt insister sur l'aspect éthique de l'*expérience* de lecture littéraire qui, indique Nancy Huston, « nous

---

[8] DAUNAIS, Isabelle, « Éthique et littérature : à la recherche d'un monde protégé », *Études françaises*, vol. 46(1), 2010, p. 63-75.
[9] RABATÉ, Dominique, *Le Roman et le sens de la vie*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2010.
[10] DAUNAIS, Isabelle, « Éthique et littérature : à la recherche d'un monde protégé », *loc.cit.*, p. 66.

ouvre à un univers moral plus nuancé[11]. » Il ne s'agit donc pas non plus de tirer des enseignements éthiques à partir d'une critique littéraire des œuvres, mais de montrer que la lecture littéraire peut engager sensations, réflexions et même actions, éthiques ou non, chez le lecteur. En identifiant les particularités de l'expérience de la fiction littéraire, nous souhaitons montrer comment celle-ci engage une activité psychique chez le lecteur comparable à celle dont il fait preuve dans la vie. Nous faisons donc l'hypothèse que l'œuvre littéraire induit une simulation de la vie émotionnelle et cognitive du lecteur[12] et partant, nous supposerons qu'elle joue un rôle important dans l'apprentissage et l'entretien d'aptitudes individuelles et sociales. Nous pouvons considérer la lecture littéraire comme un support de développement psychique, comme une pratique soutenant l'élaboration de la subjectivité, et lui accorder des vertus thérapeutiques. La lecture littéraire pourrait ainsi s'intégrer dans un parcours de soin et aider à traiter certaines psychopathologies, au même titre que d'autres supports d'art-thérapie, comme la peinture et la musique.

Objectifs et processus

Nous cherchons donc à identifier les éléments caractéristiques de l'œuvre littéraire qui pourraient expliquer son potentiel thérapeutique. Plus largement, nous souhaitons comprendre l'expérience de lecture et en quoi celle-ci peut avoir des effets thérapeutiques sur le lecteur. Aussi, avons-nous considéré les différents aspects de l'expérience littéraire et le positionnement du lecteur vis-à-vis de l'œuvre. Nous nous sommes aussi intéressée au phénomène d'immersion fictionnelle et au type de relation qu'engage le lecteur dans le cadre pragmatique littéraire. D'un point de vue applicatif, nous avons créé et animé des ateliers thérapeutiques de lecture et d'écriture dans le cadre de structures institutionnalisées en santé mentale afin d'évaluer la portée thérapeutique de la lecture littéraire sur des patients souffrant de psychose.

Dans une perspective pluridisciplinaire, notre recherche s'appuie sur des sources variées éclairant, chacune à leur manière, le potentiel thérapeutique de l'œuvre littéraire. Par ailleurs, nos intérêts placent l'expérience esthétique au cœur de nos préoccupations,

[11] HUSTON, Nancy, *L'Espèce fabulatrice, op.cit.*, p. 188.
[12] Voire de sa vie corporelle, comme nous le verrons.

effaçant l'opposition habituelle entre esthétique et pratique. Ils s'inscrivent dans la lignée de l'esthétique pragmatique[13], qui considère l'art dans l'expérience commune et quotidienne, lequel « devient alors le lieu de la rencontre, de la mémoire, le lieu d'un partage du sensible[14] ». Rejoignant l'intérêt de John Dewey pour la continuité que rapporte Richard Shusterman, notre recherche réunit

> […] les aspects de l'expérience et de l'activité humaine qui ont été divisés par la spécialisation et la fragmentation de la pensée, et plus encore par les institutions cloisonnantes dans lesquelles une telle pensée s'est inscrite et renforcée[15].

En effet, les usages et pratiques du texte littéraire sont complexes et requièrent des notions qui dépassent le cadre de la théorie littéraire. Nous avons donc fait appel à des concepts provenant de disciplines diverses, telles que la psychologie cognitive, la psychanalyse, la psychiatrie, la linguistique et la sémantique. Notre démarche s'est aussi considérablement enrichie des découvertes en recherche empirique de la littérature menées principalement par des chercheurs en psychologie cognitive[16].

Cette ouverture vers d'autres disciplines nous a permis de revoir certains concepts utilisés à propos de la littérature et de sa réception en regard de fonctionnements psychiques de base. Elle nous a aussi donné des outils supplémentaires pour analyser les textes littéraires, notamment à partir de travaux sur la clinique de la psychose et de la psychanalyse du langage et du corps. En retour, certaines contributions de la théorie littéraire, des théories de la représentation et de la fiction nous ont aidée à élaborer le dispositif de l'atelier de lecture et d'écriture utilisé auprès des patients. En raison de notre sujet d'étude et de notre approche, notre corpus d'analyse rassemble des œuvres qui peuvent paraître, au premier abord, hétéroclites parce qu'elles ne cernent ni une époque

---

[13] Sur l'esthétique pragmatique, voir les travaux de John Dewey et ceux de Richard Shusterman : DEWEY, John, *Art as Experience*, New York, Perigee, 2005 [1934] et SHUSTERMAN, Richard, *Pragmatist Aesthetics : Living Beauty, Rethinking Art*, Lanham (Md), Rowman & Littlefield, 2000 [1992].

[14] BISET, Sébastien et WATHEE-DELMOTTE, Myriam, « Représenter *in situ* : Ernest Pignon-Ernest à l'interface de la mémoire et de l'oubli », dans OST, Isabelle, PIRET, Pierre et VAN EYNDE, Laurent (dir.), *Représenter à l'époque contemporaine : pratiques littéraires, artistiques et philosophiques*, Bruxelles, Publications des facultés universitaires Saint-Louis, 2010, p. 248. Les auteurs reprennent l'expression « partage du sensible » de Jacques Rancière. (RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.)

[15] SHUSTERMAN, Richard, *L'Art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1992, p. 30.

[16] Ces chercheurs ont formé en 1987 l'Association internationale pour la recherche empirique de la littérature et des médias (IGEL), laquelle organise une conférence biennale, où sont dévoilées les plus récentes expériences dans ce domaine.

ou un courant précis, bien qu'elles appartiennent toutes au XX^ième^ siècle, ni un auteur donné, quoiqu'elles s'intéressent beaucoup à Nathalie Sarraute et à Michel Tremblay. Néanmoins, les œuvres du corpus sont choisies pour leur mise en scène des problématiques liées à nos centres d'intérêt. Ces œuvres, parce qu'elles interrogent les conventions du langage, de la représentation et de ses dispositifs, apportent toutes des éléments de réponse pertinents à notre recherche.

Parallèlement à ces objets d'étude, nous avons constitué une collection d'œuvres destinées à la lecture dans l'atelier thérapeutique, sélectionnées pour offrir un large éventail de choix aux participants. Grâce à notre cotutelle internationale de thèse, cet atelier s'est tenu alternativement à Toulouse et à Montréal, dans deux types de structures différentes. Il s'est déroulé dans le cadre des Activités thérapeutiques médiatisées (ATM) du Centre hospitalier Gérard-Marchant de Toulouse, d'avril 2010 à mai 2011 et de janvier à mai 2012[17] ; au Centre de jour alternatif en santé mentale Prise II à Montréal, en juillet et août 2011 ; et au Centre de jour en santé mentale l'Échelon à Montréal, de septembre à décembre 2011. Ces expériences transculturelles nous permettent de dégager des critères de validité pour le bon fonctionnement de l'atelier et, accessoirement, d'identifier quelques enjeux de la psychiatrie telle qu'elle est pratiquée au Québec et en France.

Le caractère pluridisciplinaire de notre recherche nous a amenée à articuler trois horizons théoriques complémentaires pour concevoir, animer et évaluer notre atelier de lecture et d'écriture. Celui-ci s'inscrit dans un parcours de soins institutionnels et, en cela, tient compte d'aspects propres au domaine psychiatrique, tels que la médication des patients, leur prise en charge institutionnelle, le traitement prioritaire de leurs symptômes socialement dérangeants. Notre démarche s'enrichit toutefois d'éléments psychanalytiques provenant notamment des travaux de Winnicott sur l'aire transitionnelle, de ceux d'Anzieu sur l'enveloppe psychique, de la théorie de Lacan sur le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique, et de celle de Bion sur la dynamique groupale. Enfin, nous nous appuyons aussi sur la théorie littéraire pour le choix des œuvres utilisées dans l'atelier et pour analyser les lectures à haute voix et les textes produits par les participants pendant l'atelier. Les connaissances apportées par nos références variées permettent d'enrichir notre

[17] Par manque de place et dans le but de montrer les résultats les plus intéressants et pertinents, nous ne parlerons ici que de la première partie de l'atelier, qui s'est déroulé d'avril 2010 à mai 2011.

pratique en atelier et notre analyse théorique : internalisées, elles entrent largement dans la virtualité du ressenti, que nous tentons néanmoins d'expliquer de manière plus détaillée dans ce compte-rendu de recherche. Même si nous avons travaillé avec un public psychotique, cela n'empêche que nos conclusions soient aussi utiles dans la formulation d'un projet semblable auprès d'un autre type de public. Comme c'est le cas dans la plupart des sciences, l'étude de la pathologie permet aussi de tirer des enseignements sur le fonctionnement « normal » et engage d'ailleurs souvent une réflexion sur le concept de normalité. Les difficultés langagières du psychotique permettent de mieux comprendre le fonctionnement du langage et, partant, de tirer aussi quelques conclusions sur l'utilisation névrotique de celui-ci. Notre étude serait, bien entendu, avantageusement enrichie d'un travail complémentaire auprès d'autres types de public souffrant ou non de psychopathologie. Dans tous les cas, l'atelier nous permet d'approfondir nos connaissances théoriques des processus de lecture et de l'interaction entre le texte et le lecteur.

Afin de rendre compte de notre recherche, nous aborderons d'abord la lecture en tant qu'expérience faisant appel au lecteur dans son entièreté et notamment dans ses dimensions sensible, corporelle et tactile. Nous verrons ensuite que l'expérience lectorale sollicite le lecteur d'un point de vue langagier, mais aussi visuel. Nous présenterons également les possibilités d'interaction qu'offre la lecture, en considérant l'immersion fictionnelle que celle-ci suscite et en la comparant à une simulation de la vie. Pour terminer, nous décrirons notre expérience en atelier de lecture et d'écriture en présentant les principes de l'art-thérapie en milieu psychiatrique, les spécificités de la psychose et l'évolution des participants au fil des séances. Pour que notre démarche soit aussi transparente que possible, nous définirons auparavant quelques concepts essentiels à notre réflexion.

Quelques concepts

Malgré la diversité des notions mises à contribution pour comprendre un sujet aussi riche que celui du potentiel thérapeutique de la littérature, notre réflexion se construit autour d'un concept central, celui du dispositif. Pour Michel Foucault, le dispositif est avant tout « un ensemble résolument hétérogène comportant […] du dit

aussi bien que du non-dit[18] » et se distingue de l'épistémè, qui est, lui, un dispositif spécifiquement discursif. Nous pouvons donc décrire, comme Bernard Vouilloux, le dispositif comme un agencement d'éléments,

> […] un agencement qui résulte de l'investissement ou de la mobilisation de moyens et qui est appelé à fonctionner en vue d'une fin déterminée[19].

Alors que Foucault s'intéresse surtout aux dispositifs de surveillance et de contrôle (à connotation négative), dont le célèbre panoptique de Bentham, la notion de dispositif intègre aujourd'hui le sujet de manière davantage pragmatique, interactionniste. Dans *Qu'est-ce qu'un dispositif ?,* Giorgio Agamben divise l'être en deux ensembles :

> […] d'une part les êtres vivants (ou les substances), de l'autre les dispositifs à l'intérieur desquels ils ne cessent d'être saisis[20].

La relation entre les vivants et les dispositifs mène à la formation de sujets ; chaque dispositif entraîne chez le vivant un processus de subjectivation – ou de désubjectivation, sur lequel insiste davantage Agamben.

Or, malgré cette image souvent véhiculée du dispositif comme instance de contrôle déshumanisante, il faut considérer celui-ci comme un espace de possibles. En envisageant un rôle actif pour les sujets qui y sont impliqués, nous constatons avec André Berten que le dispositif peut mener à l'autonomisation et à la créativité :

> Si on réintroduisait dans les rouages dispositifs [sic] l'individu actif – ce que Foucault se garde bien de faire – on constaterait la prodigieuse inventivité, la créativité proliférante qui se révèle dans la mise en place des dispositifs[21].

Ainsi, comme le soulignent Annabelle Klein et Jean-Luc Brackelaire, les dispositifs constituent « des espaces de (re)création et d'appropriation de l'expérience en nous inscrivant dans l'échange[22]. »

---

[18] FOUCAULT, Michel, « Le jeu de Michel Foucault », *Dits et Écrits,* tome II, p. 299, cité par VOUILLOUX, Bernard, « Du dispositif », dans ORTEL, Philippe (dir.), *Penser la représentation II. Discours, image, dispositif*, Paris, l'Harmattan, 2008, p. 24.

[19] VOUILLOUX, Bernard, « Du dispositif », dans ORTEL, Philippe (dir.), *Penser la représentation II, op.cit.*, p. 18.

[20] AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot et Rivages, 2007, p. 30.

[21] BERTEN, André, « Dispositif, médiation, créativité : petite généalogie », *Hermès*, n°25, 1999, p. 35.

[22] KLEIN, Annabelle et BRACKELAIRE, Jean-Luc, « Le dispositif : une aide aux identités en crise », *Hermès*, n°25, 1999, p. 68.

Nous considérons donc l'œuvre littéraire comme un dispositif, composé, au niveau *technique*, du texte, conçu comme « tout agencement d'éléments à l'intérieur d'un ensemble quel qu'il soit[23] », selon la description de Bernard Vouilloux. Ce niveau est directement lié à l'état de la technologie accessible à l'auteur et s'inscrit dans le régime de visibilité d'une époque donnée, en le renouvelant parfois. Le régime de visibilité est composé de ce qu'une époque peut voir ; de ce qu'elle veut voir selon ses besoins et ses usages ; et de ce qu'elle juge digne d'être vu, créant ainsi un clivage entre les vieilles et les nouvelles valeurs[24]. Au niveau technique ou matériel du dispositif littéraire se superpose un niveau *pragmatique*, qui décrit l'interaction entre les sujets mis en relation par la relation de lecture[25]. La relation entre le texte, que nous considérons partenaire d'une relation pragmatique car générateur de sens, et le lecteur a pour résultat, à partir d'un « jeu différentiel de termes opposés[26] », l'élaboration d'un monde fictionnel incarnant des valeurs. Il s'agit là du niveau *symbolique* du dispositif littéraire.

Comme l'œuvre littéraire est aussi fiction, nous nous s'intéresserons également au dispositif fictionnel, dont les niveaux sont décrits par Philippe Ortel :

> Issue techniquement d'une fabrication, pragmatiquement d'un protocole favorisant l'adhésion du public, et symboliquement d'une double opposition avec le vrai et le faux, toute fiction se présente donc, concrètement, comme un « dispositif fictionnel »[27].

Ortel ajoute que, plus généralement, la représentation s'inscrit dans la définition du dispositif : en agissant sur l'objet représenté, elle révèle son agencement interne et, de ce fait, crée « une structure d'accueil pour l'imaginaire du lecteur[28]. » Aussi, notre intérêt portera-t-il également sur les dispositifs de représentation inclus dans l'œuvre littéraire et qui, au sein de celle-ci, servent de « piège sensoriel, émotionnel et intellectuel dans lequel le public doit se laisser prendre[29] ».

L'atelier thérapeutique de lecture et d'écriture est aussi conçu comme un dispositif. Il est constitué, au niveau *technique*, du cadre spatio-temporel de l'atelier et de ce qu'il

---

[23] VOUILLOUX, Bernard, « Du dispositif », *loc.cit.*, p. 16-17.
[24] ORTEL, Philippe, séminaire (inédit) *Le Visible et ses dispositifs*, 2009.
[25] ORTEL, Philippe, « Vers une poétique des dispositifs », dans *Penser la représentation II, op.cit.,* p. 33-58.
[26] *Ibid.,* p. 41.
[27] *Ibid.,* p. 49.
[28] *Ibid.,* p. 46.
[29] *Ibid.,* p. 35.

contient ; au niveau *pragmatique*, de l'interaction qu'il suscite entre ses participants et le cadre, dont les textes que celui-ci contient ; et au niveau *symbolique*, des valeurs qu'attribuent les participants au cadre et à ses œuvres. Nous avons élaboré l'atelier de manière à offrir aux participants un espace de possibles, dans lequel ils peuvent interagir sans être confinés à un cadre trop restrictif. Il ne s'agit pas d'une structure rigide et cet espace doit être adapté en fonction du public concerné, du contexte, institutionnel ou non, dans lequel il est incorporé, des ressources matérielles qui lui sont allouées, etc.

Le texte littéraire construit un monde fictionnel auquel le lecteur accède lorsqu'il déchiffre l'œuvre. L'espace fictionnel de l'œuvre s'approche de ce que Michel Foucault décrit comme hétérotopie, lieu « *absolument* différent », « *contre*-espace »[30]. Les hétérotopies sont présentes dans toutes les sociétés humaines, même si elles prennent des formes variées et mouvantes : hétérotopies biologiques chez les sociétés dites primitives, telles que les maisons réservées aux adolescents au moment de la puberté ou aux femmes en couches, hétérotopies de déviation dans notre propre société, telles que les cliniques psychiatriques et les prisons. Les hétérotopies, précise Foucault, ne sont pas immuables :

> […] toute société peut parfaitement résorber et faire disparaître une hétérotopie qu'elle avait constituée auparavant, ou encore en organiser qui n'existaient pas encore[31].

Le cimetière, par exemple, autrefois intégré dans la cité, à proximité de l'église, s'est déplacé aux limites de la ville à partir du XVIII^ième^ siècle. L'hétérotopie a pour troisième principe de « juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles[32]. » Le philosophe envisage le théâtre, qui montre des lieux étrangers sur sa scène, et le cinéma, qui projette un espace à trois dimensions sur un écran, comme des hétérotopies. Il semble que nous puissions étendre ces constatations à l'œuvre littéraire, qui a pour lieu réel le livre, la matérialité du texte, et pour espace autre un monde fictionnel.

---

[30] Les hétérotopies, au contraire des utopies, qui n'ont vraiment aucun lieu, sont des « espaces différents, [des] lieux autres, [des] contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons. » FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique, les hétérotopies,* Fécamp, Nouvelles Éditions Lignes, 2009 [1966], p. 25.
[31] *Ibid.*, p. 27.
[32] *Ibid.*, p. 29.

Le texte de fiction est aussi associé « le plus souvent à des découpages singuliers du temps[33] » ou à ce que Foucault nomme hétérochronie. En effet, l'hétérotopie peut être liée au temps sur le mode de l'éternité, comme pour les cimetières ou les musées, ou sur le mode chronique, de la fête par exemple ; elle peut aussi fonctionner sur le mode de la transformation (du passage, de la régénération), comme c'était le cas pour les casernes au XIX^ième^ siècle. De même, la fiction sort du temps réel pour nous plonger dans le temps du récit, qui peut paraître éternel ou éphémère, mais toujours autre. La lecture elle-même s'inscrit dans un espace-temps à l'écart du monde, qui lui est propre et n'est pas régi par les préoccupations utilitaristes de la vie. Ainsi, Isabelle Daunais souligne que la lecture consiste en une expérience particulière du temps[34] : elle est d'ailleurs décrite par de nombreux lecteurs comme un refuge hors du temps ou comme un voyage.

Avant de parler de l'expérience de lecture et pour éviter tout ambiguïté, il semble essentiel de préciser l'identité du lecteur, de son statut vis-à-vis de l'œuvre littéraire. Notre intérêt se porte vers le véritable lecteur, vers les lecteurs réels et pluriels qui lisent peu ou beaucoup, qui lisent de la fiction « populaire » ou de la « grande » littérature, qui ont des genres préférés ou qui choisissent leurs livres au hasard des couvertures. Il ne s'agit pas de décrire un lecteur idéal, inscrit dans le texte ou imaginé par l'auteur, un lecteur qui *doit* lire parce qu'il le faut, mais de cerner un lecteur défini comme tel par son acte même de lire, par son expérience de la littérature. Bien entendu, nous nous sommes penchée sur un groupe de lecteurs précis, celui des participants à l'atelier de lecture et d'écriture en milieu psychiatrique, sur lequel nous reviendrons en troisième partie. Néanmoins, nos considérations théoriques s'appliquent aux lecteurs de manière générale et à moins d'être identifiés comme spécifiques au lecteur psychotique, les phénomènes dont nous discutons concernent tous les lecteurs. Évidemment, ceux-ci ne forment pas une masse homogène et bien que nos propos tendent vers la généralisation, nous devons garder en tête que chaque lecteur est un individu unique. Malgré cela, les lecteurs étant tous humains, ils partagent certains traits communs qui nous intéressent particulièrement et que nous pouvons mettre en perspective avec les caractéristiques des lecteurs psychotiques. En effet, les humains possèdent une constitution physiologique commune et socio-

[33] *Ibid.*, p. 30.
[34] DAUNAIS, Isabelle, « La lecture comme expérience du temps », dans CAMBRON, Micheline, *La Classe de littérature : pour former des lecteurs ?*, Cahiers de recherche 17, CÉTUQ, Université de Montréal, 2001, p. 11.

culturellement infléchie dont nous pouvons retracer les grandes lignes. En raison de leur condition psychopathologique, les individus souffrant de psychose réagissent différemment à l'influence socioculturelle et n'ont pas le même accès à la fonction symbolique et langagière. Leur attitude vis-à-vis des textes littéraires peut donc différer de celle des lecteurs sans psychopathologie déclarée – quoique nous puissions supposer qu'une partie de la population souffre d'autres troubles psychologiques, diagnostiqués ou non.

Bien qu'il soit impossible de consulter tous les lecteurs existants, voire un échantillon significatif, au sujet de l'ensemble de nos réflexions sur l'expérience littéraire, nous tenterons, du mieux que nous pouvons, de garder en tête les lecteurs véritables lorsque nous réfléchirons sur l'expérience de lecture et la relation entre le texte et le lecteur. Sans compter que nous prendrons aussi en considération nos propres attitudes vis-à-vis des textes littéraires, dans leur part de spontanéité comme dans leur réflexion infléchie par notre formation en études littéraires. Nos réflexions s'appuieront également sur le compte-rendu de certains lecteurs-auteurs, dont Marcel Proust (*Sur la lecture*) et Michel Tremblay (*Un ange cornu avec des ailes de tôle*), lesquels ont su retranscrire leurs impressions et leurs parcours de lecteur respectifs avec beaucoup de précision et de finesse. Finalement, notre analyse s'enrichira des quelques figures de lecteurs fictifs présentées dans les *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, la suite romanesque de Tremblay, et dans le roman *La Tête en friche* de Marie-Sabine Roger, adapté au cinéma en 2010 par Jean Becker. Ces personnages lecteurs, parce qu'ils offrent, au cœur d'une œuvre littéraire, une image spéculaire de la lecture, enrichiront nos perspectives sur l'appréhension de l'œuvre de fiction littéraire.

Intermède pratique

> *Sur une table, quarante œuvres immobiles et qui s'offrent. L'exercice consiste à prendre, ouvrir au hasard et prendre connaissance. Gratuitement, entrer dans ce qui a pris tant de temps à écrire et choisir. […] peu de mots pour en dire les bienfaits.*
>
> André

Afin que notre propos théorique soit considéré dans toute sa portée applicative et pour montrer qu'il intègre des interrogations survenues en situation réelle, nous présenterons brièvement en quoi consiste l'atelier thérapeutique de lecture et d'écriture auprès d'un public aux prises avec des problèmes de santé mentale, quel est son fonctionnement et quels comportements il peut susciter chez les participants. Cet atelier est une activité proposée aux participants sur une base hebdomadaire, qui leur offre l'occasion de découvrir ou redécouvrir des œuvres littéraires par la lecture individuelle et à voix haute de certains extraits. Il aménage un espace d'échange autour des œuvres, ainsi qu'un temps plus individuel de création par l'écriture.

L'atelier, son fonctionnement

Dans un souci de répondre aux exigences d'un atelier d'art-thérapie dans notre propre atelier de lecture littéraire, nous avons choisi d'adapter une formule expérimentée par Mme Monique Coconnier, psychologue au Service de Psychiatrie, psychothérapie et art-thérapie de l'Hôpital Purpan à Toulouse. L'atelier se déroule de la manière suivante : accueil des participants, bref rappel des règles de l'atelier, choix individuel d'un texte parmi une sélection disposée sur la table, lecture partagée avec le groupe et discussion, écriture libre ou semi-dirigée, seul ou à deux, puis lecture des écrits, réponse à un très court questionnaire sur l'atelier, lequel est remis avec les écrits, fin de l'atelier.

L'accueil des participants se fait dans la pièce destinée à l'atelier, avec le matériel préalablement disposé, afin que chacun s'installe confortablement. Une présentation de l'atelier se fait à la première séance et les consignes sont rappelées au besoin, notamment lorsque de nouveaux participants se joignent à l'atelier, et de manière régulière pour ceux dont la mémoire défaille. Le choix individuel du fragment à lire est important car il donne la possibilité d'une rencontre entre texte et lecteur, impliquant un certain hasard, mais

aussi des préférences personnelles. Le choix s'effectue rarement de manière anodine et les patients expriment régulièrement et ouvertement les implications personnelles de leurs préférences. Il est fait parmi une vingtaine d'œuvres littéraires sélectionnées préalablement afin d'offrir une variété intéressante[35]. Nous avons, pour notre recherche, délibérément choisi des textes appartenant au corpus littéraire, même si nous avons dû, à l'occasion, incorporer des livres de la « littérature industrielle[36] » apportés à l'atelier par les participants. Sans présager de la réaction des lecteurs de l'atelier, nous avons sélectionné des œuvres romanesques, poétiques et théâtrales. Nous nous sommes aperçu ensuite que le genre théâtral était largement moins prisé par les participants et nous avons réduit la part qu'il occupe dans la sélection proposée. Les œuvres étaient choisies non en fonction d'une « utilité éthique », mais de manière à aborder des thèmes et des genres variés, susceptibles d'intéresser les participants. Malgré une première appréhension à utiliser certains textes dans l'atelier, nous avons rapidement conclu que notre censure n'avait pas lieu d'être. Afin de respecter les participants et leur jugement, il est important d'offrir un large éventail d'œuvres, incluant celles considérées comme « difficiles ». En présence d'une œuvre qui ne leur parle pas ou qui contient un matériel trop chargé émotionnellement pour eux, les participants choisissent en général naturellement un autre texte. Dans le cas d'un texte difficile – difficile à comprendre ou émotionnellement difficile – lu par un autre patient ou par l'art-thérapeute, il appartient à ce dernier de replacer l'œuvre dans son contexte et de servir de médiateur entre le texte et le participant. Par exemple, lors d'une séance dans laquelle nous avons constaté que notre propre extrait, tiré d'*Enfance* de Nathalie Sarraute, mettait mal à l'aise un patient, nous avons expliqué en détail notre choix et le contexte de l'œuvre, dans l'histoire littéraire et celui de l'auteure. Il s'agit alors de rendre le texte « habitable » par la médiation.

Même lorsqu'un texte est choisi au hasard parmi les œuvres proposées, on s'aperçoit que dans le domaine de la lecture, le hasard fait bien les choses. Celui-ci entre souvent en jeu dans la sélection des participants lorsqu'ils ne connaissent pas les œuvres

[35] Pour une liste des œuvres utilisées au cours de l'atelier, voir les annexes 1, 5 et 6.

[36] Nous renvoyons ici à la description que fait Daniel Pennac d'une littérature « qui se contente de reproduire à l'infini les mêmes types de récits, débite du stéréotype à la chaîne, fait commerce de bons sentiments et de sensations fortes, saute sur tous les prétextes offerts par l'actualité pour pondre une fiction de circonstance, se livre à des "études de marché" pour fourguer, selon la "conjoncture", tel type de "produit" censé enflammer telle catégorie de lecteurs. » PENNAC, Daniel, *Comme un roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 181.

proposées, mais ceux-ci prennent généralement le temps d'explorer quelques passages avant d'en choisir un qui leur convient. Leur choix fait parfois l'objet d'une explication détaillée incluant des renvois aux passages qu'ils ont rejetés. Par exemple, un participant ayant feuilleté *Enfance* de Nathalie Sarraute pendant un bon moment choisit de lire « Par devant par derrière » dans *Exercices de style* de Raymond Queneau. Il explique qu'il se sent heureux et qu'il cherchait quelque chose de gai, qu'il n'a pas trouvé chez Sarraute. Dans tous les cas, l'utilisation de textes « écrits sur commande, pour répondre aux supposés "besoins" de telle ou telle catégorie de lecteurs[37] » décriés par Michèle Petit dans son *Éloge de la lecture* n'a pas sa place dans un atelier d'art-thérapie. Une « littérature éthique » de cette sorte échappe à l'idée même de littérature comme espace de liberté, de contradiction, de polyphonie. Elle ne laisse pas, pour le lecteur, la possibilité d'un voyage, d'une métaphore, d'une forme transposée, appelant une appropriation, une véritable attitude créative – intérêt premier, nous le verrons, de l'art-thérapie. Nous remarquons d'ailleurs que les lecteurs choisissent rarement un texte qui correspond directement à leur situation et, à l'opposé, se voient parfois dans tous les textes qu'ils lisent, aussi lointains apparaissent-ils d'eux. C'est pourquoi il n'existe pas de recette en bibliothérapie : chacun réagit de manière différente aux livres, lesquels ne peuvent être prescrits comme des médicaments, selon un dosage donné, en fonction d'une pathologie diagnostiquée. Il est nécessaire d'avoir une vraie relation entre le patient et l'art-thérapeute, qui peut alors faire appel aux œuvres littéraires pour aider au mieux le patient.

La lecture à voix haute de chacun permet de partager les texte avec le groupe et de leur donner un rythme personnel, souvent révélateur. En effet, comme le souligne Daniel Pennac,

> […] l'homme qui lit de vive voix s'expose absolument aux yeux qui l'écoutent […][38].

Chez les participants souffrant de psychose, nous constatons assez souvent qu'ils n'habitent pas leur lecture, que « les mots restent lettres mortes, et cela se sent[39]. » Lorsqu'un changement survient dans la manière de lire, il se manifeste habituellement de concert avec d'autres changements. La lecture à voix haute est aussi une forme de

---

[37] PETIT, Michèle, *Éloge de la lecture. La Construction de soi*, Paris, Belin, coll. « Nouveaux mondes », 2002, p. 62.
[38] PENNAC, Daniel, *Comme un roman*, *op.cit.*, p. 196.
[39] *Ibid.*

socialisation autour d'un intérêt commun. Elle peut d'ailleurs susciter des échanges au sein du groupe, le récit et son interprétation servant de médiation entre les participants. Nous demandons ensuite aux patients d'expliquer brièvement leur choix ou leur appréciation de l'extrait choisi, sans entrer dans une analyse littéraire. Nous cherchons ainsi à leur faire exprimer leurs émotions, à mettre des mots sur leur ressenti de lecture et éventuellement à faire des liens avec leurs propres expériences. Tout en respectant le droit du lecteur à garder le silence, garant de l'intimité, nous pouvons encourager la discussion en posant des questions au groupe, sur le sujet ou la forme des passages lus. Insistons sur ce droit dont parle Daniel Pennac dans *Comme un roman,* car, et c'est bien le problème lorsqu'on étudie les effets de la lecture, c'est souvent dans des moments de rêverie et de silence que nous sommes touchés par nos lectures et que celles-ci deviennent un élément de transformation. Or, ces moments peuvent être difficilement transposables par la parole, alors peu visibles pour le chercheur : combien n'ont pas envie d'étaler leur vie intime, même (surtout) dans un contexte dans lequel ils sont invités à le faire ! Nous trouvons d'ailleurs bien plus de réticence à ce sujet chez un public « non malade » – les autres soignants qui assistent à l'atelier par exemple – que chez les patients eux-mêmes.

Après avoir utilisé l'écriture libre pendant quelques séances, nous avons choisi de donner des thèmes pour la seconde partie de l'atelier. Nous avons constaté que l'écriture libre soulevait des angoisses chez les participants et mettait un frein à leur créativité. La prise de décision est effectivement source de stress important chez ce type de public, ce que souligne Robert Jones dans son article « Treatment of a psychotic patient by poetry therapy » :

> *It is my belief that emotionally fragile persons, especially psychotic patients, find that the most distressing and tormenting part of making decisions is giving up the alternate choice, longing for the course not chosen, clinging to the object that inevitably must be lost*[40].

Nous avons donc testé quelques thèmes laissant une grande liberté à l'imagination et adopté ce fonctionnement pour la suite des exercices d'écriture. Nous avons également

[40] « Je suis convaincu que les personnes émotionnellement fragiles, particulièrement les patients psychotiques, trouvent que la partie la plus pénible et source de tourments de la prise de décisions est de laisser tomber l'alternative, éprouvant de la nostalgie pour le choix rejeté, s'attachant à l'objet inévitablement perdu. » JONES, Robert E., « Treatment of a Psychotic Patient by Poetry Therapy », dans LEEDY, Jack J. (dir.), *Poetry Therapy. The Use of Poetry in the Treatment of Emotional Disorders*, Philadelphia/Toronto, Lippincott, 1969, p. 22. Sauf indication contraire, les citations proviennent du texte en langue originale et les traductions sont les nôtres.

pris l'habitude d'introduire le thème de l'écrit en choisissant en conséquence notre propre passage lu au groupe, afin de donner une idée des possibilités d'écriture et d'aborder indirectement et de façon imagée certaines problématiques. Par exemple, nous avons porté attention au manque de langage intrinsèque dans la psychose. Afin d'évoquer ce thème avec les participants de l'atelier, nous avons choisi des textes qui abordent les mots et le langage d'une manière ou d'une autre. À titre indicatif, nous avons déjà utilisé un passage du *Premier Homme* d'Albert Camus décrivant l'expérience du narrateur à la bibliothèque municipale. En ce qui concerne les mots, nous avons déjà lu un extrait d'*Enfance* de Nathalie Sarraute décrivant une expérience de résistance aux mots à travers une dispute. Dans un registre différent, nous avons aussi utilisé un chapitre de *La Gloire de mon père* de Marcel Pagnol, dans lequel le narrateur fait collection de mots dans un calepin. Un autre thème problématique dans la psychose que nous avons abordé au cours des ateliers est celui du corps sous toutes ses formes. À ce sujet, nous avons notamment exploité l'incipit du *Parfum* de Patrick Süskind pour parler de l'odorat et des odeurs, mais aussi des autres sens. Le passage canonique de la madeleine de Proust, réclamé par un patient, a aussi été utilisé pour parler du sens du goût et de son lien avec la mémoire. Un troisième thème abordé dans l'exercice d'écriture est celui du récit, qui permet d'évoquer la temporalité dans toutes ses déclinaisons, telles que l'anecdote, les célébrations, les âges, etc. Un des extraits utilisés pour ce thème est l'incipit de *La Honte* d'Annie Ernaux, qui contient une anecdote fondatrice. L'absence de l'Autre chez le psychotique nous amène aussi à aborder des textes qui mettent l'accent sur l'interaction entre les personnages. Nous avons, par exemple, utilisé le poème « Le joujou du pauvre » de Charles Baudelaire pour proposer d'écrire sur l'observateur et ses sujets d'observation ; de la même manière, nous aurions pu insister sur le type de relation établie entre les deux enfants. Afin d'encourager l'expression identitaire, nous avons aussi choisi des exercices d'écriture autour de l'espace personnel ou de tout autre élément référent à l'établissement de l'identité. À ces fins, nous avons utilisé le thème de la chambre, de la maison, du miroir, etc. De nombreuses descriptions romanesques et poétiques peuvent être mises à profit pour évoquer ces thèmes, comme celle de la chambre de Renée dans *La Curée* de Zola, laquelle est aussi un corps, un ventre de femme, ou du portrait de « L'Albatros » de Baudelaire. Deux thèmes souvent abordés par les participants eux-mêmes sont ceux de l'amour et de l'enfance ; nous avons donc cherché des textes qui introduisent ces thèmes

de manière variée, notamment avec « Mon rêve familier » de Paul Verlaine, certains passages de *La Recherche du temps perdu*, dont celui du baiser d'Albertine et d'autres de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Ces textes sont donnés à titre d'exemple, afin d'illustrer notre manière de fonctionner pour la seconde partie de la séance, en fonction de thèmes identifiés à travers des problématiques reconnues de la psychose, que nous aborderons plus tard, et au fil de notre pratique. Il arrive aussi que nous choisissions des textes en fonction d'un patient en particulier, dont les difficultés peuvent y être évoquées sous une forme imagée, pour en discuter ensuite s'il en exprime le désir.

Lorsque les écrits sont terminés, quelques minutes avant la fin de la séance, chacun les lit à voix haute au groupe sur une base volontaire – rarement refusée – et sans avoir à commenter. Comme nous l'avons évoqué, les écrits sont remis pour archivage à l'institution car ils sont considérés comme des dépôts de souffrance et ne doivent pas continuer d'encombrer l'espace des participants. Ceux-ci peuvent toutefois, s'ils le désirent, recopier leurs textes s'ils souhaitent les garder et également consulter les originaux sur place ultérieurement – ce qui n'a jamais été le cas jusqu'à maintenant.

Le questionnaire auquel doivent répondre les participants à la fin de chaque séance consiste en une seule question sur le vécu de l'atelier[41] qui sert à connaître l'état ressenti par chacun pendant la séance. En raison du format de l'atelier et du type d'institution où il se déroulait, il aurait été impossible d'en faire une évaluation quantitative valable. En ce qui concerne le Centre hospitalier Gérard-Marchant de Toulouse, la plupart des patients rencontrés sont schizophrènes, mais certains souffrent d'autres pathologies avec des problématiques différentes, notamment des troubles neurologiques et des troubles de l'humeur. L'atelier s'y inscrit dans un parcours de soin institutionnel, mais il y a un roulement important de patients en fonction des hospitalisations et des sorties. L'atelier doit être prescrit par le médecin référent et les patients s'engagent à y venir régulièrement, mais leur état ne leur permet pas toujours d'y assister. Ils ont parfois d'autres engagements ou des sorties. Ils sont aussi libres d'abandonner l'atelier s'il ne leur convient pas. Pour ces raisons, il est difficile d'évaluer quantitativement la portée de l'atelier sur une pathologie donnée. Une évaluation quantitative des ateliers était encore plus impensable dans les Centres de jour Prise II et l'Échelon de Montréal, où il n'y a pas d'information médicale

[41] Voir ci-dessus l'annexe 4.

sur les participants, qui souffrent de psychopathologies variées. Comme pour l'atelier à Toulouse, les groupes sont ouverts et même si les participants assistent régulièrement aux séances, l'échantillonnage n'est pas suffisant pour évaluer la portée de l'atelier, surtout sans l'appui d'une équipe médicale habituée à ce type d'évaluation. Nous pouvons toutefois juger qualitativement l'évolution des patients au cours des séances, évaluation rendue plus aisée lorsque ceux-ci participent à l'atelier pendant plusieurs mois et lorsque nous avons accès à des informations à leur sujet.

C'est pourquoi nous avons choisi d'utiliser un questionnaire suffisamment bref pour être utilisé à toutes les séances, qui ne soit pas anxiogène pour les participants et qui donne un aperçu de ce que ceux-ci ressentent pendant l'atelier. Nous avons accompagné ce questionnaire d'un compte-rendu écrit succinct faisant état des choix de textes, des commentaires des participants, de leurs écrits et de toute observation supplémentaire pouvant être utile pour comprendre leur état. Pour des patients en grande difficulté, se présenter à l'atelier régulièrement et y participer pendant toute sa durée est déjà un effort significatif. Aussi, même lorsque nous ne pouvons constater d'amélioration visible chez eux, l'atelier peut contribuer à freiner la dégradation de leur état, surtout s'ils sont en perte d'autonomie, hospitalisés sur une longue période. Pour la plupart des participants, l'atelier est un lieu d'expression où ils se confient ; ils font spontanément des liens entre leurs lectures et leurs expériences pour parler d'eux-mêmes. Ils échangent avec les soignants ou les intervenants et les autres participants autour de problématiques personnelles ou de sujets variés, dont l'appréciation des œuvres et des textes rédigés. Certains d'entre eux prennent l'initiative d'apporter les livres qu'ils désirent partager avec le groupe et présentent un ou des passages qu'ils ont particulièrement appréciés. Au fil des séances, il s'établit une cohésion dans le groupe et les participants se préoccupent davantage des autres, s'interrogent sur leurs absences par exemple.

Pierre[42]

Afin de donner un aperçu du comportement des participants en atelier, nous décrirons brièvement le parcours d'un patient de l'atelier au Centre hospitalier Gérard-Marchant, ayant assisté à 22 séances entre le 20 avril 2010 et le 17 mai 2011. Pierre est âgé

[42] Les noms des patients ont été remplacés par des noms fictifs afin de préserver leur anonymat.

d'une cinquantaine d'années et contrairement aux autres participants du groupe, il n'est plus hospitalisé et vient à l'hôpital uniquement pour assister à certains ateliers. Il participe aussi à des activités offertes à son CMP (Centre médico-psychologique) et cherche, depuis quelque temps, à s'engager dans un programme de son ESAT (Établissement et service d'aide par le travail) permettant une réinsertion sociale par le travail. Il vit seul et selon le personnel, son appartement est très mal entretenu, voire insalubre. Lui-même, lorsque nous le rencontrons, montre des signes d'incurie et les soignants aèrent souvent la pièce lorsqu'il est présent. Pierre a une licence d'histoire et un diplôme de bibliothécaire, il aime beaucoup les livres, mais il a du mal à lire en dehors de l'atelier. Il possède une importante bibliothèque chez lui car il a une tendance compulsive à collectionner les livres et autres documents, alors qu'il n'en pas les moyens financiers. Cette problématique s'accompagne d'une difficulté insurmontable à faire des choix, ce qui l'empêche de prendre un livre dans sa bibliothèque et de le lire. Il a aussi beaucoup de mal à s'engager dans une activité et à s'y tenir ; il parle à la fois de l'atelier de lecture comme d'une activité qui lui plaît et comme d'une charge. Nous le sentons continuellement angoissé et c'est d'ailleurs ce qu'il indique sur les questionnaires de 21 séances sur 22.

Dans l'atelier, Pierre a parfois de la difficulté à choisir un passage à lire. Pour cette raison, il va souvent vers les livres ou les auteurs qu'il connaît déjà ou choisit plusieurs extraits. Lorsqu'il les lit, il fait systématiquement un lien entre ceux-ci et sa propre vie, les livres apparaissant comme l'illustration de ses problèmes. Dès la première séance, il lit un passage de *La Peste* de Camus et fait ensuite un parallèle dans son texte écrit entre la peste et sa propre maladie. À la troisième séance, il choisit un passage d'*À rebours* de Huysmans dans lequel le héros érudit est un grand collectionneur d'œuvres d'art et se compare à celui-ci. À la séance suivante, il lit un passage du *Premier Homme* de Camus qui, dit-il, le renvoie à sa propre culpabilité. De la même manière, il trouve dans *Plume* d'Henri Michaux un lien avec sa propre difficulté à faire des choix, à suivre une ligne de conduite. Parfois, les passages choisis lui rappellent des souvenirs d'enfance, généralement positifs, ou d'autres plus récents. Par ailleurs, Pierre est très sensible au style des textes et relève ici, l'ironie de la narration chez Calvino, là, la précision évocatrice des descriptions de Camus. Alors qu'il lit un passage de *L'Été* par exemple, il indique que l'auteur permet de vraiment ressentir l'atmosphère de l'été à Alger, sa chaleur écrasante et son silence. À deux

occasions il choisit des passages d'œuvres (*Le Baron perché* d'Italo Calvino et *Le Premier Homme* de Camus) qui parlent de lecture et se reconnaît dans la boulimie de lecture du brigand de Calvino et dans le classement des livres de la bibliothèque décrite par Camus.

Dans ses écrits comme dans ses lectures Pierre exprime son angoisse et son inquiétude vis-à-vis de son état. Par exemple, il se compare au personnage de Côme dans *Le Baron perché* et se décrit comme réfugié dans sa tour d'ivoire, exclu de la vie active et de la société entière. Dans l'une de ses dernières séances, il se retrouve aussi dans *L'Étranger* de Camus, car il est insensible depuis sa « maladie », il ne sait pas ce qu'il veut. Il souligne dans son texte de cette séance (sur le thème des émotions) qu'il n'éprouve plus d'émotions et que cela l'inquiète :

> Comme je l'ai évoqué tout à l'heure dans la discussion, l'émotion que j'éprouve le plus est l'impression de vide affectif (en plus du vide intellectuel) ; ainsi qu'un sentiment de honte.
>
> Est-ce dû à ma « maladie » ? Au traitement que je prends depuis plusieurs années ? Je n'en sais rien.
>
> Ce que je sais, c'est que lorsque j'étais plus jeune, j'arrivais à éprouver des émotions, des sentiments pour quelqu'un d'autre.
>
> Actuellement, je n'éprouve plus aucune émotion, même devant un tableau, une œuvre musicale… Peut-être un paysage grandiose et magnifique parviendrait-il à me faire éprouver quelque chose ; lorsque je faisais des randonnées en montagne, il y a quelques années, j'avais encore comme une impression d'euphorie après avoir gravi un sommet ou découvert un beau paysage.

Aussi, l'atelier donne-t-il à Pierre l'occasion d'exprimer ses angoisses autour de thématiques évoquées par la lecture et l'écriture et qui rejoignent ses préoccupations. Sa participation à l'atelier montre qu'il vit la lecture comme une expérience faisant partie de sa vie, même si elle est parfois compliquée par ses problèmes personnels. Son actualisation des textes, en les rapprochant de sa propre expérience, indique qu'il s'approprie le matériel fictionnel, parfois en s'identifiant aux personnages. Il est particulièrement à l'aise avec le médium langagier, comme l'indique son écriture et son appréciation de la langue de certaines œuvres et de son pouvoir évocateur.

1 La lecture, pour ressentir et (se) dire

'Of course, said the Queen, but briefing is not reading. In fact, it is the antithesis of reading. Briefing is terse, factual and to the point. Reading is untidy, discursive and perpetually inviting. Briefing closes down a subject, reading opens it up.'

Alan Bennett

1.1 La lecture comme expérience

> *J'lis pas Balzac pour apprendre à parler Coco, j'lis Balzac pour m'aider à vivre !*
>
> Michel Tremblay

Le potentiel thérapeutique de l'œuvre littéraire tient notamment à sa capacité à provoquer des émotions, à reconnecter le lecteur avec ce qu'il ressent, qu'il peut alors identifier et nommer, aidé en cela par la dimension linguistique de l'œuvre. Par cette « mise en récit » de soi[43] plus ou moins élaborée et consciente, le lecteur s'affirme en tant que sujet, ce qui lui permet de construire ou de reconstruire son identité. Si l'œuvre littéraire parvient à créer de l'émotion, c'est parce qu'elle s'inscrit dans l'expérience de lecture, laquelle implique le lecteur dans son être tout entier. En effet, toute œuvre d'art appelle une expérience, une pratique de la part des spectateurs/lecteurs, qui ne peut se résumer à une appréciation intellectuelle.

1.1.1 L'art comme expérience[44]

Les mondes fictionnels utilisent des matériaux tirés de la réalité et ils ont, en retour, une influence sur notre manière de percevoir le monde réel. De même, le lecteur, aussi plongé soit-il dans un monde fictionnel, est toujours considéré parallèlement comme un individu habitant le monde réel. L'interaction entre le lecteur et le texte, comme toute forme d'échange, peut entraîner notamment des changements chez le lecteur – c'est tout le propos de notre thèse.

Selon Jean-Marie Schaeffer, cette fonction transcendante de la fiction ne peut pourtant s'exercer en faisant l'économie de sa fonction immanente, d'ordre esthétique :

> Cela signifie que, quelles que soient ses éventuelles fonctions, [la fiction] ne saurait les remplir que si elle réussit, d'abord, à nous plaire en tant que fiction. Bref, pour remplir une fonction transcendante quelle qu'elle soit, il faut d'abord que la fiction soit à même de remplir sa fonction immanente. Par « fonction immanente » de la fiction, j'entends la fonction autotélique remplie par l'expérience fictionnelle, c'est-à-dire par notre immersion mimétique dans un univers fictionnel. Mon hypothèse est

[43] La mise en récit de soi est développée dans les travaux de Langlade. Voir notamment MAZAURIC, Catherine, FOURTANIER, Marie-Josée et LANGLADE, Gérard (dir.), *Le Texte du lecteur*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « ThéoCrit », vol. 2, 2011.

[44] En référence à l'essai fondateur de l'esthétique pragmatiste : DEWEY, John, *Art as Experience*, New York, Perigee, 2005 [1934].

> que la fiction n'a qu'une seule fonction immanente, et que cette fonction est d'ordre esthétique[45].

Pour Schaeffer donc, les effets possibles de la lecture littéraire ne peuvent avoir lieu sans que le lecteur soit engagé dans le texte et qu'il y trouve une satisfaction :

> […] il y a conduite esthétique dès lors que nous nous engageons dans une relation cognitive avec les choses et que cette relation est réglée par le degré de satisfaction (plaisir *ou* déplaisir) immanent à cette relation[46].

Précisons toutefois, comme Suzanne Keen, que la relation cognitive n'est, par ailleurs, nullement limitée à l'exercice intellectuel et elle implique impérativement les affects, qui sont étroitement liés à la pensée :

> *When texts invite readers to feel, they also stimulate readers' thinking*[47].

Les émotions apparaissent aussi essentielles dans la relation esthétique fondée, selon Schaeffer, sur l'activité ludique engagée gratuitement :

> Une fiction est donc un jeu avec des représentations, ou encore un usage ludique de l'activité représentationnelle. Or, l'activation ludique des facultés représentationnelles correspond à la définition même de la relation esthétique[48].

Les facultés représentationnelles, permettant de constituer une représentation des choses en leur absence et ouvrant ainsi à la réflexion, entrent dans la vie de l'enfant par le biais du jeu, lequel n'est pas limité à la période de croissance mais se poursuit toute la vie chez l'humain. Pour Schaeffer, la relation esthétique implique une activation ludique de la représentation parce qu'elle est gratuite et pourtant attirante et qu'elle est vécue sur le mode du « comme si ». Pour expliquer le mode ludique de l'expérience esthétique, il reprend l'idée de Kant selon laquelle « la relation esthétique est plus spécifiquement un libre jeu entre l'imagination et l'entendement[49] ». Or, même si l'expérience esthétique est vécue sur le mode du « comme si », elle n'en active pas moins « pour vrai » les facultés cognitives, les perceptions et les émotions.

---

[45] SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 327.
[46] *Ibid.*, p. 328.
[47] « Lorsque les textes invitent les lecteurs à ressentir, ils stimulent aussi leur réflexion. » KEEN, Suzanne, « A Theory of Narrative Empathy », *Narrative*, vol. 14, n°3, octobre 2006, p. 213.
[48] SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, *op.cit.*, p. 329.
[49] *Ibid.*

Plutôt que d'opposer fonction immanente et fonction transcendante comme le fait Jean-Marie Schaeffer, pour qui la première de ces deux fonctions seulement est d'ordre esthétique, John Dewey, dont la philosophie est reprise et renouvelée par Richard Shusterman, insiste sur la fonctionnalité globale de l'art. Pour Dewey, dit Shusterman, la valeur de l'art

> […] ne réside pas dans une fin particulière et spéciale, mais dans la satisfaction globale de la créature vivante, d'une part grâce à l'aptitude qui est la sienne à servir une multiplicité de fins, et d'autre part par un enrichissement de notre expérience immédiate, qui nous stimule et nous vivifie, nous aidant ainsi à réaliser nos projets[50].

L'esthétique pragmatiste développée par le philosophe englobe donc tous les usages de l'art et montre qu'on ne peut distinguer la valeur de l'œuvre d'art de son usage car

> […] tout objet qui prétend posséder une quelconque valeur doit en quelque manière servir et enrichir la vie de l'organisme humain dans son développement et ses échanges avec son environnement[51].

C'est l'approche que nous privilégierons ici, selon laquelle l'art ne réside pas dans ses seuls objets, « mais dans la dynamique et le développement d'une expérience active au travers de laquelle ils sont à la fois créés et perçus[52]. » Fonction immanente et fonction transcendante sont alors intégrées dans l'expérience esthétique globale, dont celle du texte littéraire, celle-ci étant, pour reprendre les mots de John Dewey, toujours plus qu'une *expérience esthétique*. En effet, Dewey considère qu'il est impossible de dissocier l'aspect esthétique de l'expérience de ses aspects pratique, émotionnel et intellectuel et que l'esthétique est, en réalité, « *the clarified and intensified development of traits that belong to every normally complete experience*[53]. »

Sans minimiser la valeur propre de l'art, nous contestons que celui-ci n'ait aucune utilité hors lui-même. Que l'on se place du point de vue de la création ou de la réception, l'œuvre d'art n'est pas gratuite puisque même pour les tenants de « l'art pour l'art », dont Mallarmé en littérature, elle occupe une place essentielle, irremplaçable dans l'humanité. Nombreux sont ceux qui font résider l'essence et la valeur de l'art dans les objets d'art eux-mêmes, plutôt que considérer, comme Richard Shusterman, que les « œuvres d'art ne

---

[50] SHUSTERMAN, Richard, *L'Art à l'état vif, op.cit.*, p. 26.
[51] *Ibid.*
[52] *Ibid.*, p. 48.
[53] DEWEY, John, *Art as Experience*, *op.cit.*, p. 48.

sont œuvres d'art qu'en acte, dans la dynamique vivante de l'expérience[54]. » Il existe d'ailleurs de nombreux exemples soutenant l'idée que l'œuvre, sans que sa qualité ou sa valeur soient en jeu, s'accomplit seulement lorsqu'elle est visible, considérée par un public. On peut penser, par exemple, à l'œuvre photographique de Vivian Maier seulement découverte en 2007 et qui, auparavant sans aucune visibilité, n'était pas considérée comme une œuvre d'art, tout en en possédant le potentiel esthétique.

Ainsi, le statut de l'œuvre littéraire ne peut reposer uniquement sur des caractéristiques communes aux textes dits littéraires. Cette approche institutionnelle soulève d'ailleurs des problèmes d'hétérogénéité du corpus, de perméabilité et d'incertitude des limites, etc. On connaît les variations historiques de la manière de qualifier l'œuvre d'art et les conséquences de ces transformations sur le sens et la valeur de certaines œuvres. Selon la philosophie de Dewey, l'œuvre est nécessairement liée à des données extérieures à son objet, c'est-à-dire à l'usage potentiel ou réel qui en est fait, voire à toute la vie humaine. En considérant l'art non dans ses objets, mais dans les expériences auxquelles il conduit, lesquelles affectent la vie de chacun, on peut en effet apprécier son incidence sur la vie humaine. Cette approche réconcilie l'opposition utile/esthétique, rendant caduques l'opposition entre les fonctions immanente et transcendante de l'art, et insiste sur le rôle actif de celui-ci dans les pratiques de la vie, sans restreindre l'art à une élite. Ainsi, l'œuvre littéraire n'est pas entièrement contenue dans le texte produit par l'auteur, mais elle existe dans l'expérience esthétique que peuvent en faire les lecteurs. Bien entendu, cette expérience dépend du matériau qu'est le texte.

1.1.1.1 Le matériau littéraire

Lorsqu'on s'intéresse à l'œuvre littéraire, on peut difficilement s'empêcher de considérer son matériau spécifique, le langage. Pour Thomas Aron[55], la fonction poétique agit sur toutes les autres fonctions du langage, notamment sur la fonction référentielle : elle n'efface pas celle-ci, mais la rend ambiguë, ce qui signale le décrochement du texte par rapport à un référent déterminé conçu comme univoque. Comme le texte littéraire produit une communication différée, le référent auquel il renvoie n'est pas, à exception de la lettre, une situation commune aux deux interlocuteurs – il ne supplée pas l'absence. Il

[54] SHUSTERMAN, Richard, *L'Art à l'état vif, op.cit.*, p. 48-49.
[55] ARON, Thomas, *Littérature et littérarité. Un essai de mise au point*, Paris, Les Belles Lettres, 1984.

s'agit d'un simulacre de référent, qui ne réfléchit pas des réalités situées dans l'existence, même lorsque par effet de mimétisme, il renvoie au monde réel. Or, la linguistique ne peut faire la différence entre le référent vrai et le référent simulacre, tandis que le lecteur n'a pas le temps ni, souvent, l'envie de contrôler la véracité du référent. C'est le contrat de lecture, suggéré par le texte en ce qu'il s'inscrit dans le dispositif plus large du paratexte et accepté ou non par le lecteur, qui détermine la façon d'appréhender le référent. La plupart des conventions lectorales n'émanent pas du texte lui-même, quoique celui-ci puisse les renouveler, mais du paratexte et il y a texte (et donc monde fictionnel) *parce qu'il y a eu lecture*.

La dominance de la fonction poétique que décrit Aron fait partie des « conventions » de lecture. Aussi, le texte peut-il se rendre opaque, intransitif et attirer l'attention sur lui-même dans une mise en scène du langage. Celle-ci se retrouve dans les mots, dans leur arrangement et, plus largement, dans la disposition du récit :

> […] la lecture « littéraire » du texte implique la prise en compte totale, prioritaire, de la *surface* du texte. […] Par surface, nous entendons la *manifestation* textuelle, sous toutes ses formes, les mots d'abord et surtout, le texte dans l'acceptation générale du terme, mais un texte lu littéralement et allégoriquement, littéralement « dans tous les sens » compatibles avec son dire, un texte lu aussi dans son rythme, sa ponctuation (au sens étroit et au sens large, métaphorique), ses divisions typographiques, voire sa graphie[56].

Pour nous qui considérerons la lecture littéraire comme une expérience, le langage tel qu'il est pris en compte par le lecteur est le point de départ. Si les procédés d'expression peuvent rendre un récit distinctif, les significations qu'en tire le lecteur s'appuient sur des dispositifs qui dépassent ces procédés, ce que reconnaît d'ailleurs Aron :

> Lire un texte comme texte littéraire, c'est s'attendre à ce que *tout* élément y *fasse signe*[57].

Aussi, les éléments d'un texte faisant sens pour le lecteur peuvent être non-discursifs ; nous considérons que l'ensemble de ce qui « fait signe » compose le niveau matériel du dispositif littéraire.

Même si l'œuvre littéraire « fait signe », il arrive qu'à l'intérieur d'un texte littéraire, tout signe se *défasse* pour nous rapprocher de ce dont nous sommes séparés, c'est-à-dire le

---

[56] *Ibid.*, p. 42.
[57] *Ibid.*, p. 48.

réel. En effet, l'une des propriétés du dispositif est d'être ouvert, laissant ainsi au réel la possibilité de surgir à travers le code lorsque celui-ci est déchiffré par le lecteur. L'intérêt de la lecture réside aussi, souligne Arnaud Rykner, dans ce « non-dit » de l'œuvre littéraire :

> Car c'est bien de réel et de brutalité qu'il s'agit, c'est-à-dire de cette présence du monde à nous et de nous au monde que le langage tente de saisir maladroitement à l'aide de signes qui par essence la trahissent. Ce qui nous fait lire, c'est ce passage improbable du réel qui fait tache à la surface des mots ; ce sont ces traces qu'il laisse, et qui ne s'effacent pas, parce qu'il fait pan au cœur du système codé […][58].

Thomas Aron rappelle lui aussi que le texte littéraire n'est pas uniquement rationnel et qu'il apparaît « comme l'espace discursif où un inconscient parle son désir (l'interdit, le refoulé du désir), dicible ici parce que ce dire est "jeu"[59]. » Sa description de l'œuvre, en articulant « dit » et « non-dit », rejoint notre définition du dispositif littéraire :

> […] l'irrationalité des processus primaires, voix de l'inconscient, sera d'autant mieux entendue qu'elle s'articule aux processus secondaires, au langage structuré, aux affabulations lisibles par la raison. De sorte que le lecteur, à son tour, reconnaissant sans le savoir ce qu'il censure d'habitude, qui lui fait peur ou horreur, pourra le côtoyer sans dommage, le laisser « jouer », mieux : en jouir[60].

Même s'il tient compte du lecteur dans ses propositions, Aron ne conçoit toutefois pas l'esthétique comme expérience et contribue à la réflexion sur la littérarité et sa conception institutionnelle. Or, comme l'ont montré plusieurs théoriciens, dont Jauss et Ricoeur, la participation du lecteur dans l'élaboration finale du texte est pourtant déterminante pour l'objet littéraire.

1.1.2 Du dispositif littéraire au lecteur

Lorsqu'on considère le processus de la lecture, on doit se rappeler que ce qui, sans être complètement conscient ou maîtrisé, sous-tend toute lecture concerne la manière dont le lecteur active le texte, le rend vivant. Dans un article du collectif *Le Texte du lecteur*, Louis-Philippe Carrier nomme le résultat de ce processus d'activation « l'*infratexte* sensible

---

[58] RYKNER, Arnaud, *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2004, p. 17.
[59] ARON, Thomas, *Littérature et littérarité, op.cit.*, p. 51.
[60] *Ibid.*

du lecteur[61] », lequel désigne plus précisément « le produit de la lecture – cette émanation du lecteur dans sa "transaction" avec le texte[62] ». Cet infratexte n'est généralement pas visible, il se vit intérieurement « et sur le mode affectif[63] » ; il tient à la manière dont le lecteur éprouve et sent le texte. Une lecture littéraire « sensible » insisterait donc sur « l'organe affectif » du lecteur, qui peut, selon Carrier, apprendre à exercer son affectivité de la même manière que le fait l'acteur. En effet, celui-ci travaille davantage la compréhension sensible d'un texte que sa compréhension intellectuelle, bien que ces deux formes de compréhension puissent s'enrichir l'une l'autre.

L'article de Carrier porte principalement sur l'enseignement de la littérature, dont certaines propositions peuvent nous être utile dans l'atelier thérapeutique de lecture et d'écriture. Son propos nous encourage à considérer la lecture comme une rencontre que le lecteur, sur le plan affectif, organise et anime auprès du texte. Le terme de rencontre souligne bien l'idée d'arriver à mi-chemin, laquelle implique que (bien que ce ne soit pas toujours le cas !) le lecteur doit trouver la « distance optimale » entre le texte et lui-même pour que l'un et l'autre soient « respectés ». Bien entendu, le texte peut être au départ plus ou moins loin du lecteur et il peut être l'occasion pour ce dernier de « dilater sa sensibilité[64] », de sortir de sa « zone de confort ». En effet, et comme le rappelle Carrier :

> […] parce qu'elles provoquent une expérience de la résistance, de la distance, voire du conflit entre son propre univers émotionnel et ceux que dessinent les textes […] la lecture d'œuvres distantes et fortes peut être une médiation pour le développement[65].

Ainsi, et notamment dans un contexte d'apprentissage, le développement de la sensibilité du lecteur est aussi important que celui de ses savoirs lacunaires : langue, contexte historique et social, choix esthétiques.

---

[61] CARRIER, Louis-Philippe, « L'infratexte sensible du lecteur », dans MAZAURIC, Catherine, FOURTANIER, Marie-Josée et LANGLADE, Gérard (dir.), *Le Texte du lecteur*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « ThéoCrit », vol. 2, 2011, p. 99.

[62] *Ibid.*

[63] *Ibid.*

[64] JOUVET, Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1952, p. 238, cité dans CARRIER, Louis-Philippe, « L'infratexte sensible du lecteur », *loc.cit.*, p. 103.

[65] NONNON, E., « Travail des mots, travail de la culture et migration des émotions : les activités de français comme techniques sociales du sentiment », dans BROSSARD, M. et FIJALKOW, J. (dir.), *Vygotsky et les recherches en éducation et en didactique*, Bordeaux, PUB, 2008, p. 107, cité dans CARRIER, Louis-Philippe, , « L'infratexte sensible du lecteur », *loc.cit.*, p. 103.

Dans son article, Louis-Philippe Carrier indique trois éléments qui peuvent influencer le rapport sensible du lecteur au texte. Le premier de ces éléments est la conscience qu'a le lecteur de son propre « feuilletage identitaire », auquel correspond un feuilletage du texte équivalent. Grâce à des points de rencontre entre leurs couches respectives, il se crée « une zone de partage » entre le lecteur et le texte, dont les « lieux d'indécision […] permettent le travail créatif[66] » du lecteur. Le lecteur peut aussi, comme l'acteur, recourir à sa « mémoire affective pour réactiver en [lui] des sentiments déjà éprouvés[67] » et ainsi s'engager dans le texte à partir de son vécu personnel. En fonctionnant par association, une telle mémoire peut, d'une part, aider à bâtir « un pont affectif entre [son] univers et celui du texte[68] » et d'autre part, « ramener à [sa] conscience des situations qui ont en partage une même tonalité affective[69]. » L'imagination est le troisième élément permettant au lecteur de moduler son rapport au texte, en lui permettant de combler l'écart entre sa propre expérience et celle de l'œuvre. En effet, parce que le texte littéraire est ouvert et, par conséquent, incomplet, le lecteur a un rôle créatif vis-à-vis de lui. Son travail d'imagination permet, explique Carrier, « une participation plus intense à l'univers du texte et une compréhension plus profonde des actions et des pensées des personnages[70]. » Dans l'expérience lectorale, le rapport sensible du lecteur au texte peut s'enrichir progressivement au fil du parcours de lecture. Nous intégrons donc les propositions de Carrier au dispositif littéraire et à notre pratique en atelier de lecture, laquelle encourage les participants à développer un rapport sensible et créatif avec l'œuvre littéraire.

Lorsqu'on pense au caractère incomplet du texte, on peut s'imaginer, comme Umberto Eco et, avant lui, Wolfgang Iser[71], que celui-ci comporte des « blancs ». Ces « blancs » ouvrent le texte à l'activité créatrice du lecteur ; ils lui aménagent un espace où se glisser et l'incorporent d'office dans le dispositif littéraire. À travers ces « blancs », le texte renvoie toujours à *autre chose,* qui échappe aux mots. Ce phénomène montre que le réel est toujours présent sous le symbolique car :

---

[66] CARRIER, Louis-Philippe, « L'infratexte sensible du lecteur », *loc.cit.*, p. 105.
[67] *Ibid.*
[68] *Ibid.*, p. 106.
[69] *Ibid.*
[70] *Ibid.*, p. 108.
[71] ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Wavre, Mardaga, 1995 [1972].

L'œuvre, quoique verbale, débouche toujours sur autre chose que du verbal[72].

Les « blancs » du texte permettent ainsi au lecteur, alors co-créateur, d'avoir un accès momentané et partiel au réel sous le texte. L'idée d'un lecteur co-créateur se distingue ici de celle du « Lecteur modèle » d'Umberto Eco qui, lui, est inscrit dans le texte et agit en coopération avec lui[73]. Le lecteur co-créateur actualise le texte en l'investissant et en s'y investissant par sa lecture, dans un mouvement actif qui donne d'ailleurs lieu à son propre « texte du lecteur[74] ».

Plutôt que d'être considérés comme des lacunes donc, les « espaces de non-dit » de l'œuvre littéraire sont un facteur important de son efficacité esthétique. Lars Gyllensten note d'ailleurs que l'indistinction (*indistinctness*) certaine des mondes fictionnels contenus dans les œuvres est jugée indispensable par leurs créateurs :

> *[…] many artists and other creators of « possible worlds » have stressed that obscurity and chance can have extremely valuable and effective connections with their creativeness*[75].

Pour un lecteur qui aurait beaucoup d'imagination, un texte contenant un minimum d'informations serait quand même le point de départ d'un monde fictionnel. C'est le cas, par exemple, pour Marcel Proust qui aimait lire des horaires de chemin de fer, suffisamment évocateurs à ses yeux, raconte son ami Maurice Duplay dans une anecdote rapportée par Alain de Botton :

> *Rather, this timetable was read and enjoyed as though it were a gripping novel about country life, because the mere names of provincial stations provided Proust's imagination with enough material to elaborate entire worlds, to picture domestic dramas in rural villages, shenanigans in local government, and life out in the fields*[76].

---

[72] JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman,* Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992, p.10.
[73] ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 1985 [1979].
[74] MAZAURIC, Catherine, FOURTANIER, Marie-Josée et LANGLADE, Gérard (dir.), *Le Texte du lecteur*, *op.cit.*
[75] « beaucoup d'artistes et autres créateurs de "mondes possibles" ont souligné que l'obscurité et la chance peuvent avoir des connexions extrêmement effectives et valables avec leur potentiel créatif. » GYLLENSTEN, Lars, « Possible Worlds – a Chorus of a Multitude of Souls », dans ALLÉN, Sture (dir.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Proceedings of Nobel Symposium 65 (1986), Berlin/New York, Walter de Gruyter, coll. « Research in text theory », vol. 14, 1988, p. 289.
[76] « Cet horaire de chemin de fer était plutôt lu et apprécié comme s'il était un roman passionnant sur la vie de campagne, car les noms mêmes des stations de province fournissaient à l'imagination de Proust suffisamment de matériau pour élaborer des mondes entiers, pour se représenter des drames domestiques dans des villages ruraux, des manigances dans les gouvernements locaux et la vie dans les champs. » BOTTON, Alain de, *How Proust Can Change Your Life*, New York, Vintage Books, 1997, p. 44.

L'expérience esthétique nécessite donc des conditions – un dispositif – adapté à l'interaction créative du récepteur, où celui-ci peut s'introduire.

L'interaction créative du lecteur avec l'œuvre littéraire fait appel à certaines compétences, dont la création de simulations. Celle-ci, indique Jean-Marie Schaeffer, est une compétence essentielle de la conscience humaine :

> En effet, une des valeurs d'adaptation de la conscience – conçue comme faculté d'avoir des représentation mentales – réside dans le fait qu'elle permet aux êtres qui en disposent de simuler des scénarios d'interaction (avec le monde ou avec des congénères) et de tester leurs conséquences probables sans encourir le risque d'une sanction expérimentale directe. Dennett[77] a noté que l'évolution de la conscience (comme capacité mentale spécifique) crée les possibilités pour un décrochage temporel de plus en plus grand entre perception de stimuli et réaction motrice ; ce temps de latence entre la perception des stimuli et la réaction est utilisé essentiellement pour parcourir mentalement différents scénarios réactionnels envisageables et tester leurs conséquences probables étant donné les caractéristiques des stimuli entrants[78].

La création de simulation, lorsqu'elle est appliquée à d'autres individus à partir de notre propre système décisionnel, est nommée *mind-reading* (*lecture de l'esprit*) par les sciences cognitives. En effet, elle permet jusqu'à un certain point de « lire » l'esprit des autres en élaborant des représentations de leur « état mental », indiquent Vittorio Gallese et Alvin Goldman :

> *Mind-reading is the activity of representing specific mental states of others, for example, their perceptions, goals, beliefs, expectations, an the like. It is now agreed that all normal humans develop the capacity to represent mental states in others*[79].

La *lecture de l'esprit* repose sur la possibilité de réaliser des simulations, laquelle est soutenue, à un niveau physiologique, par les neurones miroirs (*mirror neurons*), découverts par Gallese et ses collaborateurs à l'Université de Parme. Les neurones miroirs répondent de la même façon lorsqu'un individu accomplit une action et lorsqu'il regarde un autre individu accomplir la même action. Ils semblent être à la base de l'attention que nous portons à notre entourage, laquelle fonde l'empathie neuronale et éventuellement le

---

[77] DENNETT, Daniel C., *Counsciousness Explained*, Harmondsworth, Penguin, 1993 [1991], p. 171-226.
[78] SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?, op.cit.*, p. 80.
[79] « La lecture de l'esprit consiste à (se) représenter les états mentaux spécifiques des autres, comme par exemple, leurs perceptions, buts, croyances, attentes, et autres. On s'entend maintenant sur le fait que tous les humains normaux développent la capacité de (se) représenter les états mentaux des autres. » GALLESE Vittorio et GOLDMAN, Alvin, « Mirror Neurons and the Simulation Theory of Mind-reading », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 2, n°12, décembre 1998, p. 495.

sentiment de sympathie[80]. La *lecture de l'esprit* est autant sollicitée par la lecture de fiction littéraire que par la vie, puisqu'elle est nécessaire à la compréhension des réactions des personnages et de leurs interactions. Elle explique l'intérêt que nous portons à ces simulations d'entités anthropomorphiques, qui présentent les caractères essentiels à une relation humaine. Cet intérêt est donc ancré dans notre fonctionnement physiologique, faisant de la lecture de fiction une expérience réelle et ce, jusqu'à un niveau neuronal, point de départ du processus cognitif et émotionnel.

Contrairement aux humains « normaux », l'individu psychotique présente une capacité de *lecture de l'esprit* qui est déficiente. Cela explique la présence de symptômes « autistiques » chez celui-ci. En effet, à défaut de *lecture de l'esprit* fonctionnelle, le psychotique éprouve des difficultés à développer des interactions sociales et à échanger avec son entourage. Il ne possède pas les outils pour interpréter correctement les signaux de la communication et des relations sociales ; c'est pourquoi il montre des signes d'« égocentrisme » et de repli sur soi. Or, notre hypothèse de recherche suppose que la fréquentation régulière d'œuvres littéraires peut contribuer à réadapter les individus souffrant de psychose, par le biais des émotions qu'elles provoquent et qui seraient le point de départ d'un intérêt pour soi-même et pour les autres en réactivant l'activité de l'esprit, voire celle des neurones miroirs.

1.1.3 L'expérience esthétique

La difficulté, lorsqu'il s'agit de définir l'œuvre d'art, vient de ce que celle-ci varie en fonction de plusieurs facteurs, et en premier lieu de son public. Le poststructuralisme a bien montré, dit Richard Shusterman, que le « texte n'est pas une donnée permanente mais le produit changeant de pratiques d'écriture et de lecture, elles-mêmes socio-historiquement conditionnées et sujettes au changement[81] ». Voilà pourquoi le texte, s'il reste la même suite de caractères sur le papier (quoique lui aussi soumis aux ravages du temps – on n'a qu'à penser à la conservation des manuscrits médiévaux), « existe

[80] On parle ici d'empathie neuronale, laquelle permet que nous ressentions la même chose qu'une personne que nous observons dans une situation donnée. La sympathie est un sentiment qui peut se développer à partir de l'empathie (en effet, pas de sympathie possible sans le fonctionnement préalable des neurones miroirs) et qui nous place à une certaine distance de la personne, pour laquelle nous éprouvons alors de la considération.

[81] SHUSTERMAN, Richard, *L'Art à l'état vif, op.cit.*, p. 55.

seulement comme expérience individualisée, et doit être en quelque sorte "[recréé] différemment chaque fois qu'[il] fait l'objet d'une expérience esthétique[82]." »

On pourrait reprocher à cette vision de l'œuvre d'art d'en faire un objet trop changeant, d'être imprécise et de ne pas tenir compte de la part d'unité qui existe dans l'art. À cette objection, John Dewey et Richard Shusterman répondent que l'unité existe certes, mais qu'elle se trouve dans l'expérience esthétique elle-même. Il ne faut pourtant pas en déduire que celle-ci consiste en un moment paisible et homogène retirant à l'art toutes les résistances qu'elle comporte. Shusterman la décrit plutôt comme

> […] l'unité d'un événement mobile, fragile, évanescent, brièvement goûté dans un flux traversé de tensions contradictoires et désordonnées, momentanément maîtrisées ; c'est un processus en développement qui, arrivé à son point culminant, se dissout dans le flot de l'expérience suivante[83].

Ainsi, l'expérience esthétique, bien qu'elle soit variable (et parce qu'elle l'est), « constitue à la fois une fin intrinsèque à l'art et une justification nécessaire[84] ». Elle serait donc une bonne manière de définir l'art, quoiqu'elle ne fasse que cibler les éléments les plus importants dans la pratique artistique et son appréciation, sans couvrir la totalité du champ artistique, dont l'étape de la production.

En réalité, l'expérience esthétique dépasse le cadre de l'art car elle qualifie aussi toute une gamme d'expériences de la vie quotidienne. *Une* expérience (an *experience*) unifiée par la force dynamique de l'émotion possède déjà, selon John Dewey, un caractère esthétique[85]. Cette idée va de pair avec une conception de l'art intégrée à la vie et non recluse dans des espaces et des réseaux spécialisés comme celui des beaux-arts, où l'on s'intéresse d'abord à la fabrication d'objets. Il évite aussi de concevoir l'art comme éthéré, immatériel et sans aucun lien avec les sphères de la connaissance, de l'éthique, du social, comme si l'art ne pouvait avoir aucun impact sur le monde existant[86]. Au contraire, l'art comme expérience possède, en un sens, des propriétés éducatives puisque d'une part, il

---

[82] *Ibid.*, p. 56. L'auteur cite lui-même DEWEY, John, *Late Works of John Dewey*, vol. 10 (*Art as Experience*), Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987, p. 113.
[83] *Ibid.*, p. 57.
[84] *Ibid.*, p. 77.
[85] DEWEY, John, *Art as Experience*, *op.cit.*, p. 44.
[86] Cette conception kantienne de l'œuvre d'art va à l'encontre de la motivation de bien des artistes, aussi désengagés soient-ils.

« nous incite à chercher et à cultiver l'expérience esthétique dans nos rapports à l'art[87] » et de l'autre, il « nous aide à reconnaître et à valoriser des formes expressives qui nous procurent une réelle satisfaction esthétique[88] ». De plus, une telle conception de l'art permet, souligne Richard Shusterman, de considérer une vie comme une œuvre d'art pouvant être façonnée en fonction d'un idéal éthique et esthétique.

Cette approche est particulièrement pertinente lorsqu'on considère le potentiel thérapeutique de l'art en général et de l'expérience de lecture littéraire en particulier. En effet, l'art-thérapie cherche d'abord à stimuler la créativité des participants, non seulement dans leur propre production artistique, mais également (et avant tout) dans leur manière d'appréhender leur vie. Il s'agit pour eux, en prenant d'abord compte de leur état, de devenir acteurs de leur processus thérapeutique, puis de leur vie. En prenant conscience de la satisfaction de l'expérience esthétique en atelier d'art-thérapie, les participants peuvent s'engager dans un processus créatif global.

Shusterman va plus loin dans cette idée de vie comme œuvre d'art, en s'appuyant sur les travaux de Richard Rorty, pour rappeler que depuis Freud, « l'idée d'une essence individuelle cohérente, sous-jacente à une personnalité particulière (son moi véritable)[89] » ne fonctionne plus. Or, sans « véritable moi » à découvrir et confronté à une combinaison de plusieurs « quasi-moi », l'individu peut maintenant se consacrer à la « création de soi » et à « l'enrichissement du moi ». Aussi, Shusterman explique que l'éthique et l'esthétique vont de pair car elles reposent toutes deux sur une « imagination créatrice et critique » et non sur la simple application de règles. Selon lui, « le projet d'une vie éthique s'apparente à un exercice de vie esthétique[90] » et l'individu dispose dans sa vie des mêmes outils que l'artiste dans son art. Il insiste néanmoins sur l'unité et la cohérence du moi, constitué, à son avis, en termes de narration et non d'agrégation, rejoignant ainsi la « mise en récit » du sujet évoquée précédemment à propos du lecteur et permettant d'affirmer son identité. Contrairement à Rorty, Shusterman fait passer la construction identitaire par une reconnaissance publique nécessaire, qui ramène le sujet, autrement pensé comme

[87] SHUSTERMAN, Richard, *L'Art à l'état vif, op.cit.*, p. 92.
[88] *Ibid.*
[89] *Ibid.*, p. 242.
[90] *Ibid.*, p. 246.

uniquement privé, dans la sphère publique[91]. Tout en reconnaissant l'importance du langage dans la structuration du moi avancée par Rorty, Shusterman souligne aussi l'apport important des pratiques corporelles dans la cristallisation de l'individu. Sur ces deux points, nous verrons que notre travail confirme l'opinion de Shusterman.

On peut considérer que lorsqu'un individu vit une expérience esthétique, il se trouve alors dans une posture esthétique, laquelle peut s'apprendre et s'enseigner. Dans le cas de la lecture, il est effectivement envisageable à tous les niveaux de former des lecteurs littéraires – avant même de vouloir en faire des spécialistes de littérature. Malheureusement, ce ne sont pas tous les enseignants actuels, parce qu'ils doivent suivre les exigences d'un programme inadapté ou par manque d'intérêt, qui prennent le temps de former de tels lecteurs. Et de partager leur amour de la littérature, préoccupés qu'ils sont à montrer la bonne interprétation du texte, c'est-à-dire la leur ou celle correspondant au manuel ou au programme. Or, comme pour l'appréciation des autres formes d'art, l'appréciation de la littérature se transmet, elle s'apprend.

Louise Rosenblatt, il y a déjà plusieurs années, dénonçait une autre pratique malheureuse des textes littéraires en milieu scolaire : celle qui consiste à les utiliser pour apprendre la « lecture efférente » aux élèves[92]. En parallèle à une pratique « esthétique » de la lecture, laquelle donne du sens à tous les niveaux, les personnes qui pratiquent la « lecture efférente » ne s'intéressent, selon Rosenblatt, qu'aux faits décrits dans le texte. Ces deux postures de lecture sont évidemment complémentaires dans la vie, mais comme la plupart des enseignements scolaires forment au « traitement efférent » de l'information, il semble essentiel que l'enseignement de la littérature insiste sur l'aspect esthétique de la lecture négligé auprès des élèves. Malheureusement, dans un effort de valorisation de la langue et du patrimoine français, on a abondamment utilisé des textes littéraires pour travailler la « lecture efférente », ce qui a eu pour résultat de ne pas sensibiliser les élèves à la posture la plus appropriée à ce type de lecture. À l'inverse, et c'est aussi regrettable, on tend assez souvent à n'utiliser que des textes simples dans l'enseignement du français, négligeant ainsi la richesse de la langue. À l'école primaire, par exemple, l'accent est mis

[91] *Ibid.*, p. 260.
[92] ROSENBLATT, Louise M., « Literary Transaction : Evocation and Response », *Theory Into Practice*, vol. 21(4), automne 1982, p. 268-277.

sur l'abstraction et l'utilisation publique des mots, laissant de côté l'expérience personnelle kinesthésique et affective de la matrice complexe dans laquelle s'ancrent ceux-ci. Alors même que l'utilisation littéraire du langage va justement aux limites de la langue publique et qu'elle fait appel aux nombreuses connotations des mots et aux significations variées qu'ils prennent selon leurs associations.

Quoiqu'on le considère comme étant supérieur au langage efférent, le langage littéraire s'approche en fait davantage de notre première rencontre avec la langue, intimement liée à nos expériences. On peut d'ailleurs facilement remarquer l'affinité naturelle des enfants pour la posture esthétique, leur appréciation du rythme et des sons d'une lecture à voix haute. Cette posture esthétique spontanée confirme d'ailleurs l'idée que l'art est intégré à la vie. Chez les enfants, on remarque souvent un va-et-vient entre le monde fictionnel de l'art et le monde réel, l'expérience de l'un enrichissant celle de l'autre. Dans son article « *The Literary Transaction : Evocation and Response* », Louise Rosenblatt résume ainsi l'importance de la lecture esthétique, justifiant la place significative qu'elle devrait occuper dans l'enseignement de la littérature :

> *Reading, especially aesthetic reading, extends the scope of [the person's] environment and feeds the growth of the individual, who can then bring a richer self to further transactions with life and literature*[93].

Il va sans dire que ces considérations sur l'enseignement de la littérature correspondent tout à fait aux objectifs de l'atelier de lecture et d'écriture, lequel vise notamment à encourager une posture esthétique vis-à-vis des textes proposés, afin d'engager entièrement les lecteurs dans l'expérience de lecture, de manière à ce qu'ils vivent une rencontre avec l'œuvre littéraire. Celle-ci encourage des échanges féconds entre le texte et le lecteur et entre celui-ci et son entourage, engageant le sujet dans une démarche d'enrichissement et d'élaboration individuelle.

1.2 L'œuvre touche *(Une expérience qui touche)*

Nous souhaitons ici montrer les différentes façons dont l'œuvre littéraire *touche* la sensibilité du lecteur, autant littéralement, dans son corps, sur sa peau, que

[93] « La lecture, surtout la lecture esthétique, étend la portée de notre environnement et nourrit la croissance de l'individu, lequel peut ensuite présenté un soi plus riche lors de ses prochaines transactions avec la vie et la littérature. » *Ibid.*, p. 273-274.

métaphoriquement, dans ses émotions, ses sentiments. Le dispositif littéraire, parce qu'il engage une expérience, fait appel à l'être entier du lecteur et, aussi étrange que cela puisse paraître, notamment à son corps. Le lecteur existe aussi dans sa dimension tactile, laquelle lui permet, précisément, de *sentir* les œuvres. Cette forme de sensibilité est complétée par celle, plus connue, de l'émotion, laquelle implique éventuellement le lecteur dans des manières particulières d'interagir avec le texte, telles que l'empathie, l'identification et la catharsis.

1.2.1 Le lecteur entier

Le potentiel thérapeutique de l'expérience lectorale repose sur la manière dont l'œuvre littéraire implique l'être entier du lecteur. Pour Charles Dantzig, le caractère hétérogène de la littérature la distingue de tous les autres écrits :

> Ce qui fait qu'une phrase de littérature, écrite et lue, est différente d'une phrase de tout autre domaine de l'écrit, c'est cette vibration, qui vient de son impureté même[94].

Ce caractère impur de l'œuvre fait que celle-ci s'adresse tantôt au raisonnement tantôt à l'émotion et le plus souvent, à toutes les dimensions du lecteur à la fois. C'est pourquoi la littérature est mieux à même de toucher le lecteur qu'un texte factuel, puisqu'elle s'adresse à lui dans son intégralité et non uniquement à ses facultés de réflexion. Par exemple, dans son essai *La Lecture comme jeu*, Michel Picard soutient que la lecture est un lieu de sublimation des pulsions telles qu'elles sont définies par Freud et marquent les stades d'évolution psychique du sujet et sa complexité : pulsions orales, qui se manifestent par une fascination pour le livre, une distanciation minimale d'avec l'histoire et une quasi-passivité par rapport à son déroulement ; pulsions scopiques, qui expliquent la curiosité passionnée pour le récit et le désir de son dévoilement ; pulsions anales, qui se traduisent par un besoin de maîtrise et de déchiffrement des signes ; pulsions génitales par le biais d'un déplacement[95]. L'œuvre littéraire ferait donc notamment appel au lecteur dans sa dimension pulsionnelle.

---

[94] DANTZIG, Charles, *Pourquoi lire ?*, Paris, Grasset, 2010, p. 36.
[95] PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1986.

Dans son essai, Picard fait le rapprochement entre l'espace transitionnel de la lecture et celui du jeu car ces deux activités « se déroule[nt] dans un univers à part[96] ». L'espace transitionnel est un état intermédiaire entre l'incapacité à accepter la réalité et la capacité progressive à le faire par le biais de la représentation, ce qui constitue l'essence de l'illusion et donc de la fiction et du jeu. Michel Picard indique que dans l'espace de la lecture comme du jeu, le sujet se dédouble car c'est là une condition au bon fonctionnement de l'aire transitionnelle :

> […] l'aire transitionnelle semble ne pouvoir être efficace, remplir sa fonction, que si l'activité compliquée qui y prend place, et la constitue, détermine un véritable *dédoublement*[97].

Pour Picard, le sujet lecteur se divise en sujet *lu*, qui s'abandonne passivement aux *émotions* suscitées par la lecture, en sujet *liseur*, qui « maintient sourdement, par ses perceptions, son contact avec la vie physiologique, la présence liminaire mais constante du monde extérieur et de sa réalité[98] », et en sujet *lectant*, qui « fait entrer dans le jeu, par plaisir, la secondarité, l'attention, la *réflexion*, la mise en œuvre critique d'un savoir, etc.[99] » Paradoxalement, c'est ce dédoublement qui permet au lecteur de se constituer comme sujet et de distinguer ce qui se trouve à l'intérieur et à l'extérieur de lui. Le sujet s'inscrit dans l'aire transitionnelle de la lecture, au croisement de l'espace fictionnel et du monde réel, ce qui lui permet d'explorer et de réunir ces espaces auxquels il appartient et qui le nourrissent. En identifiant les trois postures du lecteur, Michel Picard indique la complexité de celui-ci et la nécessité de considérer l'expérience lectorale dans toute sa richesse.

Le texte, au même titre que l'image, s'appuie sur des fonctionnements psychiques de base, lesquels renvoient au développement et à l'évolution de l'enfant. Nous pouvons ainsi identifier des schémas communs à tous les lecteurs et retrouver ce qui, dans le dispositif littéraire, soutient leur élaboration. Ces schémas, comme l'indique Serge Tisseron, « s'organisent au carrefour de trois séries de facteurs : les éprouvés corporels (rythmes, positions, sensations diverses, etc.) ; les possibilités de communication de l'enfant ; et les réponses maternelles[100]. » Même si ces facteurs semblent éloigner notre

---

[96] *Ibid.*, p. 111.
[97] *Ibid.*, p. 112.
[98] PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu, op.cit.*, p. 214.
[99] *Ibid.*, p. 214 notamment.
[100] TISSERON, Serge, *Psychanalyse de l'image*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 2005 [1995], p. 67.

propos de l'activité symbolique de la lecture, il ne faut pas s'étonner que toute activité psychique s'élabore à partir d'une fonction physiologique. La sollicitation mutuelle de l'enfant et de son entourage proche permet ainsi, selon Tisseron, l'élaboration de deux schémas psychiques : le schéma d'enveloppement et celui de transformation. Le premier schéma permet, d'une part, de sentir que nous contenons nos contenus, physiques et psychologiques et, d'autre part, de nous sentir contenus par le monde qui nous entoure. Le second schéma permet de sentir que nous pouvons nous transformer nous-mêmes et transformer le monde qui nous entoure. Le texte littéraire, en tant que création humaine, s'appuie nécessairement sur ces deux opérations psychiques essentielles, que l'on retrouve à la fois dans l'activité lectorale et dans le texte lui-même. Le dispositif de l'atelier de lecture et d'écriture reprend à son compte les fonctions d'enveloppement et de transformation inscrites dans les œuvres utilisées afin d'encourager ces deux types de fonctionnement chez les participants.

Les travaux de Michèle Petit font écho aux propositions de Serge Tisseron sur les schémas psychiques de base en approfondissant leurs implications pour la lecture. En étudiant le lecteur à l'aide d'une approche anthropologique, Petit a reconnu le caractère enveloppant du livre, qu'elle nomme « hospitalité de la lecture » et qu'elle renvoie au refuge du corps maternel[101]. En mettant des mots sur les « choses », les transformant ainsi en « objets », le langage agit d'emblée comme un contenant symbolique pour le lecteur. Le signe conserve toutefois de sa rencontre initiale avec le réel à l'origine du langage une violence qui traduit la brutalité de ce qui vient avant la représentation. Aussi, le lecteur gagne-t-il, dans un espace protégé – celui de la représentation, un certain accès à l'insaisissable, lequel est alors plus aisément manipulable car, comme l'indique Arnaud Rykner, « l'œuvre rétablit la circulation que le langage a suspendue entre nous-mêmes et le réel[102]. » La dimension matérielle de la lecture, le livre que l'on doit ouvrir[103], avec sa typographie, sa ponctuation et son déroulement linéaire par l'enchaînement des mots et des phrases dans une seule direction, offre aussi au lecteur l'impression « d'être contenu ». Le cadre contenant se trouve également dans l'ensemble de règles grammaticales et

[101] PETIT, Michèle, *Éloge de la lecture, op.cit.*, p. 30-31.
[102] RYKNER, Arnaud, « Les spasmes du subjectile : brutalité du pan de Balzac à Proust », dans MATHET, Marie-Thérèse (dir.), *Brutalité et représentation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006, p. 318.
[103] Ou que l'on doit allumer… Le livre électronique n'est pas complètement dépourvu de matérialité et il possède une fonction contenante au même titre que le livre papier.

narratives qui sont suffisamment respectées pour que le texte soit compréhensible par le lecteur. En effet, le texte littéraire, même s'il devrait défamiliariser le lecteur d'avec le langage habituel et normé, doit rester lisible. Cette hospitalité du livre peut parfois être doublée dans la pratique de la lecture, par une couverture, un coussin confortable ou plusieurs, ce dont témoigne Michel Tremblay dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle* :

> Notre sofa du salon, une vieille affaire qui avait été en velours coupé et rouge vin dans des jours meilleurs mais qui avait fini par ressembler à un gigantesque animal battu couché sur le côté, était mon refuge pour la lecture. J'avais pris l'habitude de me construire avec trois des coussins (deux pour les murs, un pour le toit) un abri dans lequel je me sentais en sécurité même quand je lisais ces histoires terrifiantes que j'avais déjà commencé à aimer[104] […].

Mais, la lecture et l'œuvre, aussi enveloppants soient-ils, sont en même temps des espaces de transformation. Le processus de lecture engage le lecteur à d'abord actualiser le texte pour en explorer le monde, lui ouvrant ainsi d'autres horizons. De plus, le processus de symbolisation, dans lequel le symbole se structure et est approprié en tant que fait psychique personnel, agit nécessairement comme un agent de transformation sur le lecteur. Par ailleurs, l'usage littéraire du langage implique une défamiliarisation plus propice à encourager le lecteur à regarder les choses sous un angle nouveau. La lecture, note Michèle Petit, réoriente le regard et ouvre aux possibles, à l'ailleurs, mais également à l'intériorité : « l'agrandissement de l'espace extérieur permet un agrandissement de l'espace intérieur[105]. » Nous rapprocherons les fonctions contenante et transformante du dispositif littéraire à deux façons de lire et donc de considérer l'œuvre de littérature : celle du texte de plaisir et celle du texte de jouissance, pour reprendre la distinction de Roland Barthes[106]. Le texte de plaisir, qui conforte le lecteur dans ce qu'il connaît, renvoie principalement au schéma psychique d'enveloppement. À l'inverse, le texte de jouissance ouvre l'horizon du lecteur et le sort de sa « zone de confort » habituelle, renvoyant ainsi au schéma de transformation.

1.2.2 Le lecteur tactile

Outre sa dimension matérielle rassurante, c'est parce que l'œuvre littéraire *touche* le lecteur qui la *regarde* qu'elle provoque une telle *adhésion* à la fiction. Cela correspond à ce

[104] TREMBLAY, Michel, *Un ange cornu avec des ailes de tôle,* Montréal, Leméac, coll. « Babel », 1994, p. 101.
[105] PETIT, Michèle, *Éloge de la lecture, op.cit.*, p. 36.
[106] BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte* Paris, Seuil, coll. « Points », 1973.

que George Didi-Huberman écrit dans son essai *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* : « *voir* ne se pense et ne s'éprouve ultimement que dans une expérience du *toucher*[107]. » En effet, « la rétine est d'abord une peau[108] » qui s'efforce au contact, explique Daniel Bougnoux. Cette conjugaison du sens de la vue et de celui du toucher est particulièrement sollicitée dans l'œuvre de littérature, laquelle fabrique des images dans l'intimité de la lecture. Aussi, lorsqu'on consulte les textes littéraires sur l'expérience de mondes parallèles, lesquels nous informent sur notre propre expérience des mondes de la fiction, on constate que l'expérience tactile en est partie prenante. Par exemple, dans *The Magician's Nephew*, premier tome de la série *The Chronicles of Narnia* de C.S. Lewis, les personnages de Digory et Polly se retrouvent transportés dans « *the wood between the worlds*[109] », une forêt creusée de mares permettant d'accéder aux nombreux mondes existants dans cette œuvre. Leur expérience des mondes parallèles est marquée par le toucher, à l'image de l'expérience des mondes fictionnels chez le lecteur. Leur voyage dans un monde parallèle débute donc par une *immersion* (dans l'une des mares), qui surprend Digory lors de son premier voyage vers la forêt entre les mondes :

> *Uncle Andrew and his study vanished instantly. Then, for a moment, everything became muddled. The next thing Digory knew was that there was a soft green light coming down on him from above, and darkness below. He didn't seem to be standing on anyhting, or sitting, or lying. Nothing appeared to be touching him. « I believe I'm in water », said Digory. « Or under water. » This frightened him for a second, but almost at once he could feel that he was rushing upwards. Then his head suddenly came out into the air and he found himself scrambling ashore, out on to smooth grassy ground at the edge of a pool.*
>
> *As he rose to his feet he noticed that he was neither dripping nor panting for breath as anyone would expect after being under water. His clothes were perfectly dry. He was standing by the edge of a small pool – not more than ten feet from side to side – in a wood*[110].

---

[107] DIDI-HUBERMANN, George, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 11. L'auteur souligne.

[108] BOUGNOUX, Daniel, *La Communication par la bande*, Paris, La Découverte, 1991, p. 63.

[109] « le boisé entre les mondes » LEWIS, C.S., *The Chronicles of Narnia*, New York, Harper Collins, 2001 [1950-1956], p. 25.

[110] « Oncle Andrew et son bureau disparurent instantanément. Puis, pendant un moment, tout devint confus. La première chose qu'aperçut ensuite Digory fut une douce lueur verte qui l'éclairait d'en haut et l'obscurité sous lui. Il ne semblait pas se tenir sur quoi que ce soit, ni être assis ou allongé. Rien ne semblait le toucher. "Je crois que je suis dans l'eau", dit Digory. "Ou *sous* l'eau." Cela l'effraya pendant un instant, puis presqu'au même moment, il sentit qu'il était précipité vers le haut. Puis sa tête émergea soudainement de l'eau et il arriva tant bien que mal sur la berge, sur un sol doux et gazonné au bord de la mare.

Le monde du garçon dans lequel se tient son oncle s'évanouit – il ne le voit plus – et tout devient confus jusqu'à ce qu'il aperçoive une douce lumière verte au-dessus de lui. Il n'a pas l'impression de se tenir sur quoi que ce soit, ni d'être assis ni d'être couché ; « *nothing appeared to be touching him*[111] ». Dans ce bref passage entre les mondes, Digory ne ressent aucun contact, même lorsqu'il reconnaît qu'il est sous l'eau. Il émerge de la mare et se déplace vers le bord, il en sort complètement sec et sans être essoufflé. Ce n'est qu'au bord de la mare qu'il peut observer son environnement et notamment le « *smooth grassy ground*[112] » sur lequel il aborde. L'entre-monde est ici un passage aveugle où l'on n'est touché par rien sauf à ses frontières : le bureau de l'oncle Andrew et l'herbe douce au bord de la mare. Celles-ci sont mises en relief par une hyperesthésie qui contraste avec l'absence de sensations du personnage dans l'espace intermédiaire. Le nouveau monde en paraît d'autant plus vivant pour Digory, qui sent presque les arbres pousser, boire l'eau par leurs racines :

> *This wood was very much alive. […] It was a rich place : as rich as plum cake*[113].

Pour le lecteur qui explore à sa manière les mondes parallèles de la fiction, le sens du toucher joue un rôle aussi important que pour le personnage de Digory dans l'évocation de ces mondes. Il lui permet, dans une même mesure que le personnage, d'être immergé dans ces mondes fictionnels.

Autre exemple d'exploration de mondes parallèles dans la fiction, autre comparaison avec l'activité tactile du lecteur dans sa propre exploration des mondes de la fiction. Dans *The Subtle Knife*, deuxième tome de la trilogie *His Dark Materials* de Philip Pullman, les différents mondes que mentionne le récit sont accessibles par des fenêtres qui semblent taillées dans l'air. Le personnage de Will trouve une de ces fenêtres par hasard et n'hésite pas à y entrer lorsqu'il comprend ce dont il s'agit :

> *[…] he pushed his tote bag through, and then scrambled through himself, through the hole in the fabric of this world and into another*[114].

Alors qu'il se leva, il remarqua qu'il ne dégouttait pas et qu'il ne cherchait pas sa respiration comme toute personne qui avait été sous l'eau. Ses vêtements étaient parfaitement secs. Il se tenait au bord d'une petite mare – pas plus de dix pieds d'un côté à l'autre – dans un boisé. » *Ibid.*

[111] « Rien ne semblait le toucher. » *Ibid.*

[112] « le sol doux et gazonné » *Ibid.*

[113] « Ce boisé était très vivant. […] C'était un endroit riche : aussi riche qu'un gâteau aux fruits confits » *Ibid.*

L'ouverture semble coupée dans le tissu d'un monde vers un autre, ce qui pourrait nous faire penser au tissu du texte, ouvrant lui aussi sur un monde parallèle lorsqu'il est déchiffré par un lecteur. Le tissu donne, comme dans l'exemple précédent, une matérialité aux frontières des mondes, dont le passage est cette fois-ci beaucoup plus rapide et immédiat – on peut même apercevoir l'autre monde en regardant par la fenêtre avant de s'y glisser. Dans ce roman, les ouvertures entre les mondes sont désignées comme des fenêtres (*windows*), ce qui nous informe, grâce à la fonction autotélique que l'on suppose à tout texte littéraire, sur la manière de *voir* les mondes fictionnels. La fenêtre indique une frontière, montre une coupure, mais elle permet aussi de laisser passer, de faire le lien, à l'image du code symbolique du langage. En effet, parce que les mondes fictionnels sont décrits à l'aide du système sémiotique, le texte (comme la fenêtre) permet au lecteur d'accéder au monde de la fiction.

La matérialité de la frontière entre les mondes s'accentue davantage lorsque Will devient le porteur du poignard subtil qui lui permet d'ouvrir lui-même des fenêtres sur les autres mondes. Il apprend alors à sentir les petits interstices dans le tissu du monde (« *some little snag in the empty air*[115] ») pour pouvoir y découper une ouverture :

> *It was like delicately searching out the gap between one stitch and the next with the point of a scalpel*[116].

Le tissu revient ici dans une variante physiologique, la peau, puisqu'on fait référence à l'intervalle entre des points de suture que l'on chercherait avec la pointe d'un scalpel. Le monde s'apparente à un organisme vivant, d'autant plus palpable à ses bords (comme dans *The Magician's Nephew*), plaies ouvertes sur un autre monde. Le précédent porteur du poignard apprend aussi à Will à fermer les fenêtres qu'il ouvre :

> *Feel for the edge as you felt with the knife to begin with. You won't feel it unless you put your soul into your fingertips. Touch very delicately ; feel again and again till you find the edge. Then pinch it together. That's all. Try*[117].

---

[114] « il poussa son fourre-tout au travers, et traversa lui-même, à travers le trou dans le tissu de ce monde vers un autre. » PULLMAN, Philip, *The Subtle Knife*, New York, Dell Laurel-leaf, 2003 [1997], p. 13.
[115] « un accroc dans le vide » *Ibid.*, p. 162.
[116] « C'était comme chercher délicatement l'écart entre une suture et la prochaine avec la pointe d'un scalpel. » *Ibid.*, p. 163.
[117] « Touche les bords comme tu l'as fait avec le couteau. Tu ne le sentiras que si tu mets ton âme au bout de tes doigts. Touche très délicatement ; touche encore et encore jusqu'à ce que tu trouves le bord. Puis pince-les ensemble. C'est tout. Essaie. » *Ibid.*, p. 164.

Comme pour une étoffe très délicate ou une plaie nette, le garçon doit sentir et *toucher* les bords du monde pour les pincer ensemble et les recoller. À l'image du personnage de Will, le lecteur peut sentir les accrocs dans le tissu du texte (les « blancs » d'Umberto Eco), qui lui permettent d'y entrer et de compléter le monde fictionnel. Il le réalise parfois en s'insérant littéralement dans le texte et en le marquant de ses propres mots, schémas, gribouillis, etc. Il s'agit, nous le disions précédemment, d'une activité créatrice authentique et imprévisible, le lecteur devenant, par son expérience de lecture, co-créateur de l'œuvre.

Bien que le texte permette au lecteur, comme une fenêtre, d'accéder aux mondes possibles (fictionnels ou non, puisqu'il peut servir à décrire le monde réel), il s'interpose aussi entre le sujet et le monde. La coupure sémiotique du langage permet la transmission et la communication mais, en un sens, elle donne forme à un « fantôme », une illusion du monde absent (re)créé par le langage. Celle-ci résulte de la spécificité du signe, que décrit Daniel Bougnoux dans *La Crise de la représentation* :

> Tout signe a une structure ou un fonctionnement spectral : il est et il n'est pas (ce qu'il désigne), on voit à travers, etc.[118]

En fonction de la finesse des technologies de reproduction, il est d'ailleurs, selon Bougnoux, plus ou moins difficile de « distinguer entre l'original et la copie, mais aussi entre la vie et la mort, ou entre le vivant et l'artificiel[119] ».

On trouve une illustration de cette spectralité palpable de la coupure sémiotique dans la trilogie de Philipp Pullman. Dans leur exploration des mondes parallèles aux leurs, les personnages de Will et Lyra découvrent l'existence des spectres, des créatures diaphanes et effrayantes, uniquement visibles pour les adultes, et qui semblent se nourrir de leur âme[120]. Lorsqu'elles attaquent les humains et pressent leurs visages contre les leurs, les spectres ne laissent qu'une enveloppe corporelle indifférente sans plus aucune volonté, un mort-vivant :

---

[118] BOUGNOUX, Daniel, *La Crise de la représentation, op.cit.,* p. 29.

[119] *Ibid.* L'auteur fait référence aux travaux de Jacques Derrida sur le spectre.

[120] Dans certains mondes décrits par l'auteur, comme celui de Lyra, l'âme des gens est matérialisée dans un *dæmon*, créature qui accompagne son humain sous la forme d'un animal et qui prend une forme fixe à l'adolescence. Ceux-ci disparaissent lorsque leur humain est attaqué par un spectre.

They have no dæmons, so they have no fear and no imagination and no free will[121].

En voyant ces victimes attaquées par des spectres dans d'autres mondes que le sien, Will s'aperçoit que ceux-ci existent peut-être aussi dans son monde – présenté comme notre monde réel et donc *a priori* dénué de créatures spectrales. Bien qu'ils y soient inconnus en tant que tels (car invisibles), les spectres seraient tout autant présents dans le monde de Will. En effet, les victimes des spectres, lorsqu'elles sont attaquées, adoptent un comportement semblable à celui de la propre mère de Will lorsque, parfois, elle semble effrayée sans raison apparente. Elle doit alors faire des choses qui paraissent insensées, comme compter les feuilles d'un buisson ou toucher toutes les planches d'une clôture, comme si en dirigeant son attention, elle était protégée d'une menace extérieure. Aussi, les spectres sont toujours présents et menaçants, même lorsqu'ils sont invisibles, que ce soit aux yeux des enfants qui ne les voient pas encore ou à ceux des adultes dans les mondes dans lesquels les créatures ne sont pas figurées.

C'est seulement dans le troisième tome de la trilogie, *The Amber Spyglass*, que les deux enfants découvrent que les spectres sont en réalité un produit du poignard subtil, lorsqu'il est utilisé pour ouvrir des fenêtres entre les mondes :

> *[…] they're like the children of the abyss. Every time we open a window with the knife, it makes a Specter. It's like a bit of the abyss that floats out and enters the world*[122].

Comme la coupure sémiotique, celle qui est opérée dans le tissu du monde fabrique un spectre qui s'interpose alors entre le sujet et le monde.

En retirant l'âme aux humains, le spectre les laisse dans un état entre la vie et la mort, que l'on peut difficilement distinguer à distance. On retrouve dans cet exemple tiré de la fiction l'idée, décrite par Daniel Bougnoux, selon laquelle le spectre « déjou[e] le face-à-face de la vie et de la mort […], de la présence et de la représentation : concept déconstructeur, le spectre perturbe ou brouille ces oppositions tenaces de la métaphysique[123]. » Les spectres des romans de Pullman, sorte d'ectoplasmes à la frontière

---

[121] « Ils n'ont pas de dæmon, alors ils n'ont ni peurs ni imagination ni libre volonté. » PULLMAN, Philip, *The Subtle Knife, op.cit.*, p. 176.

[122] « ils sont comme des enfants de l'abîme. À chaque fois que nous ouvrons une fenêtre avec le couteau, cela crée un spectre. C'est comme si un morceau de gouffre s'échappait et entrait dans le monde. » PULLMAN, Philip, *The Amber Spyglass*, New York, Dell Laurel-leaf, 2003 [2000], p. 436.

[123] BOUGNOUX, Daniel, *La Crise de la représentation, op.cit.*, p. 29.

du réel, délogent les humains d'eux-mêmes, les « "exapproprient" d'une certaine manière[124] » :

> *He was alive but not alive ; he was indifferent to everything*[125].

De la même manière, le pouvoir évocateur du langage, capable de nous faire entrer dans des mondes fictionnels, comporte une part de dématérialisation. L'expérience de la lecture littéraire, comme toute expérience ayant recours aux signes, alors même qu'elle engage tout l'individu, fonctionne en tant qu'illusion. En réalité, le signe rappelle aussi continuellement l'inexistence de notre corps, qui ne prend forme qu'à travers l'imaginaire et le symbole.

1.2.3 Le lecteur corporel

> *Le corps n'est pas un objet. […] Qu'il s'agisse du corps d'autrui ou de mon propre corps, je n'ai pas d'autre moyen de connaître le corps humain que de le vivre, c'est-à-dire de reprendre à mon compte le drame qui le traverse et de me confondre avec lui.*
>
> Maurice Merleau-Ponty

On observe, comme le rappelle Vincent Jouve, que la fiction, bien qu'elle fasse appel à l'imaginaire, provoque des sensations et des émotions bien réelles :

> La lecture […] repose sur l'imbrication complexe de l'imaginaire, du réel et du symbolique que requiert toute exécution « normale » de la vie sociale. Le lecteur de roman s'identifie au personnage (en tant que lisant), se projette dans sa situation (en tant que lu), mais conserve un recul (en tant que lectant). La démarche imaginaire est ainsi équilibrée par un retour au réel dans un mouvement de va-et-vient qui permet à la fiction de s'établir comme symbolique. Le monde fictif, en tant que semble-réel, suscite des expériences qui ne sont pas ressenties moins intensément que les expériences de la vie ordinaire[126].

L'intensité des expériences de lecture requiert un minimum d'attention, qui est une forme simple d'empathie. En deçà de cette empathie, la lecture fait appel à la dimension corporelle, dont les signes s'estompent avec l'âge (quoique plusieurs lecteurs adultes parlent des déambulations qu'activent les livres chez eux), mais que l'on remarque facilement chez les enfants qui bougent souvent en écoutant un conte ou qui, « après

---

[124] *Ibid.*, p. 30.
[125] « Il était en vie, mais pas en vie ; il était indifférent à tout. » PULLMAN, Philip, *The Subtle Knife, op.cit*, p. 258.
[126] JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op.cit.*, p. 221.

avoir lu ou entendu une histoire, la mettent en jeu, en scène, en mouvements[127] » souligne Michèle Petit.

Dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, Michel Tremblay rapporte que lorsqu'il était adolescent, il avait l'habitude de lire dans un gros fauteuil de cuirette rouge dont l'un des bras portait une brûlure de cigarette et qu'il triturait constamment, par nervosité, lorsqu'il était emporté par ses romans d'aventures. Sa mère, que son manège et sa manière de se trémousser sur le fauteuil agaçaient, le menaçait régulièrement de la sorte :

> Michel, si t'arrête pas de te tortiller comme une chenille sur ce fauteuil-là, j'vas aller acheter une can de Raid ! Si au moins j'pouvais rêver que tu te transformes en papillon, un jour[128] !

Cet exemple tiré du parcours de lecteur de Tremblay illustre la réalité de l'expérience corporelle de la lecture, laquelle n'est pas aussi passive que nous le laisse croire les représentations d'une posture assise de référence.

Si l'on peut dire d'une œuvre qu'elle « nous touche », ce n'est donc pas uniquement en raison de l'empathie que l'on ressent vis-à-vis d'elle, mais aussi (d'abord) parce qu'on la ressent dans notre corps. Cette expérience n'est d'ailleurs pas étrangère au support matériel du livre, qui participe à son effet d'enveloppement. Certains lecteurs sont extrêmement attachés à l'objet-livre, en apprécient l'odeur, le poids, le grain du papier, la typographie, etc. C'est d'ailleurs à ce premier contact physique que se sont limitées les premières expériences du livre pour Michel Tremblay. En effet, avant même de pouvoir lire, il fut commissionnaire de sa grand-mère infirme et grande lectrice, qui échangeait des livres avec sa voisine. Lorsqu'il put enfin lire, il garda un contact physique étroit avec les livres et il les conservait dans son lit :

> J'avais emprunté les trois volumes des *Enfants du capitaine Grant* à la Bibliothèque municipale et je dormais avec, celui que je lisais posé contre ma tête pour pouvoir le humer même en dormant, les deux autres disposés n'importe où sur la couverture, sujets à voyager durant la nuit selon les mouvements de mon corps, présences réconfortantes entre mes cuisses, sur mes pieds ou au creux de mes reins[129].

À la manière d'un doudou, l'objet-livre se situe à la limite entre l'expérience de la réalité et celle de la fiction, dans l'espace transitionnel qui les sépare. Il montre que l'on ne peut

---

[127] PETIT, Michèle, *Éloge de la lecture, op.cit.*, p. 29.
[128] TREMBLAY, Michel, *Un ange cornu avec des ailes de tôle, op.cit.*, p. 133.
[129] *Ibid.*, p. 80.

faire l'économie de la vie réelle et, au contraire, renforce celle-ci et notre relation au monde, comme le souligne Jean-Marie Schaeffer :

> La fiction, par son existence même, témoigne du fait que notre vie durant nous restons redevables d'une relation au monde […] elle est un des lieux privilégiés où cette relation ne cesse d'être renégociée, réparée, réadaptée, rééquilibrée – dans un bricolage mental permanent auquel seule notre mort mettra un terme[130].

Le contact du lecteur avec l'œuvre littéraire marque le corps de celui-ci de signes et l'entraîne dès lors, selon Michel Foucault, dans un autre espace :

> […] dans un lieu qui n'a pas de lieu directement dans le monde, [il fait] de ce corps un fragment d'espace imaginaire qui va communiquer avec […] l'univers d'autrui[131].

Aussi, l'expérience lectorale a-t-elle réellement la capacité de transporter le lecteur et son corps dans un monde parallèle, où il peut ressentir des perceptions et éprouver des émotions semblables à ceux de la réalité. Comme le dit Foucault dans son essai sur le corps utopique, les signes arrachent le corps à son espace propre et le projettent dans un autre espace. Le philosophe explique ce phénomène par la caractéristique essentielle du corps d'être « *toujours* ailleurs[132] » :

> [le corps] est lié à tous les ailleurs du monde, et à vrai dire il est ailleurs que dans le monde. Car c'est autour de lui que les choses sont disposées, c'est par rapport à lui […] Le corps est le point zéro du monde, là où les chemins et les espaces viennent se croiser le corps n'est nulle part : il est au cœur du monde[133].

On s'aperçoit alors avec Foucault que le corps (comme un tout) existe uniquement (en ce qu'il occupe un lieu) à travers l'imaginaire. Une telle expérience du corps est rendue sensible par le reflet du miroir et le cadavre, deux lieux qui sont en réalité inaccessibles. Ainsi,

> […] on découvre que seules des utopies peuvent refermer sur elles-mêmes et cacher un instant l'utopie profonde et souveraine de notre corps […][134].

La fiction apparaît alors, paradoxalement, comme un moyen de faire exister notre corps, dans un espace autre. Cela dit, on s'étonne moins de la remarque suivante, improbable au

---

130 SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, *op.cit.*, p. 327.
131 FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, *op.cit.*, p. 15.
132 *Ibid.*, p. 17.
133 *Ibid.*, p. 17-18.
134 *Ibid.*, p. 19.

premier abord, du personnage de la grosse femme dans le roman *La Duchesse et le roturier* de Michel Tremblay :

> C'est juste que des fois j'étouffe parce que toute est trop petit ! J'ai besoin… d'espace. Peut-être parce que j'ai un gros corps, j'le sais pas… Mais j'en ai pas, d'espace, icitte, pis j'en trouve dans les livres[135] !

Parallèlement à la spectralité évoquée précédemment, la trilogie *His Dark Materials* souligne l'hésitation du signe entre la vie et la mort en superposant le monde des vivants et celui des morts, dont les frontières sont pourtant plus difficilement franchissables. Lorsque, à un moment, Will utilise le poignard pour ouvrir une fenêtre, il rencontre la texture d'un monde étrange qui se révèle, à première vue, identique à celui dans lequel ils se tiennent déjà :

> *He felt in the air with the knifepoint. And at once he was aware of a new kind of sensation. The blade seemed to be sliding along a very smooth surface, like a mirror, and then it sank through slowly until he was able to cut. But it was resistant, like heavy cloth, and when he made an opening, he blinked with surprise and alarm : because the world he was opening into was the same in every detail as the one they were already standing in*[136].

Dans cet extrait, le personnage rencontre un monde dont la surface est comparée à un miroir et qui semble être l'image du monde dans lequel il se tient. Il s'agit du monde des morts, dans lequel il rencontrera les fantômes des morts, autres images-miroirs, cette fois-ci, de cadavres. En conjuguant le miroir et le cadavre, ce passage montre leur contiguïté et réfléchit la capacité de l'œuvre littéraire à suspendre momentanément l'utopie intrinsèque du corps chez le lecteur et le faire exister dans l'espace parallèle de la fiction. On constate aussi que l'écrasement d'un monde sur l'autre efface provisoirement la « différance[137] » et suspend la coupure habituelle du signe dans une « plus grande proximité retrouvée[138]. »

---

135 TREMBLAY, Michel, *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Thésaurus », 2000, p. 530. Toutes les citations tirées des romans de Michel Tremblay proviennent du recueil des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, lequel contient les titres suivants : *La Grosse femme d'à côté est enceinte, Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges, La Duchesse et le roturier, Des nouvelles d'Édouard, Le Premier Quartier de la lune, Un objet de beauté.*

136 « Il sentit l'air avec la pointe du couteau. Immédiatement, il ressentit une nouvelle sorte de sensation. La lame semblait glisser sur une surface très lisse, comme un miroir, puis elle s'y enfonça lentement jusqu'à ce qu'il soit capable de couper. Mais c'était résistant, comme une lourde étoffe et lorsqu'il fit une ouverture, il cligna des yeux de surprise et d'inquiétude : parce que le monde dans lequel il faisait une ouverture était le même, dans tous les détails, que celui dans lequel ils se tenaient déjà. » PULLMAN, Philip, *The Amber Spyglass, op.cit.*, p. 219.

137 Terme utilisé par Jacques Derrida dans *L'Écriture et la différence* pour désigner la béance sémiotique.

138 BOUGNOUX, Daniel, *La Crise de la représentation*, *op.cit.,* p. 23.

La brutalité de la présence réelle causée par l'absence de distance représentative entre le monde des vivants et celui des morts apparaît rapidement lorsque Will et Lyra se trouvent nez à nez avec le fantôme de l'homme qu'ils ont vu mort quelques instants plus tôt dans le monde des vivants :

> *It was the man he'd seen not ten minutes before, stark dead in the bushes with is throat cut.*
>
> *He was middle-aged, lean, with the look of a man who spent most of the time in the open air. But now he was looking almost crazed, or paralyzed, with shock. His eyes were so wide that the white showed all around the iris, and he was clutching the edge of the table with a trembling hand. His throat, Will was glad to see, was intact.*
>
> *He opened his mouth to speak, but no words came out. All he could do was point at Will and Lyra*[139].

Ironiquement, c'est le fantôme qui est le plus effrayé, paralysé, et les yeux agrandis par la peur et fixes, offrant une illustration au propos suivant de Daniel Bougnoux :

> Le spectre […] c'est aussi celui qui me voit, me fixe[140] […].

Bien que la gorge du fantôme soit maintenant intacte (alors qu'il est mort égorgé), il n'arrive pas à parler, comme privé de tout langage par la brutalité de la situation. Sans émettre un son, il pointe vers les deux enfants et à travers eux, vers le lecteur avec lequel il partage sa terreur. Celle-ci, explique Daniel Bougnoux,

> […] met le sujet *à terre*, collé au phénomène, pénétré par ce qui arrive dans un mélange panique, sans distance ni image ni recul possible, sans mots ni signes[141].

Ainsi, l'absence de médiation entre le sujet et le monde, dont témoigne l'écrasement du monde des morts et de celui des vivants dans le roman, est tout aussi, voire davantage, problématique que la spectralité dont fait preuve le langage dans la coupure sémiotique. À la menace constante d'un corps absent et pourtant maintenu par les signes s'oppose sa dissolution complète au contact direct du réel privant le sujet

---

139 « C'était l'homme qu'ils avaient vu il y a moins de dix minutes, mort dans les buissons, la gorge tranchée.
Il était d'âge moyen, mince, avec l'air d'un homme qui passe la plupart de son temps en plein air. Mais en ce moment, il avait l'air affolé, ou paralysé, par le choc. Ses yeux étaient ouverts si grand que le blanc apparaissait tout autour des iris, et il s'accrochait au bord de la table d'une main tremblante. Sa gorge, Will était heureux de le constater, était intacte.
Il ouvrit la bouche pour parler, mais aucun mot n'en sortit. Tout ce qu'il pouvait faire était de pointer vers Will et Lyra. » PULLMAN, Philip, *The Amber Spyglass, op.cit.*, p. 219.

140 BOUGNOUX, Daniel, *La Crise de la représentation, op.cit.*, p. 30.

141 *Ibid.*, p. 36.

d'existence. Grâce à cet exemple, on comprend mieux le propos de Foucault qui décrit le corps comme « point zéro du monde » et l'inaccessibilité, voire l'inexistence, du corps réel qu'il implique. Le pouvoir évocateur de la fiction tient donc autant à l'absence constitutive du langage qu'au contact que celui-ci établit par des images qu'il nous montre et qui suppléent à notre propre absence.

1.2.4 Le lecteur sensible

Lorsqu'on s'intéresse aux effets de l'œuvre littéraire, l'étude empirique de la littérature permet d'avoir un regard mieux adapté à la réalité des lecteurs. Selon les diverses expériences menées sur le sujet, il semble que la lecture de textes littéraires fasse plus souvent et plus explicitement appel aux expériences personnelles des lecteurs que celle de textes factuels. Par exemple, une étude conduite par László Halász[142] a examiné les éléments personnels et les éléments généraux relevés à la lecture d'un texte littéraire, en les comparant à ceux suscités par un texte non-littéraire. Les lecteurs ont généré un nombre significativement plus important d'éléments personnels dans le groupe lisant un texte littéraire que dans le groupe lisant un texte non-littéraire. Selon David Miall, ces résultats et d'autres encore laissent penser que les lecteurs littéraires font appel à des informations personnelles spécifiques pour contextualiser le monde suggéré par le texte littéraire[143]. Aussi, plutôt que de définir l'objet littéraire par des caractéristiques formelles des textes, Miall suggère avec raison qu'il repose sur un processus interactif, dans lequel le lecteur fait appel à son vécu : « *a literary text is more likely to speak to the individual through its resonances with the individual's autobiographical experiences*[144] ». Dans ses travaux sur le sujet lecteur, Gérard Langlade rappelle d'ailleurs que la subjectivité fait d'emblée partie de l'œuvre littéraire :

---

142 HALÁSZ, László, « General and Personal Meaning in Literary Reading », dans KREUZ, R.J. et MACNEALY, M.S. (dir.), *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics*, Norwood (NJ), Ablex, 1996, p. 379-396.

143 MIALL, David, « Literary Discourse », dans GRASSER, Art, GERNSBACHER, Morton A. et GOLDMAN, Susan R., *Handbook of Discourse Processes*, Mahwah, NJ, Lawrence Erlbaum Associates, 2002, p. 341.

144 « un texte littéraire est plus à même de parler à un individu à travers les résonances qu'il entretient avec les expériences autobiographiques de celui-ci. » MIALL, David, « Experimental Approaches to Reader Responses to Literature », dans LOCHER, Paul, MARTINDALE, Colin et DORFMAN, Leonid (dir.), *New Directions in Aesthetics, Creativity and the Arts*, Amityville (NY), Baywood Publishing Company, 2006, coll. « Foundations and frontiers in aesthetics », p. 182.

> Les réactions subjectives loin de faire tomber les œuvres « hors de la littérature » seraient en fait des catalyseurs de lecture qui alimenteraient le trajet interprétatif jusque dans sa dimension réflexive[145].

On est tenté de penser que si le texte littéraire entre davantage en résonance avec les expériences du lecteur, c'est largement grâce aux dispositifs qu'il met en œuvre. Pourtant, ceux-ci agissent au hasard puisqu'ils ne visent pas un effet particulier, mais s'inscrivent dans la cohérence de l'œuvre et sa recherche esthétique. De la même manière, la distribution des « blancs » et des « espaces de déjà-dit » dans le texte littéraire est gouvernée par des principes esthétiques. Elle n'est pas appréhendée de la même façon par tous les lecteurs et dépend de multiples facteurs (culturels, sociaux, émotionnels, etc.). Comme le *punctum* décrit par Roland Barthes[146] et qui désigne ce qui dans l'œuvre pointe le récepteur, l'effet d'une œuvre littéraire sur le lecteur n'est pas prévisible, mais provoque, lorsqu'il se produit, une *rencontre*, un *contact* qui va jusqu'à toucher le corps de celui-ci.

Marcel Proust souligne ce caractère imprévisible de la rencontre (qui concerne celle du passé dans *À la recherche du temps perdu*) :

> Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous le rencontrions pas[147].

Arnaud Rykner, étudiant le phénomène du « pan » à partir d'une lecture de Proust, a bien saisi le caractère aléatoire de la rencontre[148]. Le pan désigne le dispositif proustien « le plus à même de rendre compte d'une certaine inscription du réel au cœur du symbolique[149] » :

> Le pan est et reste indécidable, parce qu'il ne se donne pas d'emblée et pour toujours, et parce qu'il ne se donne pas à tous. Aléatoire, il est aussi entièrement subjectif : il n'apparaît que lorsque je suis prêt à le voir[150].

C'est pourquoi l'intérêt des lecteurs varie pour un même texte, parce qu'il ne les atteint pas tous de la même façon en fonction de leur histoire personnelle. Le hasard fait d'ailleurs tout l'intérêt de la rencontre[151], comme l'indique Charles Dantzig :

---

145 LANGLADE, Gérard, « Le sujet lecteur auteur de la singularité de l'œuvre », dans LANGLADE, Gérard et ROUXEL, Annie (dir.), *Le Sujet lecteur : lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, PUR, 2004, p. 85.
146 BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 49.
147 PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 44, cité dans RYKNER, Arnaud, *Pans*, *op.cit.*, p. 22.
148 Le caractère fortuit n'est-il pas d'ailleurs intrinsèque au principe de la rencontre ?
149 Voir RYKNER, Arnaud, *Pans*, *op.cit.*, p. 17.
150 RYKNER, Arnaud, *Pans, op.cit.*, p. 21-22.

> Le plaisir n'est que plus grand, quand nous avons l'heureuse surprise d'être touchés[152].

Le dispositif vise néanmoins à poser les conditions de possibilité d'un effet sur le lecteur, il « organise la rencontre[153] », qui dépend ensuite du hasard.

Parce qu'elle crée une rencontre, la littérature provoque des sensations susceptibles de nous faire évoluer, de nous transformer. Lorsqu'un texte nous touche, nous pouvons en retenir quelque chose car, comme le souligne Alain de Botton : « *feeling things […] is at some level linked to the acquisition of knowledge*[154]. » La sensation, explique-t-il, entraîne la réflexion car elle permet de remettre celle-là en contexte :

> *It helps us to understand its origins, plot its dimensions, and reconcile ourselves to its presence*[155].

Si la plupart des mouvements qu'entraînent ces émotions sont minimes ou invisibles, il n'empêche qu'ils puissent être significatifs pour le lecteur. Le personnage d'Édouard, dans le roman *La Duchesse et le roturier*, troisième tome des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal* de Michel Tremblay, illustre la manière dont un lecteur peut se transformer grâce à une œuvre. Édouard explique à sa belle-sœur comment il aspire à changer de vie et comment un roman parmi d'autres l'a particulièrement troublé et inspiré :

> Ça m'a tellement pâmé que j'en ai pas dormi pendant des jours ! Surtout *La Duchesse de Langeais* que j'ai lu trois fois parce que j'me disais que tant qu'à être fou, j'voudrais être fou de même ! […] Pis c'est ça que j'veux être[156] !

Bien qu'il semble extraordinaire qu'un vendeur de chaussures montréalais obèse veuille ressembler à la Duchesse de Langeais, c'est pourtant ce qui se produit : le personnage part pour Paris en jurant d'en revenir « parisienne jusqu'au bout des ongles[157] ». On peut discuter la réussite de son projet, mais Édouard est effectivement devenu la Duchesse

---

[151] Quoiqu'en pense notre époque, qui évacue tout mystère, toute incertitude (et, dès lors, tout apprivoisement de l'altérité) de la rencontre et mise sur la compatibilité efficace, la rationalité froide du morcellement, et dont les sites de rencontre sur internet sont un exemple typique.
[152] DANTZIG, Charles, *Pourquoi lire ?, op.cit.*, p. 28.
[153] RYKNER, Arnaud, *Pans, op.cit.*, p. 22.
[154] « sentir les choses […] est, à un certain point, lié à l'acquisition de connaissances. » BOTTON, Alain de, *How Proust Can Change Your Life*, *op.cit.*, p. 65.
[155] « Cela nous aide à comprendre ses origines, déterminer ses dimensions et nous réconcilier avec sa présence. » *Ibid.*, p. 66.
[156] TREMBLAY, Michel, *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, *op.cit.*, p. 469.
[157] *Ibid.*, p. 600.

incontestée de la scène nocturne montréalaise. Le projet de vie de ce personnage a pris naissance dans l'émotion suscitée par la lecture du roman balzacien, encourageant certes un penchant naturel chez Édouard, mais en lui faisant aussi surmonter de nombreux obstacles et en engageant sa persévérance malgré ceux-ci. On s'aperçoit que tout en étant ancrée dans l'imaginaire, parce qu'elle l'est, l'œuvre littéraire, lorsqu'elle saisit le lecteur, a des effets incontestables dans la réalité.

Nous considérons donc, comme Pierre Jourde, que la raison d'être de la littérature est de nous permettre de revenir à la réalité. Comme le dit autrement Daniel Pennac, « la vertu paradoxale de la lecture […] est de nous abstraire du monde pour lui trouver un sens[158]. » Dans l'avant-propos de son ouvrage *Littérature monstre*, Jourde explique que le réel est difficile et que pour cette raison, « nous ne cessons de nous raconter des histoires[159] » afin de le masquer. En conséquence, « l'expérience du monde réel tend à nous fuir dans la vie […], nous nous cadenassons contre l'émotion et contre notre propre vérité[160]. » En parallèle au monde qui nous échappe, le texte littéraire vient « problématiser notre relation à la réalité, qui spontanément nous paraît simple[161] » et sur laquelle nous nous interrogerions peu sans l'aide d'un tel regard critique. La fiction littéraire raconte précisément « l'histoire des difficultés de notre rencontre avec le réel, l'histoire des histoires que nous nous racontons[162]. » En ce sens, la littérature donne une image, une représentation du réel, c'est-à-dire de notre manière d'agir dans le réel. Contrairement au monde réel qui est dispersé et qui nécessite un effort d'analyse, de mise à distance et de représentation, la littérature, elle, donne un état dense de l'expérience et produit ainsi du sens. C'est pourquoi Pierre Jourde écrit que la fiction éveille le réel, qu'elle féconde sa complexité. Il ajoute que la littérature a la particularité de dire l'être, lequel se tient à la limite du langage et ne peut se dire complètement. Aussi, l'œuvre littéraire, dans sa quête d'énonciation de l'être, prête des mots au lecteur pour qu'il puisse se saisir et se dire lui-même, dans le réel et l'imaginaire.

---

158 PENNAC, Daniel, *Comme un roman*, *op.cit.*, p. 19.
159 JOURDE, Pierre, *Littérature monstre. Études sur la modernité littéraire*, Paris, L'esprit des péninsules, 2008, p. 19.
160 *Ibid.*
161 *Ibid.*
162 *Ibid.*

Les émotions que suscite la fiction encouragent donc une réflexion et permettent éventuellement au lecteur de mieux se comprendre lui-même. Keith Oatley compare cette possibilité qu'offre la fiction de réfléchir sur une émotion vécue à celle d'un échange au sujet cette même émotion avec un proche :

> *Rimé (e.g., 1995) has found that whenever an emotion is remembered a few hours after it occured, it is likely to be confided to someone else. Confiding such everyday emotions and turning them over with others may be comparable to experiencing emotions in fiction in ways that allow one to reflect on them from the new perspectives of the stories circumstances. Both of these modes, therefore, may help self-understanding*[163].

Comme le dit Proust dans la préface de sa traduction de *Sesame and the Lilies* de John Ruskin[164], la lecture permet de recevoir dans l'intimité un discours sur lequel nous pouvons alors réfléchir à notre aise. Les émotions suscitées par le texte, mises en parallèle avec le contenu du récit, permettent au lecteur de considérer les choses selon une perspective différente et d'ajuster son attitude et ses croyances en conséquence. En termes psychologiques, voire médicaux, la lecture littéraire peut aider à gagner de l'*insight*[165], c'est-à-dire de la lucidité sur sa propre situation. Oatley indique que l'*insight* apporté par la lecture repose sur les émotions :

> *Insights of a personal kind when reading fiction are more likely to occur when the reader is moved emotionally by what he or she is reading and when the accompanying context helps the understanding of the resulting emotions*[166].

Selon les études empiriques qu'a relevées Oatley[167], il semble que le langage défamiliarisant du texte littéraire soit en partie responsable des émotions suscitées chez le lecteur, lesquelles engagent une réflexion de sa part.

---

[163] « Rimé (1995) a découvert que lorsqu'une émotion est remémorée quelques heures après qu'elle soit survenue, elle fait généralement l'objet d'une confidence auprès d'un tiers. Confier de telles émotions quotidiennes et les retourner avec d'autres pourrait être comparable à l'expérience d'émotions dans la fiction au sens où celle-ci permet de réfléchir aux émotions en fonction des nouvelles perspectives des circonstances du récit. Ces deux modes pourraient ainsi contribuer à une meilleure connaissance de soi. » OATLEY, Keith, « Why Fiction May be Twice as True as Fact : Fiction as Cognitive and Emotional Simulation », *Review of General Psychology*, vol. 3(2), 1999, p. 109.

[164] PROUST, Marcel, *Sur la lecture*, Arles, Actes Sud, 1988 [1905], p. 29.

[165] Du terme allemand *Einsicht*, qui désigne le regard porté à l'intérieur, sur soi-même. Celui-ci est identifié par Freud en 1895 comme le regard du clinicien sur le récit du patient pendant la cure. Il est aujourd'hui considéré comme le regard que porte le patient sur sa propre situation. (MARKOVÁ, Ivana, *Insight in Psychiatry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.)

[166] « Les *insights* d'ordre personnels lors de la lecture de fiction sont plus à même de se produire lorsque le lecteur est touché émotionnellement par ce qu'il ou elle lit et lorsque le contexte aide à comprendre les émotions résultantes. » OATLEY, Keith, « Why Fiction May be Twice as True as Fact », *loc.cit.*, p. 115.

Si l'on peut imaginer que la fiction littéraire ait quelque impact, elle doit donc d'abord faire naître l'intérêt et les émotions du lecteur, lui faire vivre une expérience esthétique. Par ailleurs, en tant que tiers médiateur, le texte permet de mettre à distance le monde pour pouvoir ensuite mieux l'appréhender. Parce qu'il applique une articulation à la matière psychique, le texte « semble par sa forme même (indépendamment de tout contenu) porteu[r] de civilité, de distance ou de détachement[168]. » Cet effet n'est pas sans lien avec le projet esthétique de l'œuvre, ancré dans l'usage littéraire de la langue et de ses dispositifs stylistiques que décrit Thomas Pavel dans *Fictional Worlds* :

> Appelons mythification le transfert d'un événement à l'intérieur des frontières de la légende. La parenté lointaine entre mythification et ce que les formalistes russes appelaient défamiliarisation est digne d'attention : car qu'est-ce que projeter un événement dans un territoire mythique, sinon le situer dans une certaine perspective, le placer à une distance confortable, l'élever sur un plan supérieur, afin qu'il soit plus aisé à contempler et à comprendre[169] ?

Ainsi, la fonction esthétique du texte littéraire implique en elle-même d'autres fonctions dont celle, médiatrice, permettant au lecteur de mieux appréhender les choses en les mettant à distance, pour qu'elles ne le concernent plus directement. Les lecteurs eux-mêmes reconnaissent l'intérêt de la défamiliarisation de la fiction littéraire : certains, par exemple, préfèrent lire de la littérature étrangère ou, en tous les cas, des récits qui se déroulent loin de leur propre monde, voire hors de tout ce qui existe sur terre, comme dans certains livres de science-fiction.

Un passage du roman *La Duchesse et le roturier* de Michel Tremblay illustre bien ce besoin, chez le lecteur, de la médiation de l'œuvre et de la distance qu'elle aménage vis-à-vis du réel. Dans ce passage, on retrouve le personnage de la grosse femme, la belle-sœur d'Édouard, qui explique pourquoi elle préfère la lecture de romans français à celle de romans québécois. Lorsque son mari lui offre *Bonheur d'occasion*, un roman de Gabrielle Roy dont l'histoire se déroule dans un autre quartier ouvrier de Montréal que le sien, pendant la guerre, alors terminée depuis peu, elle n'est pas emballée, alors qu'elle adore lire. Elle explique ainsi son manque d'entrain à son mari, Gabriel :

---

[167] *Ibid.*

[168] BOUGNOUX, Daniel, *La Crise de la représentation*, *op.cit.*, p. 135.

[169] PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1998 [1988], p. 100.

> J'ai jamais voulu lire des livres qui se passent icitte parce que j'veux pas retrouver là-dedans des problèmes que j'ai déjà pis que j'veux oublier parce que j'les comprends trop pis que j'ai pas besoin de parsonne pour me les expliquer ! […] Chus t'habituée à être dépaysée quand j'lis, Gabriel. Chus t'habituée à m'évader un peu partout dans le monde, surtout en France[170] !

La grosse femme lit surtout des romans français, écrits dans un usage de la langue différent du sien, pour éviter de retrouver des problèmes trop semblables aux siens alors qu'elle cherche, précisément, à échapper à son quotidien. Aussi, la capacité de l'œuvre littéraire à toucher n'est pas sans réserve : il ne s'agit pas de mettre le lecteur devant une manifestation brutale du réel, mais de transformer esthétiquement celui-ci de manière à ce qu'il puisse être appréhendé. C'est d'ailleurs la prouesse qu'a réussi Gabrielle Roy dans *Bonheur d'occasion* et que reconnaîtra la grosse femme en lisant finalement ce roman. La réaction de ce personnage correspond aussi au rapport qu'entretient Tremblay lui-même avec l'œuvre de Roy, dont il s'inspire pour son propre projet d'écriture.

Tout en aménageant une distance par la médiation qu'elle propose, la fiction tisse des liens, d'une part, entre l'œuvre et le lecteur et, d'autre part, entre celui-ci et les autres lecteurs qui partagent son intérêt pour le texte. En effet, Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich expliquent qu'en sa qualité d'intermédiaire, la fiction littéraire « fait des liens » entre le lecteur et le monde, entre réel et imaginaire :

> À la dimension fantasmatique de l'imaginaire, elle ajoute la possibilité d'une référence à l'expérience réelle ; à la dimension réaliste du témoignage vécu, elle ajoute la transposition dans le registre imaginaire, permettant de se détacher de l'expérience individuelle pour partager des repères communs – mythes ou contes de fées, personnages de romans, intrigues de films[171]…

Les personnages de la grosse femme et de son beau-frère Édouard, lecteurs fictifs dans les *Chroniques du Plateau-Mont-Royal,* illustrent ce phénomène de lien créé par la lecture. Ils se sentent paradoxalement très près des personnages de *L'Assommoir* d'Émile Zola, lesquels évoluent pourtant dans une époque et un lieu différents du leur. Malgré (grâce à) ces différences contextuelles, les deux lecteurs y retrouvent des personnages qui ressemblent beaucoup à des membres de leur famille et qui, toutefois, les émeuvent davantage que ces derniers. En s'interrogeant sur cette sincère sympathie dans le tome *Des nouvelles d'Édouard*,

---

170 TREMBLAY, Michel, *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, *op.cit.*, p. 530.

171 ELIACHEFF, Caroline et HEINICH, Nathalie, *Mères-filles. Une relation à trois,* Paris, Albin Michel, coll. « Le livre de poche », 2002, p. 12.

Édouard comprend qu'elle repose sur une « distante proximité » qui place des personnages semblables aux membres de leur famille dans un lieu autre, imaginaire[172].

Le raisonnement du personnage illustre bien le propos de Thomas Pavel sur les principes de distance et de pertinence dans la fiction. Selon Pavel, la création de distance serait le but général et thérapeutique de l'activité symbolique :

> *Symbolic distance is meant to heal wounds carved with equal strenght by unbearable splendour and monstrosity in the social tissue*[173].

Cette distance symbolique, pour être significative, doit être complétée par le principe de pertinence : « *that artefacts often are not projected into fictional distance just to be neutrally beheld, but that they vividly bear upon the beholder's world*[174]. » Ainsi, le sentiment de « distante proximité » éprouvé par Édouard envers les personnages de fiction s'explique à la fois par la distance opérée par l'œuvre de fiction et par la manière dont il se sent vivement concerné par le récit. L'expérience de la lecture implique donc, pour qu'une rencontre se produise entre texte et lecteur, une « distance optimale » donnant la possibilité au lecteur d'entrer en résonance avec l'œuvre et d'être touché par elle.

Aussi, le défi, dans l'atelier de lecture, est d'amener les participants à adopter cette distance optimale vis-à-vis des œuvres proposées. Les lecteurs, comme les personnages de la grosse femme et d'Édouard, mais aussi les participants l'atelier de lecture et d'écriture, font spontanément des liens entre eux-mêmes et les œuvres, ce dont témoigne aussi le narrateur du *Temps retrouvé* de Proust :

> En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument d'optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci, et vice versa […][175].

---

172 TREMBLAY, Michel, *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, *op.cit.*, p. 770-771.

173 « La distance symbolique sert à cicatriser les blessures causées avec une force égale par la splendeur et la monstruosité insoutenables du tissu social. » PAVEL, Thomas, « Fictional Worlds and the Economy of the Imaginary », dans ALLÉN, Sture (dir.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, *op.cit.*, p. 257.

174 « […] que les artefacts ne sont souvent pas projetés dans la distance fictionnelle seulement pour être observés de manière neutre, mais qu'ils affectent vivement le monde de l'observateur. » *Ibid.*

175 PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989 [1927], p. 217-218.

Lorsque s'établit une rencontre authentique avec l'œuvre, celle-ci « suscite ce regard *avec*, le sentiment d'être contenu ou compris[176]. » L'œuvre se subjectivise alors et devient un partenaire du lecteur et parfois même une sorte de double.

1.2.4.1 Les émotions dans le processus de lecture

En tant que partenaire du lecteur, l'œuvre littéraire engage des phénomènes particuliers dans son interaction avec celui-ci. Nous abordons ici ces fonctionnements spécifiques à la lecture, afin de montrer la manière dont le lecteur est impliqué émotionnellement dans l'expérience littéraire. Cette implication est déterminante sur les effets du dispositif littéraire sur le lecteur et se révèlera essentielle dans son utilisation thérapeutique.

1.2.4.1.1 Empathie, sympathie, identification

> *'Books are wonderful, aren't they ?' she said to the vice-chancellor, who concurred.*
>
> *'At the risk of sounding like a piece of steak,' she said, 'they tenderise one.'*
>
> Alan Bennett

Le système des neurones miroirs nous permet d'éprouver de l'empathie et cela, même dans l'expérience esthétique de la lecture littéraire. Parce que ces neurones permettent d'utiliser notre propre système décisionnel pour évaluer une situation dans laquelle se trouve un personnage, nous pouvons nous sentir comme si nous étions à sa place, éprouver de l'empathie et nous identifier à lui. Un minimum d'attention est requis pour cela et, par conséquent, pour tirer des conclusions de nos observations. Raymond Mar et Keith Oatley décrivent ce phénomène comme une expérience de partage :

> *By turning our gaze toward another target of attention, we are automatically engaged in a shared experience with another, and from this point we can chose to proceed with complex inferences such as understanding that persons mental state, whether it involve a goal or an emotion*[177].

---

[176] BOUGNOUX, Daniel, *La Crise de la représentation*, *op.cit.*, p. 182.

[177] « En tournant notre regard vers la cible d'attention d'une autre personne, nous sommes automatiquement engagés dans une expérience de partage avec l'autre et à partir de là, nous pouvons choisir de poursuivre avec des déductions complexes, comme comprendre l'état mental de cette personne, que celui-ci implique un but ou une émotion. » MAR, Raymond A. et OATLEY, Keith, « The Function of

Or, la fiction littéraire, par souci de cohérence, intègre les éléments les plus significatifs au récit, ce qui a pour effet de concentrer notre l'attention sur ce qui est digne d'intérêt. Les dispositifs de représentation attirent aussi l'œil des lecteurs. Lors d'études en laboratoire, ils sont souvent choisis par ceux-ci alors qu'ils doivent indiquer les passages qui ont suscité davantage d'émotions pour eux[178]. Le texte littéraire, dans sa construction même, capte l'attention du lecteur et stimule ainsi son empathie, son identification, voire sa sympathie.

Le lecteur développe de l'intérêt pour les personnages car en les côtoyant, il partage, d'un point de vue psychique, leurs préoccupations, leurs joies, leurs projets. Certains d'entre eux, avec lesquels le lecteur a des affinités particulières, deviennent des « proches fictionnels », comme le décrit Marcel Proust lorsqu'il relate certaines lectures d'enfance :

> Ces êtres à qui on avait donné plus de son attention et de sa tendresse qu'aux gens de la vie, n'osant pas toujours avouer à quel point on les aimait, […] ces gens pour qui ont avait haleté et sangloté […][179].

On comprend la déception de Proust qui doit quitter ces personnages lorsqu'il termine son roman :

> On aurait tant voulu que le livre continuât, et, si c'était impossible, avoir d'autres renseignement sur tous ces personnages, apprendre maintenant quelque chose de leur vie, employer la nôtre à des choses qui ne fussent pas tout à fait étrangères à l'amour qu'ils nous avaient inspiré[180].

Même lorsqu'il les quitte, ces personnages continuent à l'inspirer dans sa conduite. Aussi, les personnages peuvent être une source d'apprentissage en tant que modèles pour le lecteur, mais ils peuvent aussi le stimuler grâce à la sympathie qu'ils ont suscitée chez lui. George Eliot prétend d'ailleurs que cela constitue « *the greatest benefit we owe to the artist, whether painter, poet or novelist*[181] » :

Fiction is the Abstraction and Simulation of Social Experience », *Perspectives on Psychological Science*, vol. 3(3), 2008, p. 176.

[178] Voir les travaux de David Miall.

[179] PROUST, Marcel, *Sur la lecture*, *op.cit.*, p. 24

[180] *Ibid.*, p. 25.

[181] « le plus grand bienfait que nous devons à l'artiste, fut-il peintre, poète ou romancier » Cité dans OATLEY, Keith, « Why Fiction May be Twice as True as Fact : Fiction as Cognitive and Emotional Simulation », *loc.cit.*, p. 115.

> *[…] the extension of our sympathies. Appeals founded on generalizations and statistics require a sympathy ready-made, a moral sentiment already in activity ; but a picture of human life such as a great artist can give, surprises even the trivial and the selfish into that attention to what is appart from themselves, which may be called the raw material of moral sentiment… Art is the nearest thing to life ; it is a mode of amplifying experience and extending our contact with our fellow-men beyond the bounds of our personal lot*[182].

Le tableau humain que présente l'œuvre littéraire touche le lecteur de manière plus poignante que tout autre type de discours, c'est pourquoi il constitue une expérience sensible unique, susceptible de stimuler notre empathie et cela même dans la vie réelle.

Si la sympathie ou l'antipathie semblent aller de soi dans la lecture littéraire, l'identification, elle, n'est pas un phénomène facile à cerner, surtout qu'elle est souvent à tort considérée comme imitation passive. Reprenant la formulation de Freud dans *L'Interprétation des rêves*, Michèle Petit décrit l'identification comme non « pas simple imitation, mais *appropriation* à cause d'une étiologie identique ; elle exprime un "tout comme si" et a trait à une communauté qui persiste dans l'inconscient[183]. » Cette définition met l'accent sur l'aspect actif de l'identification et, du même coup, sur son effet structurant sur le sujet. Nancy Huston affirme par ailleurs qu'« on ne parvient à agir et à comprendre que grâce à l'identification, au décalage, au recul, à la simplification et à l'essentialisation, à la ressemblance et à la représentation[184]… » L'identification, que l'on sait indispensable à la construction du moi, peut, chez le lecteur, avoir le héros du récit comme cible, mais aussi les autres personnages qui, plutôt que de représenter un idéal, apparaissent comme « un des innombrables rôles du Moi[185]. » Comme le souligne Keith Oatley, cette identification a pour effet, chez le lecteur, une véritable expérience sensible adaptée aux intérêts du personnage :

---

[182] « […] le développement de nos sympathies. Les appels fondés sur les généralisations et les statistiques demandent une sympathie toute faite, un sentiment moral déjà actif ; mais l'image d'une vie telle qu'un grand artiste peut la donner surprend même le futile et l'égoïste à porter attention à ce qui s'écarte d'eux-mêmes, ce qui peut être désigné comme le matériau de base du sentiment moral… L'art est la chose la plus proche de la vie ; c'est un moyen d'amplifier l'expérience et de développer le contact avec nos semblables au-delà de notre propre sort. » Cité dans OATLEY, Keith, « Why Fiction May be Twice as True as Fact : Fiction as Cognitive and Emotional Simulation », *loc.cit.*, p. 115.

[183] FREUD, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1973, p. 137, cité dans PETIT, Michèle, *Éloge de la lecture, op.cit.*, p. 48.

[184] HUSTON, Nancy, *L'Espèce fabulatrice*, *op.cit.*, p. 175.

[185] MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil, 1969, p. 173.

> *One tends to identify with the protagonist, adopt his or her goals, and take on his or her plans. Then […] one experiences emotions as events, and outcomes of actions are evaluated in relation to the protagonist's goals*[186].

Même si les buts et les intentions du lecteur sont simulés dans cette identification, les émotions qu'il éprouve ne le sont pas, c'est là toute la force de l'identification.

Dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, Michel Tremblay parle de sa propre identification au personnage de Robert Grant inventé par Jules Verne :

> Le premier personnage de roman auquel je me sois totalement identifié au point même de m'en rendre malade, fut Robert Grant, le jeune héros des *Enfants du capitaine Grant*[187].

L'identification de Michel au héros est si forte, en effet, qu'il est complètement bouleversé lorsque, pendant sa lecture du roman, Robert Grant disparaît dans un tremblement de terre :

> […] Robert Grant ne pouvait pas mourir, *je ne pouvais pas mourir*, l'histoire ne pouvait pas se dérouler sans moi, il restait trois cents pages, j'étais le héros, c'est moi qui avais perdu mon père et qui était parti d'Écosse pour traverser le monde à sa recherche, c'est moi qui devenait un homme au milieu des Patagons et des marins au long cours[188] […].

Michel est si dérangé par cette péripétie, qui le *touche* personnellement, qu'il se réveille avec de la fièvre le lendemain matin et doit garder le lit. En s'appropriant les intérêts du héros « qui devenait un homme », le garçon remis de sa fièvre, grandira lui aussi, de manière moins romanesque, mais selon un passage obligé de l'adolescence. Alors qu'il est déçu de ne pas avoir un destin aussi exceptionnel que celui de Robert Grant et méprisant envers son père simple ouvrier – et non aventurier comme le capitaine Grant –, Michel apprend toutefois à apprécier celui-ci pour ses qualités propres, malgré le sens critique qu'il développe envers ses parents, comme tous les adolescents. Apprenant que son père est responsable de la recette (secrète) de la couleur rouge des boîtes de soupe à la tomate

---

[186] « On tend à s'identifier au protagoniste, à adopter ses objectifs et accepter ses plans. Alors […] on expérimente les émotions comme des événements et les résultats des actions sont évalués en relation avec les objectifs du protagoniste. » OATLEY, Keith, « Why Fiction May be Twice as True as Fact : Fiction as Cognitive and Emotional Simulation », *loc.cit.*, p. 114.

[187] TREMBLAY, Michel, *Un ange cornu avec des ailes de tôle, op.cit.*, p. 79.

[188] *Ibid.,* p. 83-84. L'auteur souligne.

Campbell imprimées à Montréal, Michel comprend qu'à côté de son père réel, « [le] capitaine Grant pouvait aller se rhabiller[189] ! »

Il arrive, bien sûr, que, pour diverses raisons, le lecteur ne puisse pas s'identifier aux protagonistes du récit. C'est le cas, par exemple, pour Michel lorsqu'il lit son premier livre, *L'Auberge de L'Ange-Gardien* de la Comtesse de Ségur, dans lequel les deux protagonistes, explique-t-il, sont trop différents de lui pour qu'il s'identifie à eux :

> Pour des fils de fermiers, ils parlaient drôlement bien, prononçaient toutes les syllabes bien comme il faut, faisaient leurs négations sans jamais en omettre une seule, étaient polis et parfaits ; enfin, bref, ils m'énervaient un peu. Parce que je n'arrivais pas à m'identifier à eux, je suppose[190].

L'auteur n'hésite pas à parler de sa jalousie envers les deux garçons, dont l'attitude lui semble de plus invraisemblable en comparaison à sa propre vie d'écolier, où de tels garçons seraient immédiatement rejetés. On ne s'étonne pas que, dans ce livre de la Comtesse de Ségur, ce soient plutôt les personnages secondaires qui intéressent Michel, ce qui n'est pas exceptionnel dans le domaine de la lecture. Dans le cas des *Enfants du capitaine Grant* comme dans celui de *L'Auberge de L'Ange-Gardien*, Michel éprouve des sentiments forts envers les personnages, il « vit » à leurs côtés le temps de sa lecture, développe une réflexion à leur sujet et, réciproquement, sur lui-même.

En tant qu'observateur, le lecteur serait plus enclin à adopter le point de vue d'un personnage secondaire ou du narrateur du récit. Une telle perspective, expliquent Raymond Mar et Keith Oatley, « *best allows for the empathic understanding of fictional others as they enact plans in a fictional social world, mirroring as it does the perspective from which we empathize with real-world others*[191]. » Aussi, c'est en tant qu'observateurs que les personnages d'Édouard et de sa belle-sœur mentionnés précédemment font des rapprochements entre les personnages de *L'Assommoir* et des personnes de leur entourage Ce rapprochement magnifie alors rétrospectivement leur faible sympathie pour ces dernières :

---

189 *Ibid.*, p. 94.
190 *Ibid.*, p. 48.
191 « permet une meilleure compréhension empathique des autres fictionnels qui représentent des plans dans un monde social fictionnel, correspondant ainsi au point de vue depuis lequel nous empathisons avec les autres dans le monde réel. » MAR, Raymond A. et OATLEY, Keith, « The Function of Fiction is the Abstraction and Simulation of Social Experience », *loc.cit.*, p. 181.

> […] nous en connaissions de ces personnages pathétiques qui se laissent aller après avoir connu des malheurs trop grands pour eux[192].

L'identification spontanée, souvent inconsciente, à la fiction n'a pas nécessairement d'effets lorsque la lecture est terminée car l'adoption de comportements différents est, lui, un processus conscient « d'identification ». En effet, on doit ici distinguer l'immersion fictionnelle et l'effet d'entraînement décrits par Jean-Marie Schaeffer :

> L'éventualité d'une immersion complète dans le simulacre, immersion qui nous amènerait à prendre la fiction pour la réalité, ne recouvre nullement celle d'une transposition des mondes fictionnels dans la réalité, transposition qui nous amènerait à calquer nos comportements ultérieurs sur ceux des personnages fictifs. Je peux être une victime d'une « illusion référentielle » face à une fiction sans pour autant imiter plus tard les comportements fictionnels. À l'inverse, je peux prendre modèle sur des comportements ou un univers fictionnel en sachant pertinemment qu'il s'agit d'une fiction. L'identification par immersion et l'identification au sens de la projection modélisante sont même deux activités psychologiques qui s'excluent (au sens où elles présupposent que l'individu se trouve dans des relations au monde différentes) : la première est une variante de l'attention cognitive, alors que la seconde relève de la régulation de nos actions[193].

Même si les héros que nous admirons inspirent nos comportements dans la réalité, il ne s'agit pas d'incarner ceux-ci au quotidien, mais de nous approprier leurs comportements pour qu'ils deviennent nôtres. On peut, par exemple, admirer la compassion d'un super héros envers les opprimés et décider de s'engager auprès d'une association caritative, sans toutefois s'y présenter en costume et cape et personnifier Batman. À l'inverse, certains personnages deviennent des contre-modèles que nous méprisons et qui nous détournent d'attitudes qui leur sont associées, que celles-ci soient répréhensibles ou non. Il arrive parfois que l'on s'identifie tout de même à des personnages méprisables pendant la lecture, comme dans le cas de romans à la première personne dans lequel le narrateur est un bourreau. Cela ne veut pas dire que nous deviendrons un bourreau dans la réalité ; cette identification est d'ailleurs souvent accompagnée d'un sentiment de culpabilité.

Dans tous les cas, l'effet d'immersion fictionnelle ne se réduit pas à une identification puisque le contenu du texte n'est pas décisif dans l'économie psychique affective. C'est le passage d'un contexte réel à un contexte fictionnel qui nous permet, rappelle Jean-Marie Schaeffer, « de réorganiser les affects fantasmatiques sur un terrain

---

192 TREMBLAY, Michel, *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, *op.cit.*, p. 770.
193 SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, *op.cit.*, p. 39.

ludique, de les mettre en scène, ce qui nous donne la possibilité de les expérimenter sans être submergés par eux[194]. » En réalité, la réélaboration fictionnelle a plutôt un effet de distanciation générale impliquant une désidentification partielle. Néanmoins, la satisfaction que tire inconsciemment le lecteur du processus de création élaboré par l'artiste dans son œuvre procèderait, selon Schaeffer, de deux identifications : l'identification à l'œuvre et l'identification à l'auteur. À l'œuvre, qui stimule une expérience émotionnelle par la symbolisation. À l'auteur, parce qu'il exprime son insatisfaction dans une forme artistique et tente un retour impossible vers le réel initial, perdu lorsque le sujet met en place le code symbolique. D'ailleurs, Hanna Segal rappelle que pour Proust, « ce n'est qu'à partir du temps perdu et de l'objet perdu ou mort que l'on peut faire une œuvre d'art[195]. » Le deuil du réel perdu engendre le désir de recréer le monde perdu par l'écriture – ou par un autre média artistique –, à la satisfaction du lecteur qui peut y retrouver ses propres difficultés sous une forme décalée. Cette identification est structurante : le lecteur en quête de symbolisation découvre dans les œuvres d'autres versions de ses drames intimes, des catastrophes auxquelles il doit faire face. Il y trouve alors, selon Michèle Petit, « matière à élaborer [son] roman familial[196] » ; à « donner forme à [ses] rêveries, [ses] désirs, [ses] craintes[197] » ; à comprendre « les mystères de la vie, de la mort, de la différence des sexes[198]. »

Michel Tremblay, par exemple, retrouve ses propres drames intimes et la confirmation de ses soupçons vis-à-vis d'une société encore largement contrôlée par la religion dans le roman *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy :

> *Bonheur d'occasion* n'était rien de tout ça [pensées pieuses et exemples édifiants], du moins du point de vue de la religion. C'était la première fois que je lisais un roman écrit dans ma ville où la vertu et le bon ordre ne régnaient pas en maîtres absolus, où la religion catholique ne répondait pas à toutes les questions, où Dieu n'était pas automatiquement au bout de chaque destin, et je n'en revenais pas. Le chaos existait donc à Montréal ailleurs que dans mon âme ? Je n'était pas tout seul dans mon coin à commencer à soupçonner qu'on nous mentait, qu'on nous trompait depuis toujours[199] ?

---

194 *Ibid.*, p. 324.
195 SEGAL, Hanna, « Psychanalyse et esthétique », *Revue française de psychanalyse*, vol. (43)5-6, 1979, p. 881.
196 PETIT, Michèle, *Éloge de la lecture, op.cit.*, p. 50.
197 *Ibid.*
198 *Ibid.*
199 TREMBLAY, Michel, *Un ange cornu avec des ailes de tôle, op.cit.*, p. 187-188.

Contrairement aux autres livres québécois que Michel doit lire en classe, celui-ci n'a pas de moralité, il ne fait que montrer les tragédies qui frappent la classe ouvrière sans les masquer de bons sentiments. Le garçon y trouve quelques réponses aux questions qu'il se pose et des êtres qui lui ressemblent. Il prend alors conscience que :

> C'est ça, la vie, la vraie vie, y'a pas d'explication à l'injustice ni de solution[200] !

Aussi, pour Tremblay comme pour les autres lecteurs, la littérature, par sa manière de (re)présenter des drames humains, ramène-t-elle au réel et à la vie.

Rien ne garantit, ou du moins il est difficile de l'évaluer, surtout de manière quantitative, seule manière jugée valable à notre époque de rendement scientifique, que la lecture mène à une appropriation de ce que l'on rencontre dans l'œuvre, voire à une certaine résolution de nos drames intimes. Difficile même de compter sur le lecteur pour rendre compte de son développement personnel car avec toute la bonne volonté du monde, il est toujours ardu de décrire la complexité de tels phénomènes, d'ailleurs en partie inconscients. Il arrive pourtant que les lecteurs prennent en compte leurs émotions lors d'une lecture et qu'ils en tirent des conclusions, en transformant, même de façon minime, leur manière d'appréhender le monde. Ces *insights* peuvent alors être le point de départ, chez ces lecteurs, d'un mouvement pour devenir « narrateur de leur propre histoire ». Michèle Petit, citant André Gide, parle de ces lecteurs comme de « sommeillantes princesses » « attendant qu'un mot ne les réveille[201] ». Le texte, comme toute œuvre d'art, vient alors, lorsqu'il touche à ce qui sommeille en eux, libérer une énergie importante :

> […] le spectateur, l'auditeur, ou le lecteur, se trouvent, grâce à l'œuvre d'art, confrontés à des éléments surgis des profondeurs de la psyché et qu'ils sont amenés […] à reconnaître, processus analogue à l'*insight* et qui, comme lui, libère l'énergie jusque-là encapsulée, décharge qui est facteur de plaisir[202].

Un texte qui « travaille » ainsi le lecteur engage un réel travail psychique chez celui-ci : au fil de sa lecture, il insère des morceaux de ses rêveries, ses réflexions entre les phrases du

---

[200] *Ibid.*, p. 189.

[201] GIDE, André, « Conférences sur la lecture », *Essais critiques*, Paris, La Pléiade/Gallimard, 1999, cité dans PETIT, Michèle, *Éloge de la lecture, op.cit.*, p. 53.

[202] CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot, 1971, p. 37, cité dans PETIT, Michèle, *Éloge de la lecture, op.cit.*, p. 146.

livre. Sa lecture devient alors « un mixte, un hybride, une greffe de sa propre activité de fantasmatisation sur les produits de l'activité de fantasmatisation de l'auteur[203]. »

1.2.4.1.2 Catharsis

Une lecture bien menée sauve de tout, y compris de soi-même.

Daniel Pennac

Pour Aristote, la tragédie opère une épuration (*katharsis*) de la pitié et de la frayeur par la représentation de ces mêmes émotions. En présence d'une représentation et contrairement à des images réelles, la frayeur est alors remplacée par un plaisir esthétique, comme l'expliquent les traducteurs et commentateurs du philosophe, Dupont-Roc et Lallot :

> […] de la simple vision des choses (*horan*) même – pénible lorsque le spectacle est repoussant – on passe, en face du produit de la *mimèsis,* à un regard (*theôrein*) qui s'accompagne d'intellection (*manthanein*), et, partant, de plaisir[204] […].

Le plaisir est donc dérivé de l'objet représenté grâce à la médiation qu'il opère sur les choses brutes. Keith Oatley rappelle, lui, que la catharsis vise à écarter les obstacles à la compréhension plutôt qu'à simplement purger les émotions[205]. La métaphore de l'art comme une lampe, employée par Meyer Abrams dans son ouvrage *The Mirror and the Lamp*, prend alors tout son sens lorsqu'on considère que l'art éclaire la compréhension des choses et de soi. Selon Jean-Marie Schaeffer, l'action cathartique de la fiction repose aussi sur sa manière d'« extérioriser des pulsions destructrices ou agressives que les contraintes de la vie sociale nous empêchent d'exprimer "dans la réalité", sauf à accepter d'en payer le prix dans cette réalité[206] ».

À l'effet compensatoire immédiat de l'œuvre littéraire se joint une stimulation de la réflexion tout aussi cathartique qui permet de revenir sur les affects ressentis lors de la lecture. Cette forme de catharsis ne « fonctionne » qu'en présence de réactions émotionnelles nécessaires à l'élaboration d'une réflexion subséquente ; elle ne peut avoir

---

[203] ANZIEU, Didier, *Le Corps de l'œuvre,* Paris, Gallimard, 1981, p. 45-46, cité dans PETIT, Michèle, *Éloge de la lecture, op.cit.*, p. 56.
[204] ARISTOTE, *La Poétique*, traduite et annotée par DUPONT-ROC, R. et LALLOT, J., Paris, Seuil, 1980, p. 190.
[205] OATLEY, Keith, « Why Fiction May be Twice as True as Fact : Fiction as Cognitive and Emotional Simulation », *loc.cit.*, p. 115.
[206] SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, *op.cit.*, p. 322.

lieu, et serait sans intérêt, en l'absence d'implication sensible du lecteur. Gérard Langlade explique comment la distance qui succède aux réactions subjectives de la lecture permet au lecteur de poser des jugements sur le contenu de l'œuvre et de mieux se situer par rapport à celui-ci :

> Au sein même de son implication dans l'œuvre, le lecteur établit donc une distance critique avec l'œuvre, même si celle-ci n'a rien à voir avec une analyse formelle du texte. C'est dans cette même distance interne à la lecture que s'inscrit le jugement moral que porte le lecteur sur l'action des personnages. La distance n'est en fait ici qui le révélateur de l'implication. Le discours du lecteur inscrit dans une théorie ou une morale les réactions subjectives qu'il a éprouvé au cours de la lecture : fascination, rejet, trouble, séduction, hostilité, désir, etc[207].

Le lecteur peut ainsi accéder, à partir de ses émotions, à une meilleure compréhension du monde qui l'entoure, autant fictif que réel, et de lui-même, dans un mouvement d'extériorisation puis d'intériorisation.

L'œuvre littéraire renvoie, de manière implicite ou explicite, à des expériences personnelles, des souvenirs. Elle fait revivre ces expériences dans une perspective différente, avec la distance médiatrice du texte, comme l'exprime à sa façon le personnage de Germain dans *La Tête en friche* de Marie-Sabine Roger :

> C'est dingue de voir tout ce que ça te fait revenir du passé, un bouquin[208].

Aussi, Vincent Jouve souligne-t-il que le texte a la capacité de faire revivre des événements traumatiques, auxquels nous réagissons alors différemment :

> Le traumatisme est lié à la façon dont le sujet a réagi à un événement de son passé. Seule une nouvelle réaction à ce même événement peut le faire disparaître. L'abréaction [[209]] expliquerait ainsi la fonction cathartique de l'art. C'est en « revivant » par l'intermédiaire des personnages les scènes originelles où tout s'est noué que le sujet peut trouver un nouvel équilibre en modifiant son rapport au passé. Remémoration et répétition structurent l'expérience romanesque[210].

Cette remémoration n'est pas toujours consciente et le texte littéraire peut susciter un retour du refoulé sous forme de compromis, dans lequel les représentations refoulées sont déformées par les mécanismes de défense du lecteur. Dans la formation de compromis,

---

[207] LANGLADE, Gérard, « Le sujet lecteur auteur de la singularité de l'œuvre », *loc.cit.*, p. 89.
[208] ROGER, Marie-Sabine, *La Tête en friche*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2008, p. 166.
[209] Abréaction : « Décharge émotionnelle par laquelle un sujet se libère de l'affect attaché au souvenir d'un événement traumatique lui permettant ainsi de ne pas devenir ou rester pathogène. » (LAPLANCHE, J. et PONTALIS, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 1.)
[210] JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op.cit.*, p. 214.

indiquent Laplanche et Pontalis dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse*, « peuvent ainsi se satisfaire – en un même compromis – à la fois le désir inconscient et les exigences défensives[211]. » En revivant ses souvenirs, le lecteur peut enfin donner un sens à des expériences qui, suscitant des émotions trop fortes pour qu'elles soient traitées sur le moment, sont restées dans l'ombre, sans être assimilées. L'œuvre permet de replacer ces émotions à une certaine distance, afin qu'elles soient traitées et comprises. Mais ce phénomène d'abréaction, moyennant une « distance optimale » du lecteur, n'a pas lieu pour tous, devant tous les textes littéraires car il est imprévisible et tient au hasard de la rencontre.

Le rôle de la fiction littéraire dans l'équilibre émotionnel et son effet cathartique tiennent d'abord à l'expérience d'immersion fictionnelle. La fiction permet de passer à une posture d'immersion mimétique qui n'a pas d'implication dans le monde réel. Cette posture d'immersion n'est pourtant pas donnée à tout le monde et elle peut donc être considérée comme « cathartique » uniquement pour certains individus. Ceux-ci posséderaient une capacité d'imagination plus développée, comme le montre une expérience de Jerome Singer[212] relatée par Jean-Marie Schaeffer :

> Ainsi, on a pu montrer que lorsqu'on soumet des enfants à une situation réelle induisant chez eux de l'agressivité, et qu'ensuite on les expose à la représentation fictionnelle de comportements agressifs, les « cobayes » sont loin de réagir tous de la même manière à ce stimulus mimétique. On constate en réalité deux types de réactions opposées : les enfants peu imaginatifs (selon les critères de divers tests projectifs, notamment le Rorschach) réagissent par une augmentation de l'agressivité et ont tendance à passer à l'acte. La raison en est qu'ils ne savent pas vivre les situations qu'ils rencontrent qu'au seul niveau comportemental, c'est-à-dire qu'ils sont incapables de les transposer à un niveau imaginatif. À l'inverse, chez les enfants imaginatifs, c'est-à-dire ceux qui dans la vie courante ont une propension significative à s'adonner à des jeux de feintise, des rêveries, des jeux de rôles, etc., on constate une baisse du niveau d'extériorisation agressive et une diminution de la tendance à passer à l'acte[213].

Schaeffer relève que, à l'inverse de ce que disait Platon sur le risque d'entraînement par la fiction dans son projet de République, celui-ci est en réalité inversement proportionnel au développement de la compétence imaginante. Car celle-ci,

---

211 LAPLANCHE, J. et PONTALIS, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op.cit.*, p. 167.
212 SINGER, Jerome L., *The Child's World of Make-Believe : Experimental Studies of Imaginative Play*, New York/San Francisco/London, Academic Press, coll. « The child psychology series », 1973.
213 SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, *op.cit.*, p. 322-323.

> […] nous permet de passer du traitement d'une situation réelle, caractérisée par une grande tension, à la posture d'immersion fictionnelle, qui en tant que telle est caractérisée par un abaissement de la tension psychologique : elle neutralise en effet les boucles réactionnelles directes entre l'individu et la réalité, et du même coup elle le libère (momentanément) de la nécessité d'une adaptation en temps réel aux contre-réactions de la « réalité »[214].

Aussi, le principal effet de la compétence imaginante n'est pas lié à une décharge pulsionnelle. Cette compétence permet de détourner les mécanismes d'alerte activés dans la réalité vers la voie parallèle du semblant.

En l'entraînant dans le monde du « comme si », la fiction dégage le lecteur des obligations de la réalité et lui permet de s'évader, par le biais de l'imaginaire, dans d'innombrables rôles. Elle est donc cathartique au sens où, explique Octave Mannoni, elle arrive à « produire des événements d'une nature tout à fait différente, par le fait qu'ils ne se produisent que dans la partie imaginaire du Moi[215]. » Alors qu'elle suscite des passions, ajoute Mannoni, elle « remet à leur place (c'est-à-dire [qu'elle] cantonne sur la scène du rêve) la pitié et la terreur imaginaires[216] ». Comme l'a montré Singer à l'aide de ses expériences sur l'activité imaginaire de l'enfant, nous ne sommes pas tous égaux en termes de compétence imaginante. On peut toutefois penser que cette compétence se cultive de façons différentes, par la lecture entre autres. Aussi, l'atelier de lecture et d'écriture, en permettant de fréquenter des fictions littéraires, pourrait-elle entraîner progressivement cette compétence imaginante et, partant, la capacité de s'évader à l'écart des contre-réactions de la réalité.

En réalité, si la représentation nous purge de la terreur et de la pitié comme l'affirmait Aristote au sujet de la tragédie au théâtre, ce n'est pas parce qu'elle les *représente* vraiment car, précisément, « la terreur ne se laisse ni représenter ni signifier[217] ». Parce qu'elle est irreprésentable, celle-ci apparaît dans la représentation sous une forme modifiée, laquelle a pour origine des mécanismes de défenses. Parmi les défenses « représentationnelles » contre la brutalité se trouvent la substitution et la fragmentation, qui tentent de sémiotiser le trauma en le répétant, explique Daniel Bougnoux, « pour le

---

[214] *Ibid.*, p. 324.
[215] MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, *op.cit.*, p. 175.
[216] *Ibid.*, p. 183.
[217] BOUGNOUX, Daniel, *La Crise de la représentation*, *op.cit.*, p. 37.

cadrer à bonne distance dans une *scène*[218]. » La représentation utilise ces moyens de distanciation pour déjouer la terreur, la symboliser et ainsi la « montrer » aux regards. Étymologiquement, le mot grec *skènè*, traduit en latin par *tabernaculum*, désigne les tréteaux du théâtre, mais d'abord une tente et dans le grec de la Septante (la traduction grecque de la bible à l'époque alexandrine), le tabernacle. Le tabernacle, ou tente de la Rencontre, contient et occulte le Verbe à l'aide de plusieurs écrans et, parce qu'il se préoccupe des regards, constitue ainsi la première scène[219]. L'écran, comme le regard, est essentiel à la représentation ; il crée un espace protégé où l'objet est désigné par le signe. En médiatisant le réel, en l'écartant du présent et en le mettant à distance, la scène « offre une surface de réparation[220]. » C'est là que réside le pouvoir cathartique de la fiction.

L'ordre symbolique permet donc aux individus de se protéger du choc du réel, ce qui explique, selon Stéphane Lojkine,

> […] pourquoi le rapport à l'objet est toujours décevant : la chose demeure toujours là derrière, dans le vague du réel, excédentaire en quelque sorte, quand bien même l'objet est attrapé, serré, possédé, voire détruit[221].

Toutefois, le langage littéraire diffère du langage normatif car il tente un impossible retour de l'objet vers la chose perdue au cours de la symbolisation. L'œuvre retrace la coupure sémiotique en faisant appel à ses ressources premières iconiques, élaborées individuellement pour résister à l'agression des choses. Les images contestent la légitimité du mot et restituent un peu mieux la réalité devant laquelle s'interpose le langage. Le signe tend alors davantage vers l'indiciel de la photographie, vers la « manifestation de choses » plutôt que la « représentation de mots »[222]. Lorsqu'on atteint les limites de la représentation toutefois, celle-ci tend à se défaire, voire à échouer. Dans ce cas, la catharsis n'opère plus puisqu'il n'y a pas de déplacement du réel vers l'espace de la représentation. D'où les reproches adressés à notre société actuelle qui tend à remplacer la

---

[218] *Ibid.*, p. 37.
[219] LOJKINE, Stéphane, *La Scène de roman. Méthode d'analyse,* Paris, Armand Colin, coll. « U Lettres », 2002, p. 8.
[220] BOUGNOUX, Daniel, *La Crise de la représentation*, *op.cit.*, p. 39.
[221] LOJKINE, Stéphane, *Image et subversion*, *op.cit.*, p. 94.
[222] BOUGNOUX, Daniel, *La Crise de la représentation*, *op.cit.*, p. 54.

distanciation du spectacle par le contact intime et individualiste, facilité notamment par les nouvelles technologies[223]. Jean Baudrillard, par exemple, dénonce ce « tactile » moderne :

> […] plus de scène, plus de coupure, plus de « regard » : fin du spectacle, et fin du spectaculaire, vers l'environnement total, fusionnel, tactile, esthésique (et non plus esthétique), etc.[224]

À l'autre extrême, une représentation trop distanciée, qui ne s'attache pas à retrouver la chose masquée par l'objet et se contente de copier d'autres représentations, ne peut être cathartique non plus. Dans tous les cas, l'effet cathartique ne peut être anticipé car il dépend du spectateur ou, dans le cas de du texte littéraire, du lecteur, ce que souligne ce commentaire de Daniel Bougnoux :

> Un texte n'est pas un objet positif ni défini une fois pour toutes, mais un réseau *virtuel* de significations à construire et à activer par chacun […] Lire consiste en effet à apporter son code et son corps – son monde propre – dans un geste empathique ou projectif[225].

1.3 Voir par l'œuvre (Une expérience visuelle)

> *The Queen said: 'Yes, that is exactly what it is. A book is a device to ignite the imagination.'*
>
> Alan Bennett

L'œuvre littéraire recourt à divers moyens pour supporter la production d'un modèle mental et symbolique par le lecteur. Outre la délimitation de ses frontières servant à créer un cadre d'immersion fictionnelle, elle doit proposer des appuis à l'imagination du lecteur. Comme l'indique Lars Gyllensten, ce n'est pas tant la précision ou la fidélité de ses représentations qui importe, mais son pouvoir évocateur :

> *[…] the essential thing is not to what extent the depiction copies its object or subject – it is not even important in the first place for the depiction to be correct or logically tenable. What is important is the feeling or the intention that finds expression. It is a matter of relationship between to parties, an attitude […]*[226].

---

223 *Ibid.*, p. 86.

224 BAUDRILLARD, Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1976, p. 111.

225 BOUGNOUX, Daniel, *La Crise de la représentation*, *op.cit.*, p. 86.

226 « l'essentiel ne tient pas au détail de la représentation de l'objet ou du sujet dépeint – il n'importe même pas que la représentation soit juste ou logique. Ce qui *est* important est le ressenti ou l'intention qui est exprimé. C'est une question de relation entre deux partis, une attitude. » GYLLENSTEN, Lars, « Possible Worlds – a Chorus of a Multitude of Souls », *loc.cit.*, p. 286-287.

Le pouvoir évocateur de l'œuvre littéraire prolonge celui de son médium langagier qui jouit lui-même d'une faculté d'évocation. Le texte éveille (ou non) des émotions chez le lecteur qui puise dans ses expériences personnelles pour l'imager et se l'approprier, dans une posture lectorale typique. Il s'agit pour le lecteur d'établir une relation entre ce qu'il perçoit et lui-même, en tant qu'individu inscrit dans un contexte social, mais aussi comme sujet unique.

L'évocation, sur laquelle porte en partie les travaux de Gaston Bachelard et de Paul Ricoeur, suggère plutôt qu'elle ne montre. Elle repose donc sur la compétence imaginante de l'individu. C'est pourquoi Daniel Bougnoux indique que la

> […] représentation n'a pas à recréer son objet, mais à susciter sa « mention » dans l'esprit du récepteur par le détour d'un code, à coups d'allusions et de fragments, vicaires d'un monde absent[227].

L'absence est, en quelque sorte, une condition nécessaire à l'élaboration imaginaire : le lecteur, par exemple, construit le monde fictionnel à partir du texte littéraire. Le pouvoir évocateur de la fiction correspond, dans le code langagier, à la « figure de style » la plus répandue, la métaphore. Celle-ci a littéralement pour effet de « mettre devant les yeux » l'absent, tout comme l'évocateur décrit par Gyllensten révèle : « *the* evocative*, the ability […] to induce one's object to reveal itself, to appear and approach for a contact*[228]. »

Dans *An Apology for Poetry*, Philip Sydney, compare les ressources du poète à celles du philosophe de la manière suivante :

> *[…] the poet yieldeth to the powers of the mind an image of that whereof the philosopher bestoweth but a wordish description : which doth neither strike, pierce, nor possess the sight of the soul so much as that other doth*[229].

Selon lui, les descriptions du philosophe ne possèdent pas le pouvoir des images convoquées par le poète, qui, elles, touchent le lecteur. Cela constitue en quelque sorte la spécificité de l'œuvre littéraire vis-à-vis des autres types de discours. Lorsqu'on la compare à d'autres œuvres artistiques, l'œuvre littéraire est alors aussi caractérisée par

---

[227] BOUGNOUX, Daniel, *La Crise de la représentation, op.cit.*, p. 21.

[228] « l'*évocation*, la capacité […] d'induire un objet à se révéler, à apparaître et approcher pour un contact. » GYLLENSTEN, Lars, « Possible Worlds – a Chorus of a Multitude of Souls », *loc.cit.*, p. 287.

[229] « Le poète façonne aux pouvoirs de l'esprit une image tandis que le philosophe produit seulement une description verbeuse qui, ni ne frappe, ni ne perce, ni ne possède la vue de l'âme autant que l'autre le fait. » SYDNEY, Philip, *An Apology for Poetry*, 1595, cité par OATLEY, Keith, « Why Fiction May be Twice as True as Fact : Fiction as Cognitive and Emotional Simulation », *loc.cit.,* p. 114.

l'absence d'informations sensorielles complexes qui stimulent l'imaginaire du lecteur. La situation est différente, par exemple, pour des œuvres théâtrales ou cinématographiques, lesquelles fournissent au spectateur des images déjà élaborées. La littérature permet donc une participation active du lecteur, faisant appel à son imagination et ses souvenirs pour qu'il vive une expérience complète. Par exemple, dans *La Tête en friche*, le personnage de Germain, lorsqu'il découvre *La Peste* de Camus, est surpris par les images qui lui viennent sans effort à l'esprit :

> Je le voyais, ce rat crevé ! Je le voyais[230] !

Les images que lui évoque le roman sont assez fortes pour lui faire ressentir du dégoût et le faire frissonner, faisant de sa lecture une expérience à part entière :

> Bah, quelle horreur, cette vermine ! Ça m'en foutait des frissons, d'y penser. S'il y a des bestioles qui me débectent, c'est bien les rats. Les rats, et puis les blattes. C'est dégueulasse aussi, les blattes[231].

1.3.1 Des images vivantes

La simulation opérée par la fiction littéraire peut sembler anodine et pourtant, tout lecteur reconnaît l'effet d'implication que produit un texte qui lui correspond. Certains lecteurs, tel Marcel Proust, voient dans la vie fictive un intérêt égal à celui de la vie réelle et lui confèrent une vivacité sans pareil :

> Il n'y a peut-être pas de jours de notre enfance que nous ayons si pleinement vécu que ceux que nous avons cru laisser sans les vivre, ceux que nous avons passés avec un livre préféré[232].

C'est aussi le cas d'Albert Camus, qui décrit dans *Le Premier Homme* comment il

> […] avait dévoré les livres qui lui tombaient sous la main et les avalaient avec la même avidité qu'il mettait à vivre, à jouer ou à rêver[233].

Aussi, la lecture est véritablement un « vécu » dans un monde parallèle qui, même s'il figure une contrée lointaine, ne semble jamais trop loin. Pour Proust, par exemple, se remémorant une lecture interrompue, ce monde « n'était situé qu'à une distance

---

230 ROGER, Marie-Sabine, *La Tête en friche*, *op.cit.*, p. 70.
231 *Ibid.*, p. 71.
232 PROUST, Marcel, *Sur la lecture*, *op.cit.*, p. 9.
233 CAMUS, Albert, *Le Premier Homme*, Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque Gallimard », 2005 [1994], p. 271-272.

d'âme[234] ». Camus témoigne aussi de cette contiguïté entre fiction et réalité en disant « la facilité avec laquelle [lui et Pierre] mêlaient les personnages de *Pardaillan* à leur vie de tous les jours[235]. »

D'ailleurs, Raymond Mar et Keith Oatley indiquent que, du point de vue des représentations mentales, il n'y a pas de véritable distinction entre la fiction et la réalité :

> *It thus appears that there are areas in the brain that code for actions and objects regardless of whether they are actually perceived or merely implied by visual stimuli*[236].

Les stimuli visuels qui activent certaines zones du cerveau de la même façon qu'avec la perception réelle d'une action ou d'un objet peuvent être des mots et non uniquement des images. En effet, il a été démontré que les mots évoquent automatiquement les formes représentationnelles des objets auxquels ils réfèrent[237]. Il résulte de ce phénomène, explique Guillemette Bolens dans *Le Style des gestes*, que

> […] l'activation de simulations mentales permet de faire des inférences perceptives qui dépassent de façon utile les stimuli perçus[238].

En outre, « les configurations conceptuelles sont contextualisées et dynamiques[239] », c'est-à-dire qu'un objet n'est jamais visualisé pour lui-même – dans une sorte d'idéal platonicien –, mais toujours dans son contexte et en mouvement. Par exemple, un lion sera simulé dans un cadre donné (une plaine en Afrique, une cage dans un zoo, etc.) et sera implicitement associé à son action (dévorant un zèbre, tournant en rond dans sa cage, etc.). Par conséquent, lorsque le lecteur lit une phrase du type « il vit un lion courir dans les herbes », il ne visualise pas ce lion faisant la sieste ou une sorte de lion idéal, hors de tout contexte, mais bien un lion courant dans des herbes. Cette image dépendra, bien entendu, de l'imaginaire personnel du lecteur et peut varier d'un lecteur à un autre pour une même phrase.

---

234 PROUST, Marcel, *Sur la lecture, op.cit.*, p.24.
235 CAMUS, Albert, *Le Premier Homme, op.cit.*, p. 272. *Les Paillardan* est un cycle de dix romans de cape et d'épée écrits par Michel Zévaco.
236 « Il apparaît donc que certaines aires du cerveau codent pour les actions et les objets, que ceux-ci soient réellement perçus ou simplement conviés par des stimuli visuels. » MAR, Raymond A. et OATLEY, Keith, « The Function of Fiction is the Abstraction and Simulation of Social Experience », *loc.cit.,* p. 179.
237 ZWANN, R.A., STANFIELD, R.A. et YAXLEY, R.H., « Language Comprehenders Mentally Represent the Shapes of Objects », *Psychological Science*, vol. 13, 2002, p. 168-171.
238 BOLENS, Guillemette, *Le Style des gestes : corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, BHMS, 2008, p. 10.
239 *Ibid.*, p. 11.

Pour Guillemette Bolens, c'est la compréhension même des textes qui se fonde sur la simulation, qu'elle décrit comme

> […] la réactivation d'états perceptifs sensoriels (vision, audition, toucher, goût, odorat), moteurs (mouvements, postures, gestes, sensations kinesthésiques et proprioceptives), et introspectifs (états mentaux, affects, émotions)[240].

En ce sens, cette compréhension

> […] relève d'actes cognitifs dynamiques, correspondant à des intentions de produire du sens, plutôt qu'à des produits idéels cernés, isolables et figés[241].

La production de sens n'est alors pas une manifestation de quelque chose de formé antérieurement et intérieurement, mais elle s'organise dans le geste lui-même. C'est pourquoi nous insistons sur le geste (l'expérience, l'activité, le vécu) de la lecture, car il s'agit d'un acte qui permet de *créer* l'espace narratif partagé.

Les images convoquées par le texte littéraire sont souvent décrites par les lecteurs comme des projections sur l'écran de la pensée. C'est le cas pour le personnage de Germain dans *La Tête en friche* qui décrit ainsi sa découverte de *La Peste* :

> C'était pareil qu'au cinéma, mais pour moi tout seul, dans ma tête[242].

Cette description correspond au phénomène décrit par les sciences cognitives comme modèle mental et qui correspond à la représentation que nous nous faisons mentalement du texte et de sa signification[243]. Les modèles mentaux, indiquent Raymond Mar et Keith Oatley, seraient plus abondamment élaborées à partir du matériau littéraire :

> *[Long, Winograd and Bridge (1989)] also pointed out that several text elements, such as descriptions of sensations and emotions, use of analogies and other figurative language, and the inclusion of dramatic climaxes, are linked to the evocation of imagery. These tropes are more likely to be found in narrative fiction than in other types of texts, such as expository nonfiction*[244].

---

240 *Ibid.*, p. 5.

241 *Ibid.*

242 ROGER, Marie-Sabine, *La Tête en friche*, *op.cit.*, p. 70.

243 MAR, Raymond A. et OATLEY, Keith, « The Function of Fiction is the Abstraction and Simulation of Social Experience », *loc.cit.,* p. 174.

244 [Long, Winograd et Bridge (1989)] ont aussi souligné que plusieurs éléments textuels, comme les descriptions de sensations et d'émotions, l'utilisation d'analogies et d'autre type de langage figuratif et l'inclusion de paroxysmes dramatiques, sont liés à l'évocation de l'imagerie. Ces tropes se retrouvent plus souvent dans la fiction narrative que dans les autres types de texte, comme les textes factuels descriptifs. » *Ibid.*, p. 178.

Peu abondant dans les textes factuels, ce matériau expliquerait la vivacité des images laissées par un récit.

Il peut sembler paradoxal que la fiction littéraire procure des expériences agrémentées de multiples détails concrets alors que son support matériel est, par définition, limité dans le temps et l'espace. Elaine Scarry explique ce paradoxe en attribuant au lecteur la responsabilité de construire une expérience précise à partir des processus perceptifs suggérés par le texte[245]. La métaphore, par exemple, présente un détail, généralement peu anodin, qui invoque un prototype ouvert à la généralisation. Ainsi, chaque indice donné par l'auteur soutient l'élaboration d'une fiction complète par le lecteur :

> *Close your eyes and then, instead of your experience being guided by signals from the visual system, think of the novelist whispering in your ear to offer purely verbal materials to start up, construct, and sustain the dream*[246].

Selon Philippe Quéau, le mode iconique de la pensée se fonde sur des considérations mimétiques ou topologiques, phénomène qui va de pair avec l'expérience des dispositifs fictionnels. Par ailleurs, l'imagerie visuelle joue un rôle important dans l'expérience de lecture, notamment en ce qui a trait aux émotions provoquées par le texte. Dans deux études conduites par Ernest Goetz et Mark Sadoski[247], des lecteurs ont évalué la force de leur imagerie et de leurs affects pour différentes sections d'une nouvelle donnée. Les lecteurs étaient le plus souvent d'accord entre eux ; l'évaluation de leurs affects et de leurs images mentales correspondait généralement à l'importance du passage dans le récit. Les auteurs supposent que l'imagerie mentale peut fournir une matrice concrète pour enregistrer les réponses émotionnelles pendant la lecture. À l'inverse, les ressentis émotionnels pourraient être la source d'une forte imagerie qui ancre la lecture

---

245 SCARRY, Elaine, « On Vivacity : the Difference Between Day-dreaming and Imagining-under-authorial Instruction », *Representations*, vol. 52, 1995, p. 1-26, cité par MAR, Raymond A. et OATLEY, Keith, « The Function of Fiction is the Abstraction and Simulation of Social Experience », *loc.cit.,* p. 178.

246 « Fermez vos yeux puis, plutôt que votre expérience soit guidée par des signaux du système visuel, pensez au romancier murmurant à votre oreille pour vous offrir un matériel purement verbal afin de commencer, construire et entretenir le rêve. » GARDNER, John, *The Art of Fiction*, New York, Knopf, 1984 cité par OATLEY, Keith, « Why Fiction May be Twice as True as Fact : Fiction as Cognitive and Emotional Simulation », *loc.cit.,* p. 105.

247 GOETZ, Ernest T. et SADOSKI, Mark, « Imaginative Processes in Literary Comprehension : Bringing the Text to Life », *loc.cit.*, p. 221-240 et SADOSKI, M., GOETZ, E.T. et KANGISER, S., « Imagination in Story Response : Relationships between Imagery, Affect, and Structural Importance », *Reading Research Quarterly*, vol. 23, n°3, Été 1988, p. 320-336.

dans l'imaginaire et la mémoire du lecteur. Dans leur second article, les auteurs évoquent la possibilité que les affects et les images mentales se rejoignent dans la dimension imaginaire de la lecture, « *that part of reading which makes stories come to life for us*[248]. » Les émotions et l'imagerie que suscite l'œuvre littéraire sont donc étroitement liées à son activation créative par le lecteur, faisant de la lecture une expérience visuelle de nature sensible.

Cette perspective était déjà celle de Bachelard, dont l'intérêt pour la vivacité de l'imaginaire dans la littérature éclaire la contribution du langage dans l'évocation visuelle. Pour le philosophe, l'image littéraire renouvelle l'utilisation codifiée des mots :

> L'image littéraire est un explosif. Elle fait soudain éclater les phrases toutes faites, elle brise les proverbes qui roulent d'âge en âge […] Bref, l'image littéraire met les mots en mouvement, elle les rend à leur fonction d'imagination[249].

Le texte littéraire recourt à des images nouvelles pour contrer l'usage banal et usé du langage. Ou, comme le dit un adolescent interrogé par Michèle Petit dans le cadre de ses recherches sur le rôle des bibliothèques, lire « c'est aller voir ailleurs pour aiguiser cet œil qui s'est un peu ramolli dans le quotidien[250]. » Prises dans leur volonté de travailler l'expression, les formes renouvelées de la représentation langagière donnent du relief aux mots et les entourent d'un imaginaire propre. Elles donnent alors naissance à des images vivantes et inoubliables, comme le souligne Bachelard :

> Comment, en effet, oublier l'action signifiante de l'image poétique. Le signe n'est pas ici un rappel, un souvenir, la marque indélébile d'un lointain passé. Pour mériter le titre d'*image littéraire*, il faut un mérite d'originalité. Une image littéraire, c'est un *sens* à l'état naissant ; le mot – le vieux mot – vient y recevoir une signification nouvelle. Mais cela ne suffit pas encore : l'*image littéraire* doit s'enrichir d'un *onirisme nouveau*. Signifier autre chose et faire rêver autrement, telle est la double fonction de l'image littéraire[251].

En créant des images à partir du langage, l'écrivain sollicite la vision du lecteur et ouvre son horizon et cela, dans la fiction comme dans la réalité.

---

[248] « […] cet aspect de la lecture qui rend les récits vivants à nos yeux. » SADOSKI, M., GOETZ, E.T. et KANGISER, S., « Imagination in Story Response : Relationships between Imagery, Affect, and Structural Importance », *loc.cit.*, p. 335.

[249] BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1974 [1943], p. 325-326.

[250] PETIT, Michèle, *Éloge de la fiction, op.cit.*, p. 39.

[251] BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes, op.cit.*, p. 324.

Marcel Proust a bien identifié cet effet rafraîchissant de l'œuvre qui ravive l'œil fatigué du lecteur et renouvelle son intérêt pour la vie :

> Cette apparence avec laquelle ils nous charment et nous déçoivent et au-delà de laquelle nous voudrions aller, c'est l'essence même de cette chose en quelque sorte sans épaisseur, - mirage arrêté sur une toile, - qu'est une vision. […] Le suprême effort de l'écrivain comme de l'artiste n'aboutit qu'à soulever partiellement pour nous le voile de laideur et d'insignifiance qui nous laisse incurieux devant l'univers[252].

L'œuvre littéraire entraîne donc une curiosité de la part du lecteur et elle réveille sa pulsion scopique par l'intermédiaire du texte qui le tient à une certaine distance, ce que souligne Vincent Jouve :

> Le relais textuel maintient une distance infranchissable entre le regardant et le regardé. Cette séparation est la source même du plaisir du lecteur : d'une part, la dénivellation entre le texte et le réel permet d'espionner les personnages en toute sécurité (on est jamais découvert) ; d'autre part, le vide qui sépare de l'objet désiré libère un espace propice au développement de l'imaginaire[253].

Ainsi, au-delà de ce que le texte offre à regarder, c'est le point de vue qu'il propose qui fait tout son intérêt. Le monde fictionnel ouvert par le texte dépasse d'ailleurs largement le contenu du récit, qui ne peut être exhaustif. Il appartient au lecteur de combler ou creuser les ouvertures de l'œuvre, qui restent un tremplin évocateur vers un autre monde, ce dont Proust mesure toute la portée :

> Dans chaque tableau [que les poètes] nous montrent, ils ne semblent nous donner qu'un léger aperçu d'un site merveilleux, différent du reste du monde, et au cœur duquel nous voudrions qu'ils nous fissent pénétrer[254].

1.3.1.1 Vision réelle/vision du réel

La fiction entretient un rapport certain et essentiel avec le monde réel, même si l'apparition de la photographie, entre autres choses, a mis fin à l'idée de l'art comme représentation fidèle de la nature. Ce rapport a été décrit de manière variée au cours de l'histoire littéraire, qui a d'abord considéré l'art comme la réflexion du monde ou, comme l'a relevé Henry James dans *The Art of Fiction*, son image :

> *A novel is a direct impression of life*[255].

---

[252] PROUST, Marcel, *Sur la lecture, op.cit.*, p. 34.
[253] JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman, op.cit.*, p. 90.
[254] PROUST, Marcel, *Sur la lecture, op.cit.*, p. 33.

Les liens existants entre les éléments de la fiction et la réalité ont été schématiquement décrits par Abrams dans *The Mirror and the Lamp* et repris de la manière suivante par Keith Oatley :

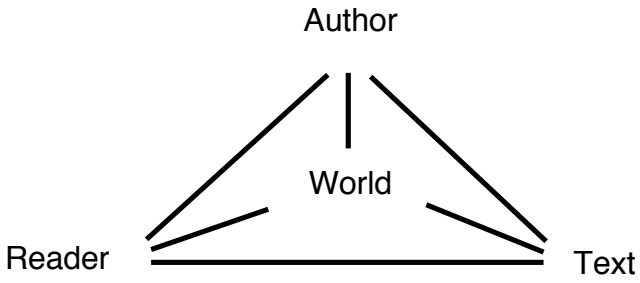


Figure 1. Diagramme des relations entre auteur, monde, lecteur et texte, inspiré de M.H. Abrams (OATLEY, Keith, « Why Fiction May be Twice as True as Fact : Fiction as Cognitive and Emotional Simulation », *Review of General Psychology*, vol. 3(2), 1999, p. 103.)

Selon Oatley, chaque époque de la tradition littéraire met l'accent sur un lien différent dans ce schéma, éclairant ainsi leur manière respective de considérer la représentation.

S'inspirant des travaux de Jean Baudrillard, Daniel Bougnoux attribue à la coupure sémiotique le processus de transposition caractéristique de la représentation :

> *Représenter* implique l'extraction d'un schème à partir d'un *territoire* et sa transposition dans un autre monde – dont les matériaux, les supports ou l'élément sont généralement plus diaphanes ou faciles à manier – appelé *carte*. Cette opération de substitution et d'allégement tient à nos deux termes fermement séparés de part et d'autre de la « coupure sémiotique » : le signe n'est pas la chose, le mot *chien* ne mord pas – non plus que son image d'ailleurs. […] Cette coupure qualifie donc l'accès au symbolique, soit un certain *propre de l'homme*[256].

Pour Bougnoux, l'accès au symbolique permis par la coupure sémiotique qualifierait le « propre de l'homme », auquel nous ajouterions « constitué en tant que sujet ». Dans la fiction littéraire, la condensation qu'opère la représentation sur le réel est déjà à l'œuvre dans son unité de base, le mot. En tant que signe, celui-ci est déjà représentation, consentie, rappelle Parain, par la communauté :

---

[255] « Un roman est une impression directe de la vie. » JAMES, H., *The Art of Fiction*, cité par OATLEY, Keith, « Why Fiction May be Twice as True as Fact : Fiction as Cognitive and Emotional Simulation », *loc.cit.*, p. 104.

[256] BOUGNOUX, Daniel, *La Crise de la représentation, op.cit.*, p. 7-8.

> En même temps que le langage transforme le réel en notions, il les soumet à l'examen. On voit se dessiner un mouvement de tri, qui ne conserverait, à travers les confrontations, que les paroles acceptées par une sorte de consentement universel. […] Le jeu se joue entre le langage et la réalité. Un mot ne peut avoir de sens que s'il substitue à la réalité la loi de cette réalité : ce qui ne varie pas en elle ou qui varie selon une règle bien déterminée […][257].

Le mot, comme tout dispositif de connaissance de la réalité, nous donne une connaissance partielle de celle-ci, il est un instrument approximatif, rappelle Culioli :

> [Le mot] évoque toute notion mais la relation n'est pas symétrique : une notion va être emprisonnée *partiellement* dans un mot. Donc une fois de plus il n'y a pas de relation terme à terme ; il y a toujours des échappatoires, il y a toujours du surplus. Il y a toujours en fait à partir du mot la possibilité d'avoir un système qui échappe au mot[258].

Il ne faudrait pas en conclure que l'œuvre littéraire se résume au mot et qu'elle est, de ce fait, inférieure à d'autres types de connaissances, ou encore simpliste. Au contraire, l'œuvre est riche, complexe et cela tient notamment à son « impureté », son « imperfection ».

Longtemps considérée uniquement sous sa forme « représentative » (*depiction*), la représentation comporte toujours une certaine part de réel qui pointe sous le symbolique, « un risque structurel, dit Daniel Bougnoux, inscrit dans toute logique du signe[259]. » Ce phénomène est devenu plus significatif et davantage reconnu dans la représentation moderne et contemporaine, au point que celle-ci soit marquée par une « crise de la représentation ». Selon Bougnoux, la représentation est en crise « quand la chose revient à la place du signe pour déloger celui-ci, ou le bousculer[260] », « quand l'urgence du *présent* vient supplanter la représentation[261] », quand l'ordre secondaire peine à contenir le désordre primaire.

Dans tous les cas, l'univers de la fiction littéraire est transmis par le texte, qui agence des objets en un récit, aussi déconstruit soit-il. Ce phénomène a été décrit avec justesse par Robert Louis Stevenson à la fin du XIX[ième] siècle :

---

257 PARAIN, B., *Petite métaphysique de la parole*, Paris, Gallimard, coll. « Essai », 1969, p. 46-47, cité dans LAURENDEAU, Paul, « La crise énonciative des glottognoses », dans BHATT, P., FITCH, B.T. et LEBLANC, J. (dir.), *Texte – L'énonciation, la pensée dans le texte*, vol. 27/28, 2000, p. 24.
258 CULIOLI, A., *Notes du séminaire de DEA 1983-1984*, Poitiers, Université de Poitiers, 1985, p. 19, cité dans LAURENDEAU, Paul, « La crise énonciative des glottognoses », *loc.cit.,* p. 23.
259 BOUGNOUX, Daniel, *La Crise de la représentation, op.cit.*, p. 12.
260 *Ibid.,* p. 8.
261 *Ibid.*, p. 9.

> *Life is monstrous, infinite, abrupt and poignant ; a work of art, in comparison, is neat, finite, self-contained, rational, flowing, and emasculate*[262].

Il importe toutefois de nuancer cette affirmation en la replaçant dans son contexte historique : le récit apparaît à cette époque plus maîtrisable que le réel, sans être en réalité aussi épuré que l'affirme Stevenson. D'ailleurs, lorsqu'on analyse l'œuvre de cet auteur, on constate qu'elle présente souvent l'échec du normal face au monstrueux, comme c'est le cas dans son récit le plus connu, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Stevenson souligne néanmoins le jeu que l'art opère sur la représentation des objets du monde et qui le distingue jusqu'à un certain point des choses de la vie. Représentation qui, nous l'avons vu, a déjà lieu à un premier niveau dans la vie elle-même, afin de permettre au sujet de se construire à l'aide d'objets faisant écran au choc du réel, dans l'ordre du symbolique.

Lorsqu'on s'intéresse à la représentation littéraire, on ne peut donc faire fi de la réalité du monde car, bien que celles-ci ne correspondent pas exactement, elles suivent néanmoins une évolution parallèle. Le commentaire de Stevenson, qui fait bien la distinction entre la brutalité du réel et la maîtrise du symbolique – ce qui n'empêche d'ailleurs pas l'expression de la violence –, témoigne, précisément, d'une mutation des représentations entre les XIX^{ième} et XX^{ième} siècles. En effet, certains de ses contemporains, comme Zola ou Courbet, souligne Marie-Thérèse Mathet, s'efforcent déjà de « peindre le réel » dans sa brutalité en transgressant les codes esthétiques, sociaux et moraux de l'époque[263]. La brutalité survient dans l'œuvre lorsque, rappelle Arnaud Rykner,

> […] le symbolique s'effondre et est rabattu sur le réel, [lorsque] le réel fait brusquement retour en faisant défaillir le symbolique[264].

La démarche ne sera pourtant pas « acceptée » avant le siècle suivant, où l'on trouve, notamment chez Proust, dit Rykner, un « véritable accomplissement de la représentation[265] » dans l'établissement d'un nouveau rapport au réel[266]. Cette

---

[262] « La vie est monstrueuse, infinie, abrupte et poignante ; une œuvre d'art, en comparaison, est rangée, finie, indépendante, rationnelle, fluide et émasculée. » STEVENSON, Robert Louis, « A Humble Remonstrance », dans *Essays and Poems*, London, Everyman, 1992 [1884], p. 182.
[263] MATHET, Marie-Thérèse (dir.), « Brut, brutal, brutalité », *Brutalité et représentation*, *op.cit.*, p. 7.
[264] RYKNER, Arnaud, *Pans, op.cit.*, p. 113.
[265] RYKNER, Arnaud, « Les spasmes du subjectile : brutalité du pan de Balzac à Proust », *loc.cit.*, p. 337.
[266] Bien que le réel soit, par définition, impossible à communiquer par le discours, l'origine de celui-ci se fonde sur la perte du lien au réel et son utilisation suppose « l'existence d'un incompréhensible, d'un *reste*, irréductible à l'interprétation. » L'artiste possède divers moyens de rendre perceptible l'indicible, voire de

« refondation du signe[267] » permet alors de « rétabli[r] la circulation entre le sujet (qui peint, regarde, lit ou écrit) et le réel[268]. » La brutalité doit toutefois intervenir de manière mesurée, sous peine de déséquilibrer la construction symbolique de la représentation au point qu'elle s'effondre.

Un certain équilibre est ainsi nécessaire à l'espace de la représentation afin d'éviter son effondrement, lequel donne les signes comme des choses. On risque alors, plutôt que d'être dans l'art, de se trouver du côté de la psychose, qui traite, à des degrés divers, « le représentant en fragment indiciel du réel[269] », comme le souligne Bougnoux :

> La différence de l'artiste d'avec le fou, c'est qu'il frôle la confusion sans y tomber, en retraçant par son œuvre la coupure sémiotique. Il est certain que toute création, où l'on peut voir avec Freud une sublimation – destin exceptionnel de la pulsion –, restaure le relief logique menacé d'effondrement : créer ou jouer en général, c'est ouvrir un métaniveau de surplomb, cadrer et survoler, arracher un ordre à une menace de chaos. Mais par son fond indiciel, cette scène demeure abouchée au réel, autant qu'au présent de son énonciation[270].

La tendance, ces dernières années, à l'autofiction est un exemple frappant de cet abandon de l'imaginaire au profit du réel. Dans le même temps qu'elle sacralise le geste d'écrire, l'autofiction interroge véritablement sa place au sein de l'art littéraire. Aussi, retrouve-t-on une tendance générale à l'élaboration d'un sujet psychotique dans beaucoup d'œuvres artistiques contemporaines[271]. Cela dit, il ne faut pas en conclure que toutes les performances contemporaines sont nécessairement psychotiques ! Simplement, en tendant vers l'indiciel, le type de représentation actuel peut plus facilement évoquer des problématiques que l'on retrouve dans la structure psychotique et que nous aborderons en troisième partie.

---

l'ériger en dispositif de représentation. (MATHET, Marie-Thérèse (dir.), « Brut, brutal, brutalité », *loc.cit.,* p. 8.)

267 RYKNER, Arnaud, *Pans, op.cit.*, p. 115.

268 *Ibid.*, p. 114.

269 *Ibid.*, p. 27.

270 *Ibid.* On rejoint ici les préoccupations de l'art-thérapie qui interroge le statut des créations de psychotiques (que certains appellent l'art brut et qui ferait charnière entre la psychose et la poésie selon l'auteur), celui de l'art-thérapeute dans le processus de création, etc. Bien que certaines productions en atelier d'art-thérapie aient toutes les qualités d'une véritable œuvre d'art, nous rappelons qu'il s'agit avant tout d'une expression de la souffrance qui s'inscrit dans un parcours thérapeutique et qui, à ce titre, ne saurait être considérée de la même manière que l'œuvre d'un artiste, surtout en ce qui a trait à sa commercialisation. Nous reviendrons sur ces préoccupations en troisième partie.

271 Voir notamment SASS, Louis A., *Madness and Modernism. Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*, New York, Basicbooks, 1992.

La représentation moderne, dans sa quête d'immédiateté, abandonne la distance assurée par la coupure sémiotique au profit d'une manifestation directe de la réalité, et cela même dans la littérature. Pourtant fondée sur le langage et sa fonction médiatrice, celle-ci se tourne vers d'autres façons de saisir le monde, dont la brutalité, souligne Arnaud Rykner, s'immisce dans l'œuvre littéraire :

> Aussi la brutalité est-elle, me semble-t-il, fondamentalement liée à l'aporie du langage et à la conscience moderne que nous pouvons avoir de cette dernière. Tant que le verbe est considéré comme l'outil adéquat d'une saisie du monde, la brutalité n'appartient pas au champ artistique et littéraire. Comme rencontre (brutale) avec un réel brut, déshabillé des oripeaux du *logos*, elle devient en revanche l'horizon, sinon la fin, de la représentation moderne qui rêve de faire l'économie de toute médiation[272].

Délaissé en quelque sorte par la littérature, le langage fait place aux images dans l'œuvre moderne, qui souhaite se débarrasser de tout écran et ainsi avoir sur les choses une vision directe. Elle s'inspire alors de médiums visuels, tels que la peinture, dont les liens qu'elle entretient avec l'œuvre littéraire remonte au « *ut pictura poesis* » d'Horace et qui, selon Henri Meschonnic, soulève l'écran du langage :

> La peinture fait quelque chose que non seulement le langage ne peut pas dire, mais qu'il nous empêche de voir. La peinture montre que le langage empêche de voir[273].

Au moment où la peinture est intégrée à l'œuvre littéraire de manière à former un dispositif pictural qui remplace l'écran du langage par l'immédiateté de l'image, on retrouve la brutalité du réel. L'image, explique Arnaud Rykner, devient alors « l'autre du langage » :

> Car la brutalité apparaît précisément au moment où une logique autre que celle du discours vient directement rivaliser avec ce dernier. Alternative radicale aux médiations suspectes du *logos*, l'image s'est, à partir du XVIII^{ième} siècle, constituée en cet *autre du langage*, capable de le faire défaillir[274]. »

Si l'image rivalise avec le discours dans l'œuvre littéraire moderne, il ne s'agit pas toujours d'une expérience « réussie » puisqu'elle témoigne aussi de l'incapacité du langage à rendre la réalité. On trouve donc de tels « échecs », explique Arnaud Rykner, dans des textes mettant en scène des peintures :

---

272 RYKNER, Arnaud, *Pans, op.cit.*, p. 92.
273 MESCHONNIC, Henri, *Le Rythme et la lumière. Avec Pierre Soulages*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 26-27, cité dans RYKNER, Arnaud, *Pans, op.cit.,* p. 115.
274 RYKNER, Arnaud, *Pans, op.cit.*, p. 93.

> Ainsi la peinture tend-elle à chaque fois à souligner et amplifier la coupure entre le réel et sa représentation en provoquant la mort ou l'oubli du premier – comme si à l'ère du réalisme, la peinture avait cette fonction de dénoncer la vanité de tout projet visant à *transcrire* le réel, à le reporter sur un *support*[275].

La mort ou l'oubli de l'objet réel dénonce alors l'impossibilité brutale d'une manifestation directe, qui reste pourtant le point de fuite de la représentation moderne et lui confère un fort pouvoir évocateur. Constituante de l'œuvre littéraire, l'image donne la possibilité au lecteur d'actualiser le texte et de vivre une expérience d'autant plus vivante qu'elle s'appuie sur un imaginaire vivace.

Un chapitre du roman *Un objet de beauté* de Michel Tremblay offre une illustration saisissante de la richesse du dispositif pictural dans le texte et de l'effondrement de la représentation lorsque ce dispositif laisse la brutalité envahir l'œuvre. Dans ce chapitre, on trouve le personnage de Marcel absorbé par une illustration du *Jugement dernier* de Michel-Ange, à partir de laquelle il élabore une rêverie qui prend la forme d'une *ekphrasis*, c'est-à-dire d'une description détaillée de l'œuvre d'art. Marcel (Marcello pour l'occasion) devient l'auteur de la fresque cachée sous celle du peintre italien, « vile copie, pitoyable travestissement[276] », et qui recouvre son propre chef-d'œuvre, considéré comme

> […] trop écrasant dans sa légèreté même, dans sa lumière céleste, pour la plèbe qui [cherche] refuge et consolation et non pas terreur et inquiétude[277].

Le personnage décrit alors sa fresque cachée, même s'il prévient le lecteur qu'en sa qualité de peintre, l'écriture n'est pas sa spécialité. On constatera que la puissance de son évocation dépasse effectivement le langage, comme sa fresque surpasse celle qui la recouvre.

Dans la fresque, de chaque côté du Dieu en majesté se pressent la Mama et la Zia, celle-ci « qu'on entendait presque[278] » et qui semble surtout « en *santé*[279] ! » Bien que Marcello insiste sur l'apparente santé de sa tante parce qu'il craint alors pour sa vie (elle souffre réellement d'un cancer), il donne aussi, par l'exclamation et l'italique, une impression vivante à son œuvre. Il explique que les trois figures centrales ne sont pas

---

[275] *Ibid.*, p. 99.
[276] TREMBLAY, Michel, *Chroniques du Plateau-Mont-Royal, op.cit.*, p. 1076.
[277] *Ibid.*, p. 1077.
[278] *Ibid.*, p. 1078.
[279] *Ibid.*

posées sur un nuage « pour justifier leur présence dans le ciel[280] », mais qu'elles flottent car elles

> […] font partie de ce ciel au bleu […] inventé pour la circonstance, le bleu Marcello, le bleu florentin transposé à la lumière de Rome, le *vrai* bleu du *vrai* ciel[281] !

Parfaitement intégrés à l'œuvre picturale, les personnages, transposés du récit-cadre du roman à la rêverie de Marcel, évoluent dans « le *vrai* bleu du *vrai* ciel », comme s'ils y étaient autant à leur place que dans la réalité, voire davantage. Le père du héros, bien que représenté à la place normalement occupée par Saint Barthélémy, n'est, lui, pas plus présent que dans la vie de Marcel, qui passe rapidement de sa brève description à une autre :

> Et quand on l'avait quitté, on l'oubliait. Complètement[282].

Marcello décrit ensuite un groupe composé de sa sœur, accompagnée de sa fille, de son mari et d'une autre femme. Mieux que la réalité, l'image montre les relations ambiguës qui unissent ces personnages, aux corps entremêlés :

> Ils étaient donc entrelacés, tous les quatre, mais pour des raisons différentes qui, sans se lire parfaitement bien, se laissaient deviner[283].

La fresque incorpore également des personnages appartenant au monde imaginaire de Marcel : quatre femmes peintes en miniature aux points cardinaux, semblables aux muses et aux *moïres* grecques et lui offrant savoir et protection. En raison de la technique utilisée par le peintre, elles sont invisibles à l'œil commun, mais néanmoins présentes, comme c'est le cas dans la réalité. De la même manière, Marcel a incorporé un portrait de son chat imaginaire par un assemblage d'éléments qui, lorsqu'on porte attention à la fresque dans son ensemble, le représente endormi dans son panier. La fresque avait pour objectif d'illustrer la vie de Marcel, qui pense son identité à partir de celle-ci, mais jugée « trop puissante » par Jules II pour le commun des mortels, elle est recouverte par celle de Michel-Ange, affirme Marcello/Marcel. Qui continue à décrire son œuvre comme si elle vivait toujours et évoluait avec les personnages :

---

[280] *Ibid.*, p. 1079.
[281] *Ibid.*
[282] *Ibid.*, p. 1080.
[283] *Ibid.*, p. 1081.

> Quand il ne restera plus personne dans le tableau, après l'anecdote qu'il raconte, […] il ne restera plus, sur cette fresque, que le Héros en majesté, les quatre clous [les miniatures des quatre femmes] et le panier à chat sur un fond de ciel d'une telle magnificence qu'aucun regard humain n'en sera digne[284].

Le « tableau », à la manière d'un tableau vivant, fige une anecdote tirée de la réalité en juxtaposant les personnages dans une mise en scène, inspirée du *Jugement dernier,* imaginée par Marcel, laquelle n'a pas réellement lieu. En tentant de transcrire le « réel » (fictif) en images, le récit montre toute la complexité de l'opération par la superposition des niveaux de représentation. En effet, la réalité transposée est déjà fictive (celle du récit-cadre du roman) ; la fresque décrite n'existe plus car elle a été effacée par celle de Michel-Ange, – elle n'a d'ailleurs jamais existée puisqu'elle provient de l'imagination de Marcel ; bien qu'il s'agisse d'un tableau vivant, les personnages qu'on y voit ne posent pas réellement ; parce que la description suit l'observation d'une reproduction du *Jugement dernier* par Marcel, elle semble tenir de l'*ekphrasis*, mais il ne s'agit pas de celle de la véritable fresque. La représentation, morcelée par la juxtaposition de ces différents niveaux, laisse le lecteur dans l'incertitude sur ce qui est vrai et ce qui est faux. Lorsque tous les personnages du tableau sont morts, il y reste toujours Marcello dans la position divine, accompagné des quatre femmes et de son chat. Le narrateur précise alors « qu'aucun regard humain n'en sera digne[285] » car il s'agit, en réalité, de la représentation d'un monde imaginaire parfait, décrit ailleurs comme « une bulle parfaitement ronde, parfaitement lisse, qui le [coupe] du reste du monde[286]. »

En l'absence de destinataire, la représentation, dans ses juxtapositions successives qui condensent temps et espace, échoue même si elle tend à montrer le réel au lecteur. Elle finit par ne plus rien représenter. En effet, elle s'interrompt brusquement lorsque le narrateur revient sur les yeux du héros, qui accusent un strabisme caractéristique de sa maladie, qui est réelle. Le personnage de Marcel souffre de crises d'épilepsie, annoncées par un strabisme accentué et une teinte jaune dans ses yeux. Le chapitre se termine alors abruptement sur la constatation suivante :

---

[284] *Ibid.*, p. 1086-1087.
[285] *Ibid.*, p. 1087.
[286] *Ibid.*, p. 798.

> Parce que le Héros… Parce que le Héros, à son grand dam, se trouve au bord d'une… d'une crise[287] !

Lorsqu'il s'agit de fixer son objet sur un support, la représentation se rompt par une crise réelle du protagoniste, symptôme de sa folie et alternative à la mort. Le procédé montre l'impossibilité de représenter le réel qui, lorsqu'il fait irruption, fait défaillir la représentation. Le discours du narrateur chancèle, ce que rendent les points de suspension et les répétitions qui hachent la phrase et reprennent le rythme essoufflé de Marcel surpris par sa crise. Si le choc du réel est épargné au lecteur, Marcel, lui, faute d'écran symbolique suffisant, devient un peu plus fou. Le langage peut rendre la brutalité du réel, mais la rencontre est fatale pour Marcel qui, en raison de sa psychose, ne possède pas la fonction du *logos* et souffre d'une rencontre directe avec le réel. Sa fragile identité se confond ici avec celle, absolue, du Christ en majesté de la fresque, comme ce peintre chinois dont la légende raconte qu'une fois son tableau terminé, il y disparut[288]. Le dispositif pictural de la fresque rend possible, au moment même où celle-ci disparaît, l'incompréhensible

> […] où le *logos* s'affole, où le langage crève, laissant voir, au-delà de lui, la matière hors langage, hors logique, hors histoire, du Réel […][289].

Ainsi, au-delà de son pouvoir d'évocation visuelle, l'œuvre littéraire donne un accès fugitif au réel et, partant, l'occasion pour le lecteur de vivre une expérience marquante.

1.3.1.1.1 Du voir au vu, des images renversantes

L'incursion du réel dans l'œuvre littéraire provoque un effet d'étrangeté qui tient au phénomène de renversement du regard que pose le lecteur sur l'œuvre. Celle-ci renvoie le lecteur à lui-même et apparaît alors elle-même comme un sujet. Ce renversement subjectif prend place lorsque la représentation ne peut contenir complètement le désordre primaire et qu'elle échappe au contrôle de l'auteur et du lecteur. L'entreprise de Nathalie Sarraute, par exemple, qui cherche à défaire l'aspect symbolique du langage, a pour effet d'en faire ressortir le côté brut, le non-dit qui, à l'image des masques rencontrés dans son œuvre,

---

[287] *Ibid.*, p. 1087.
[288] Évoqué dans BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2010 [1936], p. 70.
[289] RYKNER, Arnaud, *Pans, op.cit.*, p. 115.

> […] fait revenir à la surface du texte un *regard* […] le regard *de* la représentation sur celui qui la regarde […][290].

Lorsque l'écrivaine cesse de maîtriser les objets représentés par le langage normatif, ceux-ci apparaissent dans toute leur matérialité et, dans une impression d'inquiétante étrangeté, semblent observer à leur tour le lecteur. Le scopique, en devenant opérationnel à sa surface, prête des yeux au texte, qui devient alors sujet derrière son masque de papier.

On trouve un exemple de ce phénomène dans *Tropismes*, où un personnage s'imagine sortir du cadre des convenances familiales. Le texte, lui, échappe à l'emprise des mots alors que la représentation se déchire :

> […] non, non, c'était trop tôt, elle n'allait pas se lever déjà, partir, elle n'allait pas se séparer d'eux, elle allait rester là, près d'eux, tout près, le plus près possible, bien sûr elle comprenait, c'est si gentil, un frère aîné, elle hochait la tête, elle souriait, oh, pas elle la première, oh, non, ils pouvaient être tout à fait rassurés, elle ne bougerait pas, oh, non, pas elle, elle ne pourrait jamais rompre cela tout à coup. Se taire ; les regarder ; et juste au beau milieu de la maladie de la grand'mère se dresser et, faisant un trou énorme, s'échapper en heurtant les parois déchirées et courir en criant au milieu des maisons qui guettaient accroupies tout au long des rues grises, s'enfuir en enjambant les pieds des concierges qui prenaient le frais assises sur le seuil de leurs portes, courir la bouche tordue, hurlant des mots sans suite, tandis que les concierges lèveraient la tête au-dessus de leur tricot et que leurs maris abaisseraient leur journal sur leurs genoux et appuieraient le long de son dos, jusqu'à ce qu'elle tourne le coin de la rue, leur regard[291].

Le « trou énorme » évacue la représentation qui ne peut plus s'inscrire dans un espace représentable et laisse le hors-code apparaître à la surface du texte, regarder le lecteur par ce trou transformé en œil. Le trou est redoublé par la bouche du personnage, qui hurle des mots insensés (échappant aux règles de la langue et du sens), et forme un autre œil par lequel le réel, sous le masque du texte, regarde la jeune fille et le lecteur. En fracassant l'ordre de la représentation, l'expérience panique du cri précipite l'effondrement sémiotique. En effet, le récit se termine avec la dernière phrase du passage cité. Le syntagme « leur regard » est d'ailleurs détaché en fin de phrase (une longue phrase), ce qui a pour effet d'accentuer la dimension scopique du récit et le malaise du lecteur. Les maisons et les maris semblent appartenir à la représentation contrôlée, leurs regards appuyés au dos de la jeune fille précipitant sa fuite qui perturbe la représentation, comme si elle dérangeait la structure en place en exprimant son angoisse déchirante.

---

[290] *Ibid.*, p. 170.
[291] SARRAUTE, Nathalie, *Tropismes*, Paris, Minuit, 1957 [1939], p. 122-123.

L'image de l'aliénation que présente ce passage rappelle la situation du psychotique, contraint dans un système langagier auquel il est parfaitement étranger et qui génère chez lui incompréhension, angoisse et sentiment d'étrangeté. Nous pouvons également rapprocher les « mots sans suite » hurlés par le personnage aux constructions sonores produites dans la psychose, lesquelles paraissent insensées puisqu'elles sont produites hors des signes et de la représentation. De la même manière, la structure psychotique fait un « trou énorme » dans l'organisation de notre société. Celle-ci répond par des dispositifs de contrôle supplémentaires, décrits par Michel Foucault, qui guettent aussi, comme le regard des maisons et des maris dans l'extrait, l'écart à la norme. Malgré ces dispositifs, la psychose continue à percer la surface lisse du système social et à interroger sa légitimité. La société se retrouve inconfortablement devant un regard autre qui, comme pour le lecteur du texte sarrautien, le place devant un sujet qu'elle considérait jusqu'alors comme un objet.

1.4 Une expérience langagière

La parole est un geste et sa signification un monde.

Maurice Merleau-Ponty

L'expérience procurée par l'œuvre littéraire, aussi évocatrice et visuelle soit-elle, est nécessairement ancrée dans le langage, qui joue un rôle défamiliarisant. Le langage littéraire renouvelle les formes du langage affadies par l'utilisation quotidienne et transforme l'appréhension du monde par le lecteur. Il fournit aussi au lecteur des mots qui correspondent à ses perceptions et ses émotions, parfois jusque-là ignorés ou méconnus parce qu'innommés, afin qu'il puisse s'éprouver et se dire, devenant ainsi un peu plus acteur de sa vie.

Nous avons déjà observé[292] que le dispositif littéraire fonctionne à la fois comme contenant et comme agent de transformation pour le lecteur. Il produit des effets avant même d'impliquer le contenu du texte. Celui-ci a pourtant son importance, comme le rappelle Marcel Proust, qui le qualifie à la fois d'essentiel et de limité, car ses conclusions ne sont que des incitations pour le lecteur :

[292] Voir ci-dessus, p. 56.

> Nous sentons très bien que notre sagesse commence où celle de l'auteur finit, et nous voudrions qu'il nous donnât des réponses, quand tout ce qu'il peut faire est de nous donner des désirs[293].

Cette manière de susciter la curiosité est soulignée par plusieurs lecteurs, dont Michel Tremblay, qui remercie en premier lieu Jules Verne pour lui avoir « appris la patience et la curiosité[294]. » Dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, l'auteur affirme que sa lecture des *Enfants du capitaine Grant* « fut […] le point de départ d'une des plus belles aventures de [sa] vie[295]… » Pour Proust et Tremblay, l'œuvre littéraire est chargée d'une potentialité certaine, celle d'éveiller la curiosité. Celle-ci est ancrée dans le texte, c'est-à-dire dans ses mots, ses phrases qui constituent son tissu langagier et qui s'offrent à la lecture et à l'actualisation.

Pour David Miall, le rôle principal de l'œuvre littéraire est de mettre l'accent sur des phrases et des images afin que nous les expérimentions comme neuves[296], ce qui correspond à la description de la véritable métaphore chez Ricoeur[297]. L'importance que tient le langage dans l'appréciation de l'œuvre littéraire et la stimulation qu'elle suscite revient fréquemment dans les commentaires de lecteurs. Par exemple, la lecture de *Vol de nuit* d'Antoine de Saint-Exupéry amène Michel Tremblay à porter une attention accrue à la langue. D'abord méfiant parce que cet auteur était apprécié par les frères de l'Instruction chrétienne qui lui enseignaient, Michel est transformé à jamais par le livre. Entre autres éléments, son appréciation se fonde surtout sur le style de l'auteur et sa précision, qui l'on bouleversé :

> […] cette façon si personnelle de jouer avec les mots, avec les phrases, eurent vite fait de me clouer dans mon lit […][298].

Ainsi, la puissance de l'expérience de lecture, souvent remémorée dans ses images, prend naissance dans le langage du texte.

---

293 PROUST, Marcel, *Sur la lecture*, *op.cit.*, p. 32.
294 TREMBLAY, Michel, *Un ange cornu avec des ailes de tôle, op.cit.*, p. 79.
295 *Ibid.*, p. 81.
296 MIALL, D.S., *Literary Reading. Empirical and Theoretical Studies*, New York, Peter Lang, 2006.
297 RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1997. Pour Ricoeur, la véritable métaphore est vivante et nous permet de jeter un nouveau regard sur les choses.
298 TREMBLAY, Michel, *Un ange cornu avec des ailes de tôle, op.cit.*, p. 249.

1.4.1 Fonctionnement de l'expérience langagière

> *Nous choisissons, dans nos lectures, les vêtements de nos sensations, les paroles de nos bouches muettes, l'éloquence de nos pensées borborygmiques.*
>
> Charles Dantzig

Lorsqu'on considère le médium langagier du texte de fiction littéraire, on doit se rappeler que le langage implique avant tout une énonciation. Pour Austin, comme pour d'autres théoriciens avant lui, l'énonciation, en tant qu'acte de discours, doit être absolument considérée dans « *the total speech situation*[299] ». Le mot, souvent examiné en tant qu'entité abstraite, est, déjà pour Pierre Janet, toujours impliqué dans une formule verbale énoncée :

> Les mots ne sont que des éléments abstraits du langage qui, considérés isolément, n'ont qu'une valeur psychologique assez conventionnelle. Les véritables éléments du langage sont les formules verbales composées de plusieurs mots et correspondant toujours à une action. De telles combinaisons sont innombrables et on peut toujours en imaginer de nouvelles, ce qui donne au langage une extension en quelque sorte illimitée[300].

La flexibilité énonciative des langues prend en effet tout son sens lorsqu'on considère l'importance des liaisons morphosyntaxiques des formes linguistiques. Elle est aussi mise en évidence par les phénomènes de la diaphore et de la co-référence, qui témoignent des mouvements qui enrichissent la signification des mots[301]. Cette flexibilité issue de l'énonciation rend possible la littérature et son travail sur le langage. Aussi, ne pouvons-nous qu'être d'accord avec J. R. Searle, lorsqu'il affirme qu'il n'y a pas de langage propre à la fiction[302]. D'ailleurs, contrairement à une certaine tradition philosophique du langage, nous ne nous intéressons pas ici à la notion de vérité, laquelle n'a pas plus de situation

---

[299] « la situation intégrale de discours » AUSTIN, J.L., *How to do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 148.

[300] JANET, P., *L'Intelligence avant le langage*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque de philosophie scientifique », 1936, p. 259-260, cité dans LAURENDEAU, Paul, « La crise énonciative des glottognoses », *loc.cit.,* p. 32.

[301] Paul Laurendeau décrit la diaphore comme « le fait que la valeur référentielle d'une glottognose donnée *s'enrichit* au fur et à mesure que l'énonciation du texte se déploie. » Dans la co-référence, « le mouvement en cause ici est similaire à celui de la diaphore en ce sens que la notion *bouge* de par la multiplicité des énonciations que la déstabilisent et l'enrichissent dans le même mouvement. Mais ce qui en régit le mouvement ici ce sont les énonciateurs ([…] dont l'action convergente est captée sous co-), et le monde ([…] dont l'impact gnoséologique est capté sous référence). » LAURENDEAU, Paul, « La crise énonciative des glottognoses », *loc.cit.,* p. 35.

[302] Cité dans BRACOPS, Martine, *Introduction à la pragmatique. Les Théories fondatrices : actes de langage, pragmatique cognitive, pragmatique intégrée*, 2ième édition, Bruxelles, Duculot, 2010, p. 59.

privilégiée dans l'énonciation que dans la fiction. Nous verrons que le texte de fiction littéraire instaure un cadre pragmatique spécifique qui correspond à l'état mental du lecteur et modifie l'interprétation de ses énoncés par rapport au discours factuel.

Une longue tradition linguistique et psychanalytique rapproche le langage de la loi, celle de la communauté langagière. De ce point de vue, la nomination implique aussi l'interdit constitutif de toute législation, phénomène qui, nous le verrons, a une incidence importante dans la psychose. Rappelons toutefois que si le langage met de l'ordre, il n'est pas pour cela gage de vérité. D'autant plus que le langage littéraire, en particulier, n'a pas pour objectif de se conformer à la règle linguistique mais, au contraire, de s'en écarter pour s'approcher de la sensation et de l'expression individuelle. Les voix des auteurs réactivées par le lecteur semblent alors s'adresser à lui seul, raconter leur histoire pour lui, en ravivant du même coup son regard et sa voix, dans une « intimité paradoxale[303] ».

Bien que Michael Riffaterre place toute la référentialité d'un texte dans sa référentialité interne, il semble plus prudent de nuancer ce propos, qui donne un tableau juste, mais incomplet du processus de référence dans le langage poétique. Distinguons d'abord, comme le fait la linguistique énonciative, la référence ou référence externe de la valeur référentielle ou référence interne. Alors que la première renvoie à l'extralinguistique du monde présent, la seconde pose un monde intersubjectif absent, stabilisé par des images mentales et impliquant un dispositif co-énonciatif[304]. Selon Roman Jakobson, le langage poétique ne supprime pas la fonction référentielle, mais il la modifie profondément par l'ambiguïté du message lui-même :

> *The supremacy of poetic function over referential function does not obliterate the reference but makes it ambiguous. The double-sensed message finds correspondence in a split adresser, in a split addressee, and what is more, in a split reference, as is cogently exposed in the preambles to fairy tales of various people, for instance, in the usual exortation of the Majorca story tellers : Aixo era y no era (it was and it was not)*[305].

---

[303] PENNAC, Daniel, *Comme un roman, op.cit.*, p. 130.

[304] LAURENDEAU, Paul, « La catégorie sémantico-énonciative d'indéfinition, principe de la construction argumentative et narrative du masque », communication présentée au colloque *À mots couverts : masque et dissimulation dans les domaines littéraire et linguistique* qui s'est tenu les 15 et 16 avril 2011 à l'Université Carleton d'Ottawa.

[305] « La suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle ne détruit pas la référence, mais la rend ambiguë. Le message à double sens trouve son correspondant chez un destinataire dédoublé, un destinateur dédoublé et, encore, dans une référence dédoublée, tel qu'il est exposé de manière convaincante dans le préambule des contes de fées de cultures variées comme, par exemple, dans

De même que la fiction implique une feintise ludique et une immersion fictionnelle, le langage poétique s'adresse à un lecteur qui, d'une part, existe en tant qu'individu dans la réalité, impliqué dans une référentialité externe au texte, et d'autre part, se laisse entraîner dans un monde langagier différent auquel il alloue une référentialité interne. Les règles poétiques du texte sont donc à l'image du texte fictionnel lui-même, qui « peut être et ne pas être » et n'a pas de rapport rigoureux avec la réalité, à l'inverse d'un texte factuel.

La fonction poétique donne au texte littéraire toute son originalité, enchantant ou déconcertant le lecteur, qui y trouve néanmoins certains éléments familiers du langage « normal ». Le texte littéraire est donc caractérisé par une ambiguïté du langage et de la fonction référentielle. Ambiguïté car ses éléments (auteur, lecteur, monde et langage) font partie de la réalité, mais possèdent aussi une existence parallèle : l'auteur crée un texte de fiction littéraire, reçu par un lecteur s'immergeant dans son monde fictionnel dont le langage suit les règles établies, mais de manière nouvelle. Une telle suspension partielle de la référence externe permet de développer un regard nouveau, caractéristique d'une recherche artistique. Ce regard nouveau est superposé au regard « ordinaire » du quotidien et la « vision stéréoscopique » résultant de cette mise en parallèle amène précisément à renouveler le regard.

Dans sa caractérisation du texte poétique, Riffaterre reprend les idées d'Aristote sur la *mimèsis*, selon lesquelles le texte forme un tout cohérent dont on ne peut modifier une partie sans en changer l'ensemble. Ainsi, comme les mondes fictionnels dépendent du texte et sont déterminés par lui, ils sont réciproquement altérés par une modification de celui-ci[306]. La relation d'interdépendance entre les mots fait du texte poétique un réseau serré, duquel dépend sa signifiance, c'est-à-dire le sens émergeant du texte et non de la référence externe. Selon Riffaterre :

> [Pour qu'un texte soit donc reconnu comme poétique] ce doit être une séquence de détails motivés, chevillant description et symbolisme de manière serrée en un monument verbal au sein duquel on ne saurait changer un mot ou faire la substitution de synonymes sans détruire l'ensemble. Ce qui constitue ce type de texte,

---

l'exhortation habituelle des conteurs de Majorque : *Aixo era y no era* (c'était et ce n'était pas) » Cité dans RICOEUR, Paul, « The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling », *Critical Inquiry*, vol. 5(1), automne 1978, p. 153.

[306] DOLEZEL, Lubomír, « Possible Worlds and Literary Fictions », dans ALLÉN, Sture (dir.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, *op.cit.*, p. 236.

> c'est la découverte rétroactive que les mots descriptifs sont aussi les nœuds d'intersection de deux séquences d'associations sémantiques ou formelles[307].

À la signifiance du texte poétique s'ajoute une autre propriété, qui s'appuie elle aussi sur l'association particulière des mots :

> La signifiance jaillit de la double motivation du mot par deux chaînes associatives qui s'y rencontrent et en font ainsi un nœud sémantique. Cette double motivation est un type de surdétermination, qui est l'autre propriété fondamentale du texte littéraire[308].

Or, ces discours sur la spécificité du texte littéraire le caractérisent certes précisément, mais ils perdent de vue l'intention créatrice qui l'anime. À trop célébrer le texte au détriment de l'auteur, on oublie qu'il est la manifestation d'une créativité qui cherche, à travers le médium langagier, à renouveler des formes préétablies plutôt qu'à les reproduire. Au lieu de « flatter nos automatismes », la création littéraire réveille notre curiosité en présentant la complexité des choses plutôt qu'en les simplifiant. Si le langage littéraire est si frappant, c'est qu'il émane du travail sensible de l'auteur sur la réalité qu'il décrit. Cette voix résonne alors chez le lecteur qui la fait revivre par sa lecture.

Parallèlement à son pouvoir évocateur, le langage capte l'attention du lecteur, entraîne une défamiliarisation et peut amener celui-ci à adopter une nouvelle vision du monde et à se transformer. Quelques expériences, recensées par Keith Oatley, ont démontré que l'engagement des lecteurs dans le texte littéraire permettait un tel réaménagement de leurs schémas habituels :

> *Literary writers use a range of stylistic devices, from simple alliteration to complex metaphors and metonymies, that capture one's attention and prompt one to consider things in new ways. Sikora, Miall and Kuiken (1998) found that such features were associated with affect in participants who read Coleridge's « The Rime of the Ancient Mariner » and that they increased the likelyhood of insightful thoughts. Readers became involved in what the authors called enactment. In this mode of personal engagement, the boundaries between reader and poet became blurred, and the reader reflected on exitential issues. Defamiliarization thus first prompts dissolution of aspects of a schema. Insightful resolution can occur when the schema reaches a new accommodation*[309].

---

307 RIFFATERRE, Michel, « L'illusion référentielle » dans BARTHES, Roland, BERSANI, Leo, HAMON, Philippe, RIFFATERRE, Michel et WATT, Ian, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982, p. 98.

308 *Ibid.*, p. 99.

309 « Les auteurs littéraires utilisent une variété de dispositifs stylistiques, de la simple allitération aux métaphores complexes et aux métonymies, lesquels capturent notre attention et nous amènent à considérer les choses sous un angle nouveau. Sikora, Miall et Kuiken (1998) ont découvert que de telles caractéristiques sont associées avec les affects chez les participants qui ont lu « The Rime of the Ancient

Les dispositifs stylistiques provoquent des émotions chez le lecteur et leur effet défamiliarisant déstabilise celui-ci au point de reconfigurer son fonctionnement habituel. Une étude de Willy Van Peer[310] a montré que les taux moyens de saisissement (*strikingness*) des lecteurs étaient fortement liés à la présence d'éléments défamiliarisants. David Miall et Donald Kuiken[311] ont, eux, montré que ces éléments induisaient d'une manière prévisible une vitesse de lecture plus lente et ce, peu importe le niveau des lecteurs. Dans un autre article[312], les chercheurs affirment que les structures de défamiliarisation, contrairement aux traits sémantiques et narratifs habituels, provoquent un mode de réponse différent, basé sur les émotions du lecteur. Par ailleurs, une étude récente a prouvé l'existence d'une corrélation significative entre la lecture de passages défamiliarisants et les sensations corporelles[313]. En identifiant les parties de leur corps sollicitées par la lecture d'un texte, les participants à l'expérience ont montré plus d'implication corporelle dans les passages du texte identifiés par l'auteure comme défamiliarisants.

Les dispositifs langagiers ont donc non seulement des effets sur les émotions, mais ils sont également ressentis dans le corps des lecteurs interrogés sur leur engagement au cours d'une lecture. Bien que l'attention des lecteurs soit souvent détournée de la réalité et de leur corps immobile vers le monde fictionnel, ils peuvent néanmoins éprouver de fortes sensations pendant leur lecture. Il existe d'ailleurs une corrélation significative entre le niveau d'absorption du lecteur dans la fiction et ses perceptions corporelles. Celle-ci semble concorder avec la théorie de la simulation de Gallese et Freedberg dont nous avons déjà parlé, qui voudrait que les lecteurs ayant un niveau d'absorption plus élevé s'identifient plus facilement aux émotions et comportements moteurs des personnages

---

Mariner » de Coleridge et qu'elles augmentaient la probabilité d'avoir des réflexions perspicaces. Les lecteurs se sont engagés dans un phénomène que les chercheurs appellent promulgation. Dans ce mode d'engagement personnel, les frontières entre le lecteur et le poète s'effacent et le lecteur réfléchit à des questions existentielles. Ainsi, la défamiliarisation provoque d'abord la dissolution des aspects d'un schéma. Des résolutions perspicaces peuvent avoir lieu lorsque le schéma atteint une nouvelle reconfiguration. » OATLEY, Keith, « Why Fiction May be Twice as True as Fact : Fiction as Cognitive and Emotional Simulation », *loc.cit.*, p. 112.

310 VAN PEER, W., *Stylistics and Psychology : Investigations of Foregrouding*, London, Croom Helm, 1986.

311 MIALL, D. et KUIKEN, D., « Foregrouding, Defamiliarization, and Affect : Response to Literary Stories », *Poetics*, vol. 22, 1994, p. 389-407.

312 MIALL, D. et KUIKEN, D., « Beyond Text Theory : Understanding Literary Response », *Discourse Processes*, vol. 17, 1994, p. 337-352.

313 KUIJPERS, Moniek, « Bodily Involvement in Literary Reading : An Experimental Study of Reader's Bodily Experiences During Reading », communication présentée à la conférence biannuelle de la Société internationale pour l'étude empirique de la littérature et des médias (IGEL) qui s'est tenue du 7 au 11 juillet 2010 à l'Université d'Utrecht.

littéraires grâce à des neurones miroirs plus développés ou plus actifs[314]. Les neurones miroirs sont activés lorsque nous lisons la description d'une action engagée par un personnage de fiction et notre propre corps réagit à ces stimulations. La dimension corporelle de la lecture est bien réelle, elle rend visible l'incursion de la littérature dans la vie et, dans un mouvement inverse, l'implication du lecteur dans le monde de la fiction et l'expérience de lecture. Celle-ci repose sur le canal sémiotique du texte littéraire qui, en transmettant les signes qui construisent le monde fictionnel, suscite une expérience sensible chez le lecteur.

1.4.2 Du langage à l'image

Le mot est l'amorce d'une succession d'images mentales. Ce processus est décrit par le narrateur de *La Recherche du temps perdu*, qui éprouve fortement les effets d'un seul nom sur son imaginaire :

> Je n'eus besoin, pour faire renaître [la production de ces rêves d'Atlantique et d'Italie] que de prononcer ces noms : Balbec, Venise, Florence, dans l'intérieur desquels avait fini par s'accumuler le désir que m'avaient inspiré les lieux qu'ils désignaient. […] Mais si ces noms absorbèrent à tout jamais l'image que j'avais de ces villes, ce ne fut qu'en la transformant, qu'en soumettant sa réapparition en moi à leurs lois propres […] Ils exaltèrent l'idée que je me faisais de certains lieux de la terre, en les faisant plus particuliers, par conséquent plus réels[315].

Le nom des villes dont parle le narrateur suffit à déclencher des rêveries stimulées par son intérêt pour celles-ci. En activant les images de l'esprit, les mots rendent les objets plus précis et donc plus concrets, rivalisant avec ceux de la réalité, les surpassant parfois, comme c'est le cas pour le narrateur de *La Recherche*.

Par ailleurs, en décrivant des émotions et des comportements semblables à ceux rencontrés dans la vie, la fiction littéraire permet d'identifier des perceptions que nous reconnaissons comme nôtres, sans pouvoir les formuler par nous-mêmes. En mettant les mots appropriés ou significatifs sur celles-ci, le texte attire notre attention sur un ressenti négligé faute de pouvoir le nommer. Le mot juste permet de comprendre autrement ce que nous vivons, car généralement, indique Alain de Botton :

---

[314] GALLESE Vittorio et FREEDBERG, D., « Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 11, 2007, p. 197-203.
[315] PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987 [1913], p. 380.

> *We stay on the outside of our impressions, as if staring at them through a frosted window, superficially related to them, yet estranged from whatever has eluded casual definition*[316].

Images et langage vont donc de pair dans l'œuvre littéraire, celui-ci donnant naissance à celles-là par le biais de l'imagination du lecteur. Le pouvoir évocateur des mots est le moteur des univers de fiction. L'évocation est à l'image de la métaphore, figure de style la mieux connue et la plus élaborée selon Dupriez[317]. Pour Aristote, rappelle Paul Ricoeur, la vivacité d'une métaphore repose d'ailleurs sur sa capacité à « mettre devant les yeux » le sens qu'elle contient[318]. Serge Tisseron, lui, décrit la métaphore comme

> […] cette figure de la langue par laquelle une idée abstraite prend soudain une forme concrète à travers la formulation d'une courte mise en scène[319].

Sa « courte mise en scène », suggérée par l'écrivain, a donc pour but de construire une représentation de l'idée, afin que celle-ci « existe » pour le lecteur, qui peut alors se l'approprier. Ricoeur insiste sur ce pouvoir créateur de la métaphore qui, d'un point de vue linguistique, fait naître une nouvelle signification prédicative à partir d'une absence de sens littéral :

> *[…] metaphorical meaning does not merely consist of a semantic clash but of the new predicative meaning which emerges from the collapse of the literal meaning, that is, from the collapse of the meaning which obtains if we rely only on the common or usual lexical values of our words*[320].

La métaphore, bien que donnée sous sa forme langagière, fonctionne de manière iconique car elle fait penser à une chose en fonction d'une autre. Si elle ravive, consciemment ou non, un état émotionnel ou une idée déjà présente chez le lecteur, l'image proposée par l'auteur devient alors une « construction partagée ». Le lecteur peut

---

316 « Nous restons à l'extérieur de nos impressions, comme si nous les observions à travers une fenêtre givrée, reliés superficiellement à elles et pourtant étrangers à tout ce qui échappe à une définition formelle. » BOTTON, Alain de, *How Proust Can Change your Life, op.cit.*, p. 87.

317 DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, 10/18, coll. « Domaine français », 1984, p. 286.

318 RICOEUR, Paul, « The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling », *loc.cit.*, p. 144.

319 TISSERON, Serge, *Vérités et mensonges de nos émotions*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 203.

320 « […] la signification métaphorique ne consiste pas seulement en un heurt sémantique, mais la nouvelle signification prédicative qui émerge de l'effondrement de la signification littérale, c'est-à-dire de l'effondrement de la signification que nous obtenons lorsque nous nous appuyons seulement sur les valeurs lexicales habituelles ou communes de nos mots. » RICOEUR, Paul, « The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling », *loc.cit.,* p. 146. Voir aussi ECO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation, op.cit.*, p. 156.

dès lors envisager que celle-ci soit partagée par au moins une personne (réelle ou fictive – l'auteur, le narrateur ou les personnages), voire plusieurs (les autres lecteurs). Le sentiment d'(inter)subjectivité du lecteur se trouve ainsi renforcé par ce partage des mots. Au risque, rappelle Arnaud Rykner, que ce partage ne cantonne le mot dans le domaine collectif et lui retire toute singularité car

> […] le langage, comme tout le « lieu commun », est à tout le monde ; mais à force d'être à tout le monde, il n'est plus à personne[321].

La métaphore aurait, selon Serge Tisseron, un autre rôle important vis-à-vis du lecteur : elle serait un « condensé » de tout le nécessaire pour « faire face à un traumatisme[322] ». En tant que représentation, elle est déjà une image médiatrice du choc avec le réel permettant de mieux le maîtriser. Le psychanalyste désigne trois étapes de notre réaction face à l'expérience, dont celle du traumatisme :

> Dans un premier temps, l'expérience se manifeste sous la forme de sensations diffuses et d'images sensori-motrices et viscérales. Dans un deuxième temps, elle se précise sous la forme d'images visuelles. Enfin, dans un troisième temps, la pensée logique et la réflexion traduisent ces données dans un compte-rendu verbal[323].

La métaphore, elle, agirait à rebours : en utilisant le langage, elle tente de se rapprocher des images sensori-motrices d'abord ressenties lorsque l'expérience « s'est d'abord fait connaître à la conscience[324] ». Comme la « résolution » des traumatismes passe nécessairement par une telle réactivation, la métaphore peut être utilisée par le lecteur pour surmonter ceux-ci. Cette réactivation correspond d'ailleurs au phénomène décrit par Gaston Bachelard sous le terme de *retentissement* qui veut que, dans l'expérience de la lecture, la signification verbale génère des images qui rafraîchissent et réactualisent des traces de l'expérience sensorielle[325]. Pour Tisseron, les métaphores n'ont donc pas seulement une capacité à évoquer, mais aussi à « faire du lien », c'est de là qu'elles tirent leur effet thérapeutique, et cela, de deux manières complémentaires :

---

321 RYKNER, Arnaud, *Nathalie Sarraute,* Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1991, p. 26.
322 TISSERON, Serge, *Vérités et mensonges de nos émotions, op.cit.*, p. 204.
323 *Ibid.* On pourrait bien entendu discuter cette chronologie, qui n'apparaît pas toujours aussi simplement à l'esprit et pour cause, puisqu'elle est largement inconsciente.
324 *Ibid.*
325 BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'image*, mentionné dans RICOEUR, Paul, « The metaphorical process as cognition, imagination, and feeling », *loc.cit.,* p. 151.

> Elles font d'abord lien entre les personnes en constituant des formes de créations partagées. Et d'un autre côté, elles font lien, en chacun de nous, entre les expériences sensorielles, les images et les mots[326].

Lorsque toutefois elle est mal ou trop employée, la métaphore peut aussi figer le mot et ce qu'il décrit, et les rendre ainsi tous deux inaccessibles au lecteur. Arnaud Rykner décrit ce phénomène de « monumentalisation » du mot par la métaphore, dont parle Ricoeur dans *La Métaphore vive*, de la manière suivante :

> [Le mot] ne peut plus être un instrument innocent dès lors qu'on lui restitue, au travers de la métaphore, son statut de construction « monumentale », c'est-à-dire à la fois d'édifice aux proportions écrasantes et de « lieu de mémoire » (*monumentum*), regorgeant d'un trop-plein historico-sémantique. En lui les sens viennent s'empiler pesamment, laminant l'objet visé sous une avalanche de déterminations qui lui préexistaient et ne peuvent que lui demeurer étrangères[327].

Peu à peu, la métaphore s'édulcore, puis éventuellement « meure » : une expression qui était autrefois déviante et susceptible d'une interprétation métaphorique prend alors une interprétation littérale. Alors que lorsqu'elle est nouvellement introduite dans un texte littéraire, l'expression métaphorique est un nœud sémantique qui appelle l'un ou l'autre type d'interprétation et son monde correspondant.

Dans son article « Duality and Deviance : Two Semantic Modes », Samuel Levin explique ce fonctionnement alternatif du langage vis-à-vis du lecteur :

> *If we take the language as metaphoric and proceed to interpret it, the result is an accommodation of its meaning to actual world truth condition ; on this approach what the metaphoric expression describes, we might say, is a « literal » world. On the other hand, if we take the language of the expression literally, then it is the world it describes, exceeding as it does anything in the range of our actual-world experience, that is « metaphorical »*[328].

Aussi, les deux types d'interprétation de l'expression déviante peuvent-ils fonctionner simultanément et renvoyer à un symbolisme littéraire, comme dans une allégorie, ou alternativement et être alors en corrélation inverse avec le type de monde projeté.

---

326 TISSERON, Serge, *Vérités et mensonges de nos émotions, op.cit.*, p. 204.

327 RYKNER, Arnaud, *Nathalie Sarraute, op.cit.*, p. 29-30.

328 « Si nous prenons le langage comme métaphorique et procédons à son interprétation, le résultat est une accommodation de ses significations à l'épreuve de vérité de notre monde réel ; selon cette approche, l'expression métaphorique décrit, dirait-on, un monde "littéral". D'un autre côté, si nous prenons le langage de l'expression littéralement, c'est alors le monde qu'il décrit, excédant tout dans l'éventail de notre expérience du monde réel, qui est "métaphorique". » LEVIN, Samuel R., « Duality and Deviance : Two Semantic Modes », dans ALLÉN, Sture (dir.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences, op.cit.*, p. 263.

L'interprétation du lecteur détermine alors en partie le type d'expérience fictionnelle et littéraire qu'il fera, comme l'explique Levin :

> *Thus, when taken literally the referential function of such an expression is attenuated, the world it projects is distant, « fantastic » ; conversely, if the expression is construed metaphorically, its referential function becomes more authentic, its projected world relevant, more « realistic »*[329].

La métaphore, à l'image de la fiction littéraire dont elle est le principe central, est donc expérimentée de manière différente en fonction des lecteurs, mais peut néanmoins créer des liens entre eux.

1.4.3 Attention mot méchant

> *La seule manière de défendre la langue française, c'est de l'attaquer, oui, oui, Madame Strauss !*
>
> Marcel Proust

1.4.3.1 Limites du langage

Tandis que le mot est considéré comme le déclencheur d'un riche imaginaire visuel, on lui reproche aussi d'être l'étiquette réductrice de ce qu'il nomme. Alors que le narrateur de *La Recherche* célèbre les noms de Balbec, Venise ou Florence, il dénonce aussi la simplification que ceux-ci opèrent sur ce qu'ils désignent :

> Ces images étaient fausses pour une autre raison encore ; c'est qu'elles étaient forcément très simplifiées […][330].

Ainsi, le mot et ses évocations, aussi complexes soient-elles, ne peuvent jamais tout montrer, en l'occurrence des villes de prédilection du narrateur. Lorsque le mot passe par l'esprit, il est déterminé par l'imaginaire, les désirs, les perceptions, etc., sans qu'il corresponde jamais exactement à ce qu'il décrit. Néanmoins, les images qu'il produit alors jouent un rôle essentiel, précisément parce qu'elles épousent davantage la vie intérieure du sujet. Le narrateur proustien, par exemple, tient beaucoup à ses lieux imaginaires :

---

329 « Ainsi, lorsqu'elle est considérée littéralement, la fonction référentielle d'une telle expression est atténuée, le monde qu'elle projette est distant, "fantastique" ; à l'opposé, si l'expression est interprétée métaphoriquement, sa fonction référentielle devient plus authentique, son monde projeté plus pertinent, plus "réaliste". » *Ibid.*, p. 264.

330 PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann, op.cit.*, p. 382.

> […] les pays que nous désirons tiennent à chaque moment beaucoup plus de place dans notre vie véritable, que le pays où nous nous trouvons effectivement[331].

Il constate que ces endroits prennent valeur d'absolu par leur absence, leur immatérialité :

> […] je me serais rendu compte que ce que je voyais n'était nullement une ville, mais quelque chose d'aussi différent de tout ce que je connaissais, d'aussi délicieux, que pourrait être pour une humanité dont la vie se serait toujours écoulée dans les fins d'après-midi d'hiver, cette merveille inconnue : une matinée de printemps. Ces images irréelles, fixes, toujours pareilles, remplissant mes nuits et mes jours, différencièrent cette époque de ma vie de celle qui l'avait précédée (et qui auraient pu se confondre avec elle aux yeux d'un observateur qui ne voit les choses que du dehors, c'est-à-dire qui ne voit rien) […][332].

Parce qu'elles sont immatérielles, ces images nées d'un mot ne sont pas perceptibles par l'entourage du rêveur et ne peuvent être transmises à l'identique. Aussi, en dépit de tous les efforts descriptifs de l'auteur, le texte qu'il offre au lecteur ne transmet-il que des mots, dans lesquels prendra naissance un autre imaginaire. Le lecteur se rapporte alors à un référent absent auquel le signe renvoie, mais dont celui-ci s'avère incapable de rendre compte. Il en donne donc forcément, rappelle Arnaud Rykner, une image simplifiée :

> Le mot n'est pas la chose, il n'en est qu'un pâle reflet. L'émotion, la sensation, l'être intime de quelqu'un ou de quelque chose ne peuvent jamais s'exprimer adéquatement. On perd toujours ce qui constitue leur essence en voulant les transplanter sur le plan du *logos*[333].

Parmi les auteurs qui ont travaillé sur cet aspect lacunaire du langage, Nathalie Sarraute a rendu de manière particulièrement sensible le caractère meurtrier du mot, qui fige la sensation sous-jacente. En dénonçant les « mots-monuments[334] », l'auteure montre leur perversité et tente, au-delà d'un système apparemment clos, de revenir vers ce qui motive le mot, ce qui est hors de lui. Arnaud Rykner décrit ce travail ainsi :

> Il s'agira donc pour l'auteur de faire le procès [du langage] en usant de sa propre puissance maléfique, de le faire servir à sa propre contestation, de lui rendre son droit le plus légitime qui est de proclamer sa propre perversité, et de tenter de la réduire, de retourner contre lui la fascination qu'il exerce et la magie qu'il fait surgir pour obtenir une parole purifiée, une parole authentique. L'écrivain naît alors non point

---

331 *Ibid.*, p. 383.
332 *Ibid.*
333 RYKNER, Arnaud, *Nathalie Sarraute, op.cit.*, p. 24.
334 Employé par Arnaud Rykner pour désigner les mots qui « se réduisent à l'état d'universaux abstraits, de catégories mortifères, d'étiquettes que l'on applique sur les gens ou sur les sentiments. » *Ibid.*, p. 28.

> dans le culte du mot mais dans une méfiance primitive vis-à-vis de ce qu'il faut bien nommer son « totalitarisme »[335].

Comme Marcel Proust, Nathalie Sarraute reproche aux clichés et autres conventions verbales de décrire superficiellement notre relation au monde. Ces deux auteurs accordent une importance capitale à notre manière de rendre notre expérience parce que, comme le souligne Alain de Botton :

> *[…] the way we speak is ultimately linked to the way we feel, because how we describe the world must at some level reflect how we first experience it*[336].

La méfiance originelle qu'éprouve Sarraute pour les mots et qui porte son œuvre est révélée par la toute première anecdote rapportée dans l'autobiographie de son enfance. Natacha a cinq ou six ans lorsqu'elle prend les ciseaux de couture de sa gouvernante allemande et menace de déchirer la soie d'un canapé. Plutôt que de recevoir un haussement d'épaule incrédule qui invaliderait ses paroles et son intention, la jeune femme la regarde et lui répond fermement :

> *Nein, das tust du nicht*[337].

Même remémorées, ces paroles, dit l'auteure, « appuient [sur elle], elles pèsent de toute leur puissance, de tout leur énorme poids[338]… » ; elles exercent « une douce et ferme et insistante et inexorable pression[339] ». Natacha décrit leur effet comme :

> […] un flot épais, lourd coule, ce qu'il charrie s'enfonce en moi pour écraser ce qui en moi remue, veut se dresser[340]…

Elle rompt alors l'emprise des mots en disant :

> *Doch, Ich werde es tun*[341].

Elle déchire le dossier du canapé et voit son rembourrage s'échapper par la fente qu'elle a ouverte. Cette anecdote, qui occupe la première place dans *Enfance* alors qu'elle ne correspond pas à la chronologie de l'ouvrage, semble justifier le sentiment de méfiance

---

335 *Ibid.*, p. 30.
336 « la manière dont nous parlons est ultimement liée à la manière dont nous ressentons, parce que la manière dont nous *décrivons* le monde doit refléter, à un certain point, la manière dont nous l'*expérimentons*. » BOTTON, Alain de, *How Proust Can Change your Life, op.cit.*, p. 88.
337 « Non, tu ne feras pas ça. » SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 10.
338 *Ibid.*
339 *Ibid.*, p. 12.
340 *Ibid.*
341 « Si, je le ferai. » *Ibid.*, p. 10.

que l'auteur éprouve envers les mots et leur caractère totalitaire. Ce totalitarisme en fait des objets agressifs, mais aussi des symboles qui vident de leur substance vitale les choses qu'ils décrivent. Ils apparaissent alors comme des masques dissimulant le réel qu'ils ne peuvent pas transcrire, un pouvoir que certains persistent à leur octroyer et que dénonce précisément Nathalie Sarraute.

On trouve donc, dans l'œuvre de Sarraute, de nombreuses illustrations du caractère totalitaire du langage et cela sous des formes diverses. Dans *Le Planétarium*, par exemple, on retrouve des « mots-masques » dans l'œuvre d'une écrivaine, Germaine Lemaire, qui pense donner une impression de réalité à ses livres, et qu'un journaliste compare pourtant à Madame Tussaud et ses célèbres personnages de cire. L'auteure tente d'oublier cette critique en relisant le passage préféré d'un de ses propres livres, sans succès, comme le témoigne ce passage :

> Comme c'est inerte. Pas un frémissement. Nulle part. Pas un soupçon de vie. Rien. Tout est figé. Figé. Figé. Figé. Figé. Complètement figé. Glacé. Un enduit cireux, un peu luisant, recouvre tout cela. Une mince couche de vernis luisant sur du carton. Des masques en cire peinte. De la cire luisante. Un mince vernis… Il lui semble que quelqu'un du dehors, sur un ton monotone, insistant, répétant toujours la même chose, les mêmes mots simples, comme fait un hypnotiseur, dirige ses sensations… Elle ne veut pas… Ce n'est pas vrai… Ce n'est pas ce qu'elle sent vraiment… Elle sent que la vie est là… la réalité… et le voilà déjà, il se forme, il grandit, ce sentiment familier de ravissement, de bonheur… la vie est là, captée, elle fait vibrer doucement ces belles formes pures… Mais non… rien ne vibre… Rien… Ce sont des moulages de plâtre. Des copies. Aucune sensation de bonheur. Pas la moindre vie. C'était une illusion. C'était de l'auto-suggestion. Tout est creux. Vide. Vide. Vide. Entièrement vide. Du néant. Un vide à l'intérieur d'un moule de cire peinte.
>
> Tout est mort. Mort. Mort. Mort. Un astre mort. Elle est seule. Aucun recours. Aucun secours de personne. Elle avance dans une solitude entourée d'épouvante. Elle est seule. Seule sur un astre éteint. La vie est ailleurs[342]…

Le livre de Germaine Lemaire, plutôt que de montrer la vie si minutieusement décrite, contient seulement « des masques en cire peinte » qui prescrivent des sensations plutôt que de les faire naître. Les mots figés recouvrent du vide, le livre contient de la mort – à l'image du musée de cire – et non la vie qu'il prétend traduire. Plutôt que de célébrer la capacité des mots à restituer le réel, l'indicible, Nathalie Sarraute dénonce ici leur imposture. Elle montre leur incapacité à exprimer toute la richesse du réel et la simplification mortifère qu'ils opèrent sur celui-ci.

---

342 SARRAUTE, Nathalie, *Le Planétarium*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1959, p. 157.

Ce phénomène de simplification langagière est illustré dans *L'Usage de la parole,* où un personnage décrit ironiquement l'opération de « mise en mots » du réel :

> […] la mise en mots… Une opération qui va dans ce désordre sans bornes mettre de l'ordre. L'indicible sera dit. L'impensable sera pensé. Ce qui est insensé sera ramené à la raison[343].

Or, quand on connaît la situation du personnage, sur le point de mourir, on constate l'impossibilité de réduire le désordre de son état psychique et physique à de simples mots. On assiste en effet à la mort de l'écrivain russe Anton Tchekhov, que celui-ci annonce lui-même par les mots « je meurs » quelques secondes avant de retomber sur son lit. Le lecteur saisit néanmoins la complexité du passage de la vie à la mort réduite à ces deux mots pour les interlocuteurs du personnage, mais dont le processus est rendu ainsi :

> Ce qui en moi flotte… flageole… vacille… tremble… palpite… frémit… se délite… se défait… se désintègre… Non, pas cela… rien de tout cela… Qu'est-ce que c'est ? Ah voilà, c'est ici, ça vient se blottir ici, dans ces mots nets, étanches. Prend leur forme. Des contours bien tracés. S'immobilise. Se fige. S'assagit. S'apaise. Ich sterbe[344].

La vie s'arrête dans ces deux mots qui font office de masque mortuaire à l'écrivain, tel les visages de cire de Madame Tussaud évoqués dans *Le Planétarium*. En observant le cheminement de la pensée et de l'émotion jusqu'à l'expression finale, on comprend comment le « non-dit » dépasse largement les deux mots qui le résument de manière simpliste. L'« opération » de mise en mots rappelle le geste chirurgical et sa précision[345], laquelle ne laisse pas de place à l'incertitude, ni au « désordre » de la pensée et des émotions. Il réduit le mystère et la brutalité de la mort à deux mots, donnés comme une étiquette qui, à elle seule, sous-entend le « non-dit », mais lui retire toute sa richesse, ses variations, sa spécificité. Il réduit à l'état d'une anecdote la mort d'un homme et la fixe, la « fige », tandis que l'on devine, grâce au génie de Sarraute, toute la richesse du réel dissimulé derrière les mots.

En insistant sur les propriétés « masquantes » du mot, le travail de Sarraute montre le vide constitutif de celui-ci, lequel aplatit la signification véritable qu'il porte. Les mots deviennent alors des figures matérialisées, personnifiées ou non, parfois violentes et

---

343 SARRAUTE, Nathalie, *L'Usage de la parole* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980, p. 13.
344 *Ibid.*
345 La nouvelle rappelle d'ailleurs qu'Anton Tchekhov était aussi médecin.

étouffantes, qui s'érigent comme des écrans. Ils peuvent, par exemple, emprunter la forme de voiles qui recouvrent le caractère unique de l'émotion à peine articulée et la rangent alors dans l'espace commun. C'est le cas pour les paroles échangées entre des amoureux dans *L'Usage de la parole* :

> Le mot « amour » est entré, apportant la connaissance, détruisant l'innocence… et aussitôt les humbles paroles échangées perdent leurs vides parcourus d'à peine perceptibles tremblements… elles deviennent toutes plates, inertes… des voiles dont « l'amour » n'osant pas se montrer au-dehors pudiquement se recouvre[346].

Le mot « amour » est ici donné comme un voile qui recouvre l'authenticité des sentiments naissants pour qu'ils entrent dans la norme établie. Il place ceux-ci dans l'espace collectif du lieu commun, lieu de « la connaissance » qui écarte toute incertitude, tout « tremblement » et fige les sentiments dans un mot qui ne contient pas l'expérience de la situation.

Même s'ils permettent d'échanger plus clairement les émotions dans une communauté linguistique, les mots comportent toujours des dangers, dont celui de réduire l'expression jusqu'à ce qu'elle ne signifie plus rien. Aussi, Nathalie Sarraute montre certains personnages rendus maîtres dans cet art de retirer l'essence aux mots en débitant un flot de paroles répétitivement insignifiantes :

> Et elles parlaient, parlaient toujours, répétant les mêmes choses, les retournant, puis les retournant encore, d'un côté puis de l'autre, les pétrissant, les pétrissant, roulant sans cesse entre leurs doigts cette matière ingrate et pauvre qu'elles avaient extraite de leur vie (ce qu'elles appelaient « la vie », leur domaine), la pétrissant, l'étirant, la roulant jusqu'à ce qu'elle ne forme plus entre leurs doigts qu'un petit tas, une petite boulette grise[347].

Entre les mains de ces personnages de *Tropismes*, les mots ne représentent plus rien, ce sont des masques vides, abandonnés. La « vie » dont ils tentent de rendre compte se délite sous une contrainte qui rappelle la mort.

1.4.3.2 Forces du langage

Malgré ses nombreux défauts, entres autres son totalitarisme, la simplification qu'elle opère sur le réel, son caractère mortifère, la langue conserve toujours un intérêt pour Sarraute, qui s'efforce d'aller à rebours de celle-ci et de contrer son aspect normatif.

---

346 SARRAUTE, Nathalie, *L'Usage de la parole*, *op.cit.*, p. 71.
347 SARRAUTE, Nathalie, *Tropismes*, *op.cit.*, p. 65.

Le langage littéraire diffère heureusement du langage normatif : il tente un impossible retour de l'objet vers la chose perdue au cours de la symbolisation. Pour effectuer ce retour, la pensée dominée par le langage fait appel, nous l'avons vu, à ses ressources iconiques. Alors que le langage porte les valeurs et les connaissances de la collectivité, les images, sans être complètement dépourvues de l'influence de la société – surtout à notre époque –, sont élaborées individuellement pour résister à l'agression des choses. Elles apparaissent alors comme une réponse à toute expérience difficile dans laquelle le sujet ne se reconnaît pas, entre autres dans l'écart existant entre ce qu'il éprouve et ce qui est exprimé par la collectivité. Ces décalages, ces sensations infimes qui naissent des interactions avec nos semblables sont traqués par Nathalie Sarraute sous le terme de tropismes. Aussi, c'est par les mots, mais en fonction de leur ressources iconiques, que l'auteure dénonce la perte inhérente au langage et tente un « impossible retour » vers ce qui se cache derrière. Devant l'impossibilité de décrire une chose qui ne se laisse pas réduire à un mot, l'artiste convoque des images qui, faisant appel à des ressources multiples – dont les sensations corporelles –, peuvent exprimer une plus grande complexité.

Dans *Enfance*, le personnage de Natacha souligne précisément cette concurrence que font les images au mot. Elle tente de décrire sa belle-mère, sur laquelle « aucun mot ne vient s'appliquer[348] », pas même celui de « méchante » qu'on lui a pourtant soufflé :

> – C'est curieux, quand il m'est arrivé d'entendre d'autres enfants dire que ma belle-mère était méchante, cela me surprenait… aussitôt surgissaient des images qui ne trouvaient pas de place dans « méchante »[349]…

Les images contestent la légitimité d'un mot qui ne saurait rendre compte de tout le réel en raison de son caractère réducteur : « méchante » est un masque qui échoue à décrire toute la richesse d'une vraie personne. Des images concurrentes empêchent Natacha de donner ce rôle à sa belle-mère, à qui il arrive d'être méchante, mais qui possède d'autres traits de caractère dont elle donne plusieurs exemples. Nous constatons que le langage a ses forces et ses faiblesses, toutes deux exploitées par l'œuvre littéraire pour offrir au lecteur une expérience complète des mots et des images.

---

[348] SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*, *op.cit.*, p. 191.
[349] *Ibid.*

Outre les informations qu'il donne sur le langage, le texte littéraire, par sa fonction « d'archivage », permet au lecteur d'accéder à des mondes fictifs passés. Il ne s'agit pas pour celui-ci d'entrer dans une chronique historique restituant des événements, mais de plonger dans une atmosphère à travers la langue d'une époque depuis son propre point de vue, avec les décalages qu'il comprend. Le lecteur, lorsqu'il ouvre un ouvrage ancien, voyage ainsi dans une fiction et un mode de représentation – un régime de visibilité – du passé car « la langue où [les ouvrages anciens] furent écrits, est un miroir de la vie[350]. » Marcel Proust insiste sur la particularité du langage passé à témoigner d'une autre manière de vivre et dont on peut saisir l'essence par les mots et leur usage :

> Car [les ouvrages anciens] contiennent toutes les belles formes de langage abolies qui gardent le souvenir d'usages ou de façons de sentir qui n'existent plus, traces persistantes du passé à quoi rien du présent ne ressemble et dont le temps, en passant sur elles, a pu seul embellir encore la couleur[351].

Ainsi, la forme du texte rend compte des espaces mentaux de l'époque à travers ses projections langagières, de sorte que ceux-ci sont reçus par le lecteur d'aujourd'hui comme le témoignage d'un espace-temps différent. Au-delà des mots, c'est leur disposition, leur syntaxe donnant un rythme à la lecture et dictant sa respiration, qui restitue, d'après Proust, le monde fictif et celui dans lequel il a été conçu :

> Bien plus, ce ne sont pas seulement les phrases qui dessinent à nos yeux les formes de l'âme ancienne. Entre les phrases – et je pense à des livres très antiques qui furent d'abord récités, – dans l'intervalle qui les sépare se tient encore aujourd'hui comme dans un hypogée inviolé, remplissant les interstices, un silence bien des fois séculaire[352].

D'une part, la lecture d'un roman d'un autre siècle nous plonge à la fois dans un univers de fiction et dans la vie des lecteurs de cette époque. Elle nous informe indirectement sur les habitudes de lecture de ces derniers et nous laisse imaginer leur quotidien – avec une part d'imprécision et de méconnaissance. D'autre part, le langage de l'œuvre littéraire rend compte du rythme, au sens où l'entend Henri Meschonnic :

> Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extra-linguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiance : c'est-à-dire les valeurs propres à un discours et à un seul. Ces

[350] PROUST, Marcel, *Sur la lecture*, *op.cit.*, p. 50.
[351] *Ibid.*, p. 51.
[352] *Ibid.*, p. 52.

> marques peuvent se situer à tous les « niveaux » du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques[353].

Aussi, le langage littéraire contient des informations spécifiques et l'activité lectorale ne se borne pas à en comprendre le sens littéral. Il ne faut donc pas voir la littérature uniquement comme une sorte de mémoire qui fige le passé en nous le représentant comme intact. En réalité, l'œuvre littéraire comporte un mouvement qui oppose une certaine fixité du texte à une manière, souligne Isabelle Daunais, de « dire *à nouveau* ce qui est, encore mais autrement, et donc de lutter *contre* la mémoire[354]. »

[353] MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 216-217.

[354] DAUNAIS, Isabelle, « Une vitesse littéraire : la lenteur », *loc.cit.*, p. 8. Les italiques sont dans le texte d'origine.

2 La lecture, pour interagir et devenir

'Pass the time ?' said the Queen. 'Books are not about passing the time. They're about other lives. Other worlds. Far from wanting time to pass, Sir Kevin, one just wishes one had more of it. If one wanted to pass the time one could go to New Zealand.'

Alan Bennett

2.1 Une expérience d'immersion fictionnelle

> *Sans doute ces cités, ces continents, ces planètes sont-ils nés, comme on dit, dans la tête des hommes, ou à vrai dire, dans l'interstice de leurs mots, dans l'épaisseur de leurs récits […].*
>
> Michel Foucault

Nous avons montré dans la partie précédente comment l'art, et l'œuvre littéraire en particulier, peut engager ses récepteurs dans une expérience. L'expérience esthétique de lecture, grâce à ses ressources langagières et sensibles, entraîne des effets certains sur le lecteur. Or, l'œuvre littéraire agit aussi en tant que fiction et cherche en cela à plonger le lecteur dans une expérience d'immersion fictionnelle. Son ressort principal pour arriver à ce type d'expérience est son cadre pragmatique, lequel la définit comme fiction et donne accès aux mondes fictionnels. Le lecteur, lorsqu'il actualise le texte de fiction littéraire, peut ainsi être transporté dans un monde parallèle.

2.1.1 Bienvenue ailleurs

> *Espace différent, temps différent, logique différente, on ne prend jamais assez garde à cette différence essentielle entre l'univers de l'illusion ludique et celui de la vie courante.*
>
> Michel Picard

Nous avons fait, en introduction, le rapprochement entre les mondes fictionnels et les hétérotopies telles qu'elles sont décrites par Michel Foucault. Y revenir nous permettra d'identifier quelques caractéristiques de la fiction qui expliquent la manière dont le lecteur est engagé dans une expérience d'immersion au contact des mondes fictionnels. Les hétérotopies sont caractérisées, selon Foucault, par « un système d'ouverture et de fermeture qui les isole par rapport à l'espace environnant[355]. » Dans le cas de la fiction littéraire, on retrouve un système d'ouverture et de fermeture matériel (à travers le format du livre de papier, qui s'ouvre et se ferme, ou du livre électronique, qu'on doit allumer et éteindre), un système textuel clôt (le titre, la première phrase, l'incipit ; la conclusion, la dernière phrase, le point final) et un système fictionnel (ouverture *in medias res*, mise en situation descriptive et introduction des personnages ; dénouement, moralité, etc.). Ce sas d'entrée et de sortie du monde fictionnel est très bien décrit par le personnage principal

[355] FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique, les hétérotopies, op.cit.*, p. 32.

du *Premier Homme* d'Albert Camus, lorsque celui-ci raconte ses visites hebdomadaires à la bibliothèque et ses lectures subséquentes :

> La manière dont le livre était imprimé renseignait déjà le lecteur sur le plaisir qu'il allait en tirer. P. et J. n'aimaient pas les compositions larges avec de grandes marges, où les auteurs et les lecteurs raffinés se complaisent, mais les pages pleines de petits caractères courant le long de lignes étroitement justifiées, remplies à ras bord de mots et de phrases, comme ces énormes plats rustiques où l'on peut manger beaucoup et longtemps sans jamais les épuiser et qui seuls peuvent apaiser certains énormes appétits. Ils n'avaient que faire du raffinement, ils ne connaissaient rien et voulaient tout savoir. Il importait peu que le livre fût mal écrit et grossièrement composé, pourvu qu'il fût clairement écrit et plein de vie violente ; ces livres-là, et eux seuls, leur donnaient leur pâté de rêves, sur lesquels ils pouvaient ensuite dormir lourdement.
>
> Chaque livre, en outre, avait une odeur particulière selon le papier où il était imprimé, odeur fine, secrète, dans chaque cas, mais si singulière que J. aurait pu distinguer les yeux fermés un livre de la collection Nelson des éditions courantes que publiait alors Fasquelle. Et chacune de ces odeurs, avant même que la lecture fût commencée, ravissait Jacques dans un autre univers plein de promesses déjà tenues qui commençait déjà d'obscurcir la pièce où il le tenait, de supprimer le quartier lui-même et ses bruits, la ville et le monde entier qui allait disparaître totalement aussitôt la lecture commencée avec une avidité folle, exaltée, qui finissait par jeter l'enfant dans une totale ivresse dont des ordres répétés n'arrivaient même pas à le tirer[356].

On constate que le livre, considéré ici dans sa potentialité, est bien la porte d'entrée sur « un autre univers plein de promesses déjà tenues ».

Foucault conclut sa description des hétérotopies en soulignant leur manière de contester tous les autres espaces et cela, de deux manières différentes :

> […] en créant une illusion qui dénonce tout le reste de la réalité comme illusion, ou bien, au contraire, en créant réellement un autre espace réel aussi parfait, aussi méticuleux, aussi arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon […][357].

Nous retrouvons des exemples de ces deux façons de faire dans la fiction littéraire : Balzac souhaitait concurrencer l'État civil par *La Comédie humaine*, alors que le Nouveau Roman dénonce la réalité telle que nous la concevons, c'est-à-dire comme vérité. Dans les deux cas, il s'agit bien de contester l'espace réel et de constituer, comme le dit Foucault, « notre plus grande réserve d'imagination[358]. » Le concept d'hétérotopie permet ainsi de préciser le rôle du dispositif littéraire dans la simulation fictionnelle, qu'il rend possible en aménageant un espace autre dans lequel le lecteur s'évade.

---

356 CAMUS, Albert, *Le Premier Homme, op.cit.*, p. 275-276.
357 FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique, les hétérotopies, op.cit.*, p. 34.
358 *Ibid.*, p. 36.

La rupture qu'imprime l'espace fictionnel, surtout celle que provoquent les œuvres marquantes d'un parcours de lecture, est intimement liée à la transformation que peuvent provoquer de telles œuvres chez le lecteur. Outre la mémoire de lecture que ces œuvres constituent, celles-ci imposent une « redistribution du temps[359] » et plus largement du monde du lecteur. En effet, comme le souligne Judith Schlanger,

> […] l'événement littéraire impose une coupure : entre avant et depuis, sans et avec, pour et contre, puisque et malgré, comme et différemment […][360].

Ce à quoi Isabelle Daunais ajoute : lire c'est accepter que notre vie soit dérangée par un monde hors de notre contrôle, au risque d'en sortir transformé[361]. Ainsi, les frontières entre hétérotopies et monde réel sont perméables ; elles permettent un échange entre les deux espaces, ce que souligne Nancy Huston dans son essai *L'Espèce fabulatrice* :

> Donc, aucune frontière étanche entre « vraie vie » et fiction ; chacune nourrit l'autre et se nourrit de lui[362].

Aussi, la rupture entre l'espace fictionnel et l'espace réel n'est-elle pas complète, mais elle peut mener à une rupture chez le lecteur, laquelle lui ouvre une porte sur un monde jusqu'alors inconnu de lui.

L'immersion fictionnelle ressemble, jusqu'à un certain point, à un déni de réalité (*Verleugnung*) car elle implique, comme celui-ci, que la croyance (en la fiction) soit en même temps abandonnée et conservée[363]. En effet, le déni de réalité indique d'abord « le démenti qu'une réalité inflige à une croyance[364] », mais aussi la persistance de la croyance en dépit du démenti de l'expérience. D'où la formule relevée par Octave Mannoni chez ses patients, décrivant cet effet de persistance de la croyance : « Je sais bien, mais quand même ». Ou encore l'attitude déjà lucide de l'enfant vis-à-vis de la lecture d'un conte « effrayant » décrite par Daniel Pennac :

---

359 DAUNAIS, Isabelle, « La lecture comme expérience du temps », *loc.cit.,* p. 14.
360 SCHLANGER, Judith, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992, p. 43, cité dans DAUNAIS, Isabelle, « La lecture comme expérience du temps », *loc.cit.,* p. 14.
361 *Ibid.*, p. 15.
362 HUSTON, Nancy, *L'Espèce fabulatrice, op.cit.*, p. 175.
363 MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène, op.cit.*, p. 11.
364 *Ibid.*

> Et comme il nous réclamait cette frayeur ! Si peu dupe, déjà, et pourtant tout tremblant. Un vrai lecteur, en somme[365].

Cette attitude à l'égard de la croyance, déjà identifiée par Freud, témoigne d'une division du sujet, appelée clivage du moi. Le « mais quand même », qui n'existe qu'à cause du « je sais bien », n'est pas inconscient, mais « s'explique, dit Mannoni, par le désir ou le fantasme qui agissent comme à distance[366] ». Confronté à la fiction, le lecteur est conscient qu'il ne s'agit pas de la réalité, mais peut néanmoins le désirer, comme l'explique Octave Mannoni :

> […] le désir agit à distance sur le matériel conscient et y fait se manifester les lois du processus primaire : la *Verleugnung* (par laquelle la croyance se continue après répudiation) s'explique par la persistance du désir et les lois du processus primaire[367].

La croyance suppose d'ailleurs la présence de l'Autre, avec qui l'illusion est partagée.

Dans tous les cas, l'illusion fictionnelle se donne d'emblée comme imitation et non comme l'objet réel qu'elle imite, mais, rappelle, Mannoni, elle « a le pouvoir d'évoquer les images de la fantaisie[368]. » Elle réveille en chaque lecteur les images de l'objet qu'il porte en lui, d'autant plus librement que la fiction est reconnue comme telle, c'est-à-dire comme une « négation » de la réalité « qui rend possible le retour du refoulé sous sa forme niée[369]. » L'artiste, selon Henry James, devrait donc entretenir une « crédulité consciemment cultivée[370] » chez ses lecteurs, crédulité qui serait, selon Octave Mannoni, « par les conventions, par le symbolique, une sorte de reprise de l'imaginaire[371]. » Cette « crédulité consciente » donne au lecteur l'impression d'une immersion dans le monde fictionnel le temps de sa lecture, tout en sachant pertinemment qu'il s'agit d'une fiction, s'éloignant des faits réels. C'est le cas, par exemple, pour Michel Tremblay lecteur d'Alexandre Dumas et de Jules Verne, qui s'explique ainsi :

> Je me fous de savoir si Louis XIV a eu un jumeau ou non parce que j'ai eu l'impression d'avoir vraiment vécu à la cour du jeune Roi-Soleil en lisant *Le Vicomte de Bragelonne* ; ça m'énerve qu'on me dise que le Nautilus serait aplati comme une

---

365 PENNAC, Daniel, *Comme un roman, op.cit.*, p. 18.
366 MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène, op.cit.*, p. 13.
367 *Ibid.*, p. 22.
368 *Ibid.*, p. 165.
369 *Ibid.*, p. 166.
370 JAMES, H., *The Turn of the Screw* (préface), cité dans MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène, op.cit.*, p. 167.
371 MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène, op.cit.*, p. 167.

> galette par trente brasses de fond si on le construisait exactement comme Jules Verne l'a décrit – ses calculs, semble-t-il, étaient erronés – parce que j'ai eu l'impression d'y monter, de voyager dans le fond des mers pendant plus de quatre cents pages et que c'est ça qui compte pour moi[372] !

L'attitude de Tremblay témoigne bien du « je sais bien, mais quand même » décrit par Mannoni et rend compte du peu d'intérêt de l'évaluation de la vérité dans le cas des énoncés fictionnels dont nous verrons qu'il correspond au « *willing suspension of disbelief* » de Samuel Coleridge.

Un clivage équivalent à celui que l'on retrouve dans le déni de réalité est présent dans le traitement cognitif de la fiction, lequel repose sur l'organisation de l'esprit humain en différents modules mentaux. Dans *Pourquoi la fiction ?*, Jean-Marie Schaeffer soutient que la fiction peut induire le module de traitement perceptif (préattentionnel) en erreur quand l'isomorphisme mimétique est suffisant pour déclencher la même réaction qu'un stimulus réel. C'est le cas par exemple lorsque nous fermons les yeux en regardant un film afin d'éviter des projectiles qui apparaissent à l'écran. La fiction ne leurre pourtant pas l'attention consciente, qui bloque immédiatement la réaction motrice et réinstaure la posture de feintise ludique partagée et d'immersion dans un semblant[373]. La feintise découple (partiellement) les modules mentaux représentationnel et épistémique des croyances, ce qui empêche l'attribution d'une valeur épistémique aux perceptions reçues dans la fiction et donc, selon Schaeffer, le stockage d'information sous forme de croyances dans la mémoire à long terme[374]. Nous verrons cependant qu'il existe un certain stockage sélectif d'informations sous forme de croyances, limité à des informations susceptibles d'être utiles dans la vie et donc indépendantes du contexte précis d'une fiction donnée.

Pour que la fiction soit reconnue comme telle, qu'elle donne lieu à une expérience d'immersion et à un éventuel remaniement du sujet, il faut l'accord – le plus souvent implicite – du lecteur. Celui-ci établit un « contrat de lecture » avec le texte en fonction des informations qu'il possède sur ce dernier, notamment grâce au paratexte, c'est-à-dire l'ensemble des discours qui accompagnent une œuvre, décrit par Gérard Genette dans *Seuils*. Ce « contrat de lecture » s'apparente au contrat de communication du modèle

[372] TREMBLAY, Michel, *Un ange cornu avec des ailes de tôle, op.cit.*, p. 78.
[373] SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?, op.cit.*, p. 158-159.
[374] *Ibid.*, p. 161.

interlocutoire[375], qui prévoit que la communication est porteuse d'enjeux finalisés à travers un ensemble de règles, même s'il concerne une communication asymétrique :

> Face aux risques encourus lorsqu'on s'engage dans une communication avec autrui (risques d'être influencé par l'autre, d'être rejeté, de « perdre la face »…), un contrat de communication facilite l'entrée en relation en précisant la finalité des échanges (parler pour atteindre quel but ?), l'identité des partenaires (qui s'adresse à qui ?), le propos (parler de quoi ?) et le dispositif (parler dans quel cadre ?)[376].

Comme le contrat de communication, le contrat de lecture est établi par le lecteur pour préciser la finalité, parfois ouverte ou multiple, de l'échange, c'est-à-dire la lecture d'un texte à des fins de divertissement, d'information, d'appréciation esthétique, etc. Le lecteur identifie aussi les partenaires du contrat : l'auteur et ses écrits, les informations disponibles sur le texte et lui-même. Il définit le sujet du livre et son genre selon les informations qu'il possède au départ, puis au fil de sa lecture. La plupart du temps, le contrat de lecture et ses principes formels n'ont pas besoin d'être explicités. Le cadre pragmatique du livre permet donc d'engager un contrat qui réduit suffisamment les incertitudes à son sujet pour être acceptable et qui soit suffisamment mensonger pour que le livre produise un effet. Le paratexte est comme un appât ; le texte comme un piège. Il nous attire grâce à la part d'assentiment qu'il a provoqué, puis nous transforme « malgré nous ». Dans le cas contraire, le texte n'aurait pas d'effet sur le lecteur.

Le contrat de lecture peut faire l'objet de négociation pour redéfinir les positions et les principes d'échange : une première catégorisation réduisant les incertitudes n'empêche pas une révision ultérieure de la représentation et de l'échange. Il arrive qu'un lecteur se sente tout à coup floué par un livre, en raison d'un paratexte trompeur ou en découvrant un élément qui n'apparaissait pas plus tôt par exemple. Il peut arriver également que le lecteur « s'empare » d'un texte pour le détourner de sa fonction affichée et l'utiliser dans un tout autre but. Ces deux possibilités vis-à-vis du contrat de lecture sont évoquées dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle* de Michel Tremblay, dont le narrateur adolescent s'approprie des romans d'aventure pour y retrouver des personnages avec des goûts sexuels semblables aux siens :

---

[375] Modèle interlocutoire développé par Rodolphe Ghiglione.

[376] ALMUDEVER, Brigitte et LE BLANC, Alexis, « La spécificité de l'approche psychosociale des processus de communication : l'exemple d'une situation d'écoute professionnelle », dans *Psychologie sociale*, Paris, In Press, coll. « Psycho », 2000, p. 288.

> […] je scrutais chacun des livres que je lisais à la recherche de personnages qui partageaient mes goûts […][377].

Or, comme la littérature de jeunesse qu'il lit ne contient aucun contenu homosexuel, il ne se prive pas « pour *introduire* dans les autres romans du Captain Johns ce [qu'il] n'arrivai[t] pas à y trouver[378]. » Sous le couvert de la fiction, Michel n'éprouve pas de pudeur à poser ce geste, car il sait que le personnage sur lequel porte ses fantasmes, Lorrington King, ne sera jamais conscient de ses sentiments. Cet objet privilégié de son « trop-plein d'énergie sexuelle[379] » disparaît pourtant brusquement un jour où il lit un roman de Johns et découvre un bout de phrase, dans laquelle on mentionne la moustache du personnage, ce qui éteint brusquement tout son désir pour son personnage préféré. L'adolescent est pourtant convaincu de n'avoir rien lu auparavant au sujet d'un tel ornement et ne peut imaginer « son » King autrement que glabre. Bouleversé par cette perte, il s'en prend à l'auteur, refuse dorénavant de le lire et outré, il jette le livre contre la porte de sa chambre. Ce mouvement de colère de Michel illustre bien le pouvoir du lecteur dans l'établissement du contrat de lecture et sa capacité à le rompre dans le cas où il n'en serait pas ou plus satisfait.

2.1.1.1 Fonctionnement du dispositif fictionnel

> *But then books, as I'm sure you know, seldom prompt a course of action. Books generally just confirm you in what you have, perhaps unwittingly, decided to do already. You go to a book to have your convictions corroborated. A book, as it were, closes the book.*
>
> Alan Bennett

Les mondes fictionnels sont « protégés » par les frontières qui les séparent et les distinguent du monde réel. Celles-ci préviennent, par exemple, une éventuelle identification trans-mondes de personnages ou de lieux qui existent également dans la réalité, tels Louis XIII chez Dumas ou Paris chez Zola. Pourtant, et c'est surtout là que porte notre intérêt, les mondes fictionnels entretiennent des liens essentiels avec le monde réel. L'univers fictionnel n'est pas autonome, car comme le soutient Vincent Jouve :

---

377 TREMBLAY, Michel, *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, *op.cit.*, p. 148.
378 *Ibid.*, p. 149. L'auteur souligne.
379 *Ibid.*, p. 153.

> 1/ d'un point de vue formel, le texte ne peut décrire exhaustivement un monde ; 2/ d'un point de vue sémiotique, il est inimaginable a/ d'établir un monde alternatif complet, b/ de décrire comme complet le monde « réel »[380].

Autrement dit, « *fictional worlds of literature are incomplete*[381]. » C'est pourquoi la représentation implique nécessairement une sélection et un agencement des éléments (condensation) pour montrer l'essentiel, à l'image des rapports syntagmatiques sur l'échelle linguistique. C'est aussi pourquoi Umberto Eco indique que

> […] si les propriétés alternatives ne sont pas spécifiées, nous donnons pour acquises les propriétés valables dans le monde réel[382].

En effet, devant certains « blancs » du texte, le lecteur comble automatiquement et par défaut avec ce qui se tient dans le monde réel. Ainsi, par exemple, lorsque dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, Michel Tremblay discute de sa lecture du roman *Patira* de Raoul de Navery avec sa mère, il exprime sa surprise parce que le roman ne mentionne rien des besoins naturels des personnages. Sa mère lui répond qu'elle ne s'est pas attardée à ce détail, supposant que ceux-ci se soulagent même si l'auteur ne le précise pas, et ajoute qu'une telle information est inutile dans la plupart des récits. Si l'incomplétude des mondes fictionnels fait que de nombreux énoncés concevables à leur sujet sont indécidables, la plupart de ces énoncés sont sans intérêt pour le lecteur et, partant, pour l'économie du récit.

Samuel Taylor Coleridge estimait que la fiction suspend le scepticisme du lecteur (*willing suspension of disbelief*[383]) et lui fait considérer les faits qu'elle présente comme vrais le temps de la lecture. Nous pourrions aussi parler d'un processus d'appréhension particulier du discours fictionnel, lequel s'oppose à celui que nous faisons des textes offrant des représentations du monde existant (textes factuels). En effet, selon Lubomír Dolezel, nous pouvons distinguer les textes donnant des images du monde réel (*world-imaging texts*) des textes construisant des mondes (*world-constructing texts*) dont font partie les textes fictionnels. En tant que représentations du monde réel, les textes factuels doivent se soumettre à une évaluation de leur vérité (*truth-valuation*) : on peut juger leurs énoncés

---

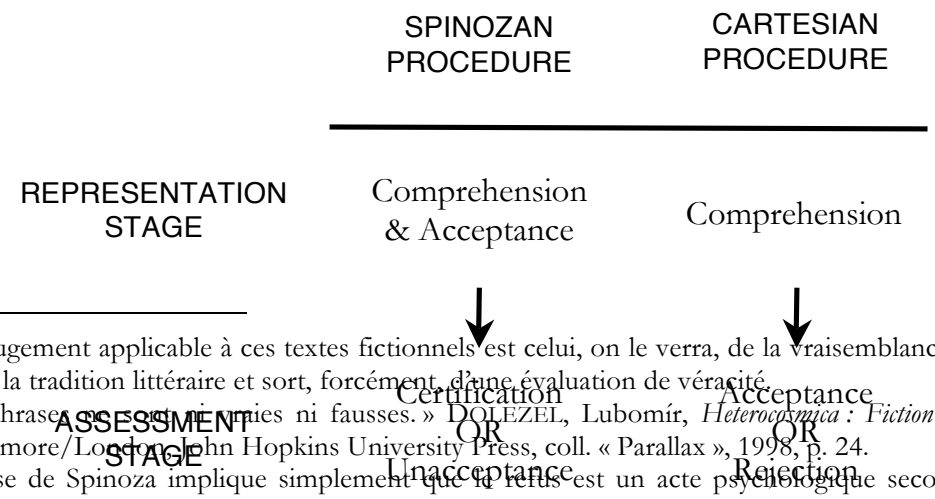
380 JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op.cit.*, p. 27.
381 « les mondes fictionnels de la littérature sont incomplets. » DOLEZEL, Lubomír, « Possible Worlds and Literary Fictions », *loc.cit.,* p. 233.
382 ECO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation, op.cit.,* p. 224.
383 « suspension volontaire de l'incrédulité » COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, London, Routledge, 1983.

vrais ou faux. Les textes fictionnels, quant à eux, ne sont pas soumis à cette évaluation puisqu'ils construisent des mondes sur lesquels nous ne pouvons émettre de jugement de vérité[384] : « *their sentences are neither true or false*[385]. » Ces textes, parce qu'ils utilisent certains matériaux provenant de la réalité, peuvent néanmoins offrir des informations justes sur le monde réel.

Précisons que la fiction diminue les difficultés d'assimilation des informations et cela pour une raison d'économie de moyens. Si l'on considère le processus d'acquisition des croyances selon le point de vue cartésien, on situe d'abord la compréhension de l'information au stade de sa représentation, puis l'acceptation ou le rejet de cette information au stade de son évaluation. Si l'on considère plutôt le point de vue de Spinoza sur la question des croyances, on constate qu'au stade de la représentation de l'information, il y a simultanément compréhension et acceptation, et qu'au stade de son évaluation, il y a certification ou rejet de celle-ci. Aussi, comme le souligne Daniel Gilbert :

> *Spinoza's thesis simply implies that unacceptance is a secondary psychological act in which the initial accepting that invariably accompanies comprehension is subsequently undone. Disbelief is by no means an impossiblity in Spinoza's scheme ; rather, it is merely a deliberate revision of belief*[386].

L'auteur schématise les systèmes spinozien et cartésien d'acquisition des croyances de la manière suivante :



[384] Le seul jugement applicable à ces textes fictionnels est celui, on le verra, de la vraisemblance, lequel est spécifique à la tradition littéraire et sort, forcément, d'une évaluation de véracité.

[385] « leurs phrases ne sont ni vraies ni fausses. » DOLEZEL, Lubomír, *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds*, Baltimore/London, John Hopkins University Press, coll. « Parallax », 1998, p. 24.

[386] « La thèse de Spinoza implique simplement que le refus est un acte psychologique secondaire dans lequel l'acceptation initiale qui accompagne invariablement la compréhension est conséquemment revue. L'incrédulité n'est pas du tout une impossibilité dans le schéma de Spinoza ; c'est plutôt une simple révision délibérée de la croyance. » GILBERT, Daniel T., « How Mental Systems Believe », *American Psychologist*, vol. 46(2), 1991, p. 108.

Figure 2. Deux stades conceptuels (représentation et évaluation) des processus d'acquisition des croyances spinoziste et cartésien (GILBERT, Daniel T., « How Mental Systems Believe », *American Psychologist*, vol. 46(2), 1991, p. 109.)

Nous observons sur le schéma de Gilbert que le résultat final du processus d'acquisition des croyances est le même dans les deux cas, mais que dans des conditions imparfaites – comme dans les vrais systèmes cognitifs – le résultat obtenu diffère. Ainsi, Gilbert précise que lorsqu'un système spinoziste est incapable de vérifier l'information, il la considère vraie par défaut, ce qui est le cas dans la réalité de l'esprit humain :

> *Indeed, thinkers of all stripe have suggested that doubt is less quickly and easily acquired than belief*[387].

Comme le rappelle Daniel Gilbert, la capacité de nier des propositions (*truth-functional negation*) est la dernière des habiletés linguistiques à se développer chez l'enfant. L'auteur souligne aussi à quel point les jeunes enfants sont particulièrement vulnérables à la suggestion, c'est-à-dire qu'ils sont généralement enclins à accepter des énoncés sans réserves. L'auteur signale également que la capacité à nier des propositions est non seulement la dernière à se développer, mais aussi la première à disparaître dans des conditions difficiles, ce qu'ont démontré plusieurs expériences sur la privation (de sommeil, de nourriture) et d'autres multipliant des tâches simultanées. De plus, nous sommes plus enclins à accepter naturellement des propositions autobiographiques, même lorsqu'elles ont de bonnes chances d'être fausses. Notre système mental ne peut rejeter ces propositions que s'il a du temps et de l'énergie à y consacrer. Dans le cas de la fiction, nous avons rarement les ressources et l'intérêt pour vérifier la véracité de toutes les informations qui y sont présentées. Ce qui n'empêche qu'une certaine forme de sélection de l'information fictionnelle ait lieu pendant la lecture. Dans tous les cas, nos centres d'intérêt définiront partiellement les éléments individuellement mémorables d'un texte

[387] « En effet, des penseurs de toutes allégeances ont suggéré que le doute est moins rapidement et moins facilement acquis que la croyance. » *Ibid.*, p. 110.

donné. La compréhension d'un texte est également influencée, affirme Vincent Jouve, par un « déjà lu forcément subjectif[388] », qui constitue une intertextualité plus déterminante que celle du texte. Finalement, les dispositifs de représentation jouent un rôle important dans l'impression qu'un texte laissera sur le lecteur et sur les éléments qui en seront retenus.

Il semble qu'en l'absence d'indices évidents, les lecteurs approchent l'information fictionnelle sans penser qu'elle puisse s'appliquer à la réalité[389]. La raison principale de cette attitude s'explique par le caractère même de la fiction qui se présente spontanément sous la forme d'une illusion. Nous retrouvons néanmoins une certaine incorporation des informations fictionnelles dans les structures de connaissance de la réalité, tel que l'ont démontré plusieurs expériences, dont celles menées par Deborah Prentice et Richard Gerrig[390]. Dans une première expérience, les deux chercheurs se sont interrogés sur l'utilité de certaines informations fictionnelles dans la vie réelle et ont fait l'hypothèse que les lecteurs incorporent davantage des affirmations générales que des détails liés au contexte du récit. Les résultats de l'expérience ont démontré que les affirmations générales étaient effectivement mieux retenues et devenaient, lorsqu'elles étaient fausses, une alternative entrant en compétition avec l'information générale (véridique) déjà connue. Les détails contextuels n'étaient, en revanche, pas emmagasinés par la mémoire. Les chercheurs en concluent que les lecteurs traitent l'information fictionnelle en tenant compte de son utilité dans le monde réel.

Dans une deuxième expérience, Prentice et Gerrig ont voulu vérifier si la croyance en de l'information fictionnelle était modérée par certains facteurs influençant la motivation et la capacité de traiter cette information systématiquement. Pour ce faire, ils ont manipulé les conditions expérimentales de deux manières :

---

[388] JOUVE, Vincent, « La lecture comme retour sur soi : de l'intérêt pédagogique des lectures subjectives », dans LANGLADE, Gérard et ROUXEL, Annie (dir.), *Le Sujet lecteur : lecture subjective et enseignement de la littérature*, *op.cit.*, p. 109.

[389] PRENTICE, Deborah A. et GERRIG, Richard J., « Exploring the Boundary between Fiction and Reality », dans SHAIKEN, Shelly et TROPE, Yaacov (ed.), *Dual-process Theories in Social Psychology*, New York/London, Guilford Press, 1999, p. 531.

[390] *Ibid.*, p. 536.

> *[…] by varying readers' familiarity with the setting of a fictional work, and by labeling the stories as either fictional or factual*[391].

Leurs résultats montrent que l'influence fictionnelle est déterminée par la relation du lecteur au texte, selon que celui-ci considère le texte comme factuel ou fictionnel et selon son degré de familiarité avec le thème du texte. En effet, les lecteurs participant à l'expérience

> *[…] were less likely to process systematically, and therefore more likely to believe, weak and unsupported assertions when they were embedded in an unfamiliar fictional context*[392].

Une autre interrogation des chercheurs a motivé une troisième expérience sur des lecteurs volontaires. Selon Prentice et Gerrig, l'information fictionnelle est motivée par des considérations esthétiques, lesquelles ne servent pas à persuader le lecteur de la véracité du récit. Cette information serait donc d'une utilité indirecte pour les préoccupations réelles du lecteur. En revanche, l'information factuelle semble être motivée par un désir d'informer ou même de persuader ; elle est d'une utilité directe pour les préoccupations réelles du lecteur. Les chercheurs font donc l'hypothèse que les lecteurs s'engageraient dans un traitement plus systématique de l'information présentée comme factuelle que de l'information présentée comme fictionnelle. Effectivement, pour un même texte, les lecteurs du groupe auquel on l'a présenté comme fictionnel ont été persuadés par ses affirmations, tandis que ceux qui le lisaient comme des faits ne l'ont pas été. Les chercheurs concluent que les participants ont traité l'information moins systématiquement lorsqu'elle était considérée comme fictionnelle que lorsqu'elle était considérée comme factuelle car :

> *[…] they were more vulnerable to influence from its weak and unsupported assertions*[393].

Les mêmes chercheurs se sont interrogés sur l'influence que peut avoir l'opinion d'un lecteur sur un récit traitant d'un sujet sur lequel il a une idée arrêtée. Plusieurs études antérieures montrent que dans une telle situation, le lecteur interprétera le récit dans le sens de son opinion. Prentice et Gerrig ont fait l'hypothèse que l'effet de biais

---

391 « en variant la familiarité des lecteurs avec le contexte d'une œuvre fictionnelle et en étiquetant les récits comme fictionnels ou factuels » *Ibid.*, p. 538.
392 « étaient moins enclins à traiter systématiquement et ainsi plus enclins à croire des affirmations faibles et peu étayées lorsqu'elles étaient enchâssées dans un contexte fictionnel peu familier. » *Ibid.*
393 « ils étaient plus vulnérables à l'influence de ses affirmations faibles et peu étayées. » *Ibid.*, p. 540.

interprétatif serait plus prononcé en réponse à un récit fictionnel qu'à un récit factuel. Les résultats de l'expérience ont validé leur intuition dans les proportions suivantes :

> *In response to the question of whether capital punishment should be applied, for example, 100% of pro-capital-punishment participants and 0% of anti-capital-punishment recommended capital punishment in the fiction condition, whereas the comparable percentages were 86% and 9% in the fact condition*[394].

Lorsque les participants croyaient lire de la fiction, ils sont restés sur leurs positions, alors que lorsqu'ils croyaient lire des faits, ils étaient plus modérés dans leurs jugements. Ces quatre expériences ont montré que les lecteurs incorporent l'information fictionnelle dans leurs connaissances sur le monde, mais de manière sélective, en considérant sa valeur potentielle pour leur « encyclopédie personnelle ». Bien que cette stratégie de sélection ne soit pas parfaite, elle semble maximiser le potentiel intellectuel et émotionnel de la fiction et minimiser le potentiel d'être trompé. Comme le prévoit Spinoza dans son *Éthique*, le traitement se fait en fonction des ressources du système, lesquelles ne sont pas toujours, voire rarement, mises à contribution par la lecture de fiction :

> *Beliefs in fiction is determined not by a critical analysis of the strength of its arguments, but instead by the absence of motivation or ability to perform such an analysis. As a result, the persuasiveness of fiction depends less on its substance and more on rhetorical features of the narrative context and the expectations readers bring to it*[395].

Parce qu'il échappe le plus souvent à une analyse rigoureuse des faits, le récit de fiction possède d'autres moyens que le texte factuel pour entraîner et persuader le lecteur. Il joue de l'illusion pour rendre naturellement acceptable des éléments qui sont en réalité déterminés par l'économie du récit. Dans le chapitre « Vraisemblance et motivation » de son ouvrage *Figures II*, Gérard Genette donne à ce sujet l'exemple du récit balzacien, qui justifie abondamment les événements et les caractères qu'il présente par des théories extensives, alors que

[394] « En réponse à la question concernant l'application de la peine capitale, par exemple, 100% des participants pro-peine capitale et 0% des participants anti-peine capitale recommandent la peine capitale dans la condition fictionnelle, tandis que les pourcentages comparables étaient de 86% et 9% dans la condition factuelle. » *Ibid.*, p. 541.

[395] « Dans la fiction, les croyances sont déterminées non par une analyse critique de la force des arguments, mais plutôt par l'absence de motivation ou d'habileté à faire une telle analyse. En conséquence, la persuasion de la fiction dépend moins de son contenu et plus des caractéristiques rhétoriques du contexte narratif et des attentes que les lecteurs y amènent. » *Ibid.*, p. 542.

> […] ces théories ne sont pas là pour le seul plaisir de théoriser, elles sont d'abord au service du récit : elles lui servent à chaque instant de caution, de justification […][396].

Les théories fournissent ainsi un fond de connaissances au lecteur qui n'analyse pas autrement les arguments du texte et s'appuie sur ces « savoirs bienvenus », explique Genette :

> Un tel récit devrait alors chercher à se donner la transparence qui lui manque en multipliant les explications, en suppléant à tout propos les maximes, ignorés du public, capables de rendre compte de la conduite de ses personnages et de l'enchaînement de ses intrigues, bref en inventant ses propres poncifs et en simulant de toutes pièces et pour les besoins de sa cause un *vraisemblable artificiel* qui serait la théorie – cette fois-ci, et par force, explicite et déclarée – de sa propre pratique[397].

Le texte donne l'illusion de la transparence en créant de toutes pièces, et selon ses besoins, un appui *artificiel* pour ses contenus. Ce référentiel reste à la discrétion du romancier qui, dans le cas de Balzac, multiplie les motivations

> […] et dont l'abondance suspecte ne fait pour nous que souligner, en fin de compte, ce qu'elles voulaient masquer : l'*arbitraire du récit*[398].

Comme le précise Genette, cet arbitraire peut être motivé par l'intérêt du récit ou laisser celui-ci en second plan pour donner toute la place au discours, comme c'est plus largement le cas dans la littérature moderne.

Les expériences de Deborah Prentice et Richard Gerrig montrent que la force de persuasion d'un texte réside également dans les attentes du lecteur à son sujet. Celles-ci furent pendant longtemps des attentes liées au vraisemblable et à la bienséance, c'est-à-dire au *devant-être*, conforme à l'opinion publique, rappelle Genette :

> Cette « opinion » réelle ou supposée, c'est assez précisément ce que l'on nommerait aujourd'hui une idéologie, c'est-à-dire un corps de maximes et de préjugés qui constitue tout à la fois une vision du monde et un système de valeurs[399].

Dans l'exemple de Genette, le système de valeur du roman du XVII^ième^ siècle donne pour extravagante la conduite du personnage de Mme de Clèves dans l'œuvre de Mme de La Fayette. Bien qu'il soit considéré comme « possible et concevable », l'aveu de la princesse apparaît néanmoins comme un « accident » étranger à la fiction, laquelle « ne doit

396 GENETTE, G., « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1969, p. 81.
397 *Ibid.*, p. 79.
398 *Ibid.*, p. 85.
399 *Ibid.*, p. 73.

représenter que l'*essentiel*[400]. » Aussi, même si le lecteur de l'époque peut concevoir un tel aveu dans la réalité, il ne peut le considérer acceptable dans un roman en raison de la norme en cours pour ce genre littéraire (laquelle, par ailleurs, sort résolument de l'évaluation de la véracité). Cette « vision du monde » de la fiction varie dans le temps mais, selon Genette, il subsiste

> […] le principe formel de respect de la norme, c'est-à-dire l'existence d'un rapport d'implication entre la conduite particulière attribuée à tel personnage, et telle maxime générale implicite et reçue. Ce rapport d'implication fonctionne aussi comme un principe d'*explication* : le général détermine et donc explique le particulier, comprendre la conduite d'un personnage (par exemple), c'est pouvoir la référer à une maxime admise, et cette référence est reçue comme une remontée de l'effet à la cause[401].

Aussi, observons-nous que lorsque l'œuvre correspond aux attentes du lecteur et lui donne des explications satisfaisantes, que celles-ci concernent la vraisemblance ou un autre type d'attente, ce dernier est alors plus enclin à se laisser persuader.

Nous constatons que l'information fictionnelle n'est pas traitée de la même manière que l'information factuelle en raison des motivations différentes du lecteur (hors l'évaluation de véracité). En fonction d'une économie de ses ressources, le lecteur sélectionnera les informations générales dont l'utilisation lui semble pertinente dans le monde réel plutôt que les informations contextuelles appartenant davantage à l'élaboration du monde fictionnel. Il ne s'agit donc pas de se rappeler la couleur de la robe qu'Emma Bovary portait lorsqu'elle rencontra Rodolphe, mais plutôt du type d'interaction entre les personnages, des conséquences de leurs actions, de leurs jugements erronés l'un sur l'autre, etc. Ces connaissances humaines réelles, bien que plus difficilement comptabilisables que le type d'information fourni dans les textes factuels, peuvent avoir une véritable utilité dans la vie des lecteurs. Pour reprendre les usages de la fiction littéraire tels qu'ils s'inscrivent dans une temporalité[402], nous pouvons d'abord considérer la lecture littéraire comme réparatrice d'un passé qui n'aurait pas été résolu faute d'avoir eu les outils nécessaires. Nous pouvons aussi considérer les connaissances

---

[400] *Ibid.*, p. 74.
[401] *Ibid.*, p. 75.
[402] GEFEN, Alexandre, « L'usage des mondes », dans LAVOCAT, Françoise (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS, 2010, p. 302-304. Nous reprenons ici la temporalisation de l'auteur sans toutefois nous pencher sur les mêmes usages des mondes fictionnels, pris dans leur rapport au monde réel sans transiger par l'appréhension du lecteur.

acquises par la lecture de fiction comme ayant une utilité analytique pour le monde réel. Finalement, l'œuvre permettrait d'expérimenter des situations nouvelles et d'obtenir un savoir projectif, dont l'utilité concrète se révélera éventuellement plus tard.

Il semble toutefois important de nuancer la facilité avec laquelle la fiction mènerait à la formation de fausses croyances. Bien que l'immersion fictionnelle ne favorise pas la vérification de toutes les informations données au cours d'une lecture, il n'est pas sûr que celles-ci soient immédiatement validées par le lecteur. Au contraire, la lecture, pour peu qu'elle soulève des interrogations, peut participer au développement du sens critique. Par exemple, dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, Michel Tremblay relate sa lecture du roman *Patira* de Raoul de Navery que lui a recommandé sa mère et sur lequel leurs opinions divergent sensiblement. Tandis que Rhéauna s'est laissée emporter par le récit sans se préoccuper de ses invraisemblances, Michel n'est pas tombé sous le charme et s'interroge sur plusieurs éléments du récit. Certaines de ses interrogations concernent le décalage culturel entre la France, lieu du récit, et le Québec, lieu du lecteur. Aussi, ne comprend-t-il pas pourquoi une grande partie des romans français parlent d'enfants abandonnés et demande à sa mère si c'est là le véritable sort réservé aux enfants français :

> À lire leurs livres, on dirait que toutes les routes de France sont pleines d'enfants abandonnés qui crèvent de faim pis qui sont sales comme des cochons[403] !

Michel relève ensuite les invraisemblances du récit, lequel met en scène une héroïne enfermée dans un cachot :

> Moman ! Blanche de Coëtquen passe *tout* l'hiver enfermée dans des oubliettes tellement humides que l'eau coule sur les murs, a' dort sur une paillasse étendue sur une tablette de bois, a' mange juste du pain noir avec de l'eau, y'a des inondations au printemps, l'eau froide y monte jusqu'au menton, a'l' a pas de linge de rechange, a'l' a pas d'éclairage, a' met un enfant au monde couchée sur sa tablette sans docteur pour l'aider, a' lime les barreaux de sa prison avec une petite lime de rien, a' s'arrache les mains, a' saigne, a'l' a même pas de mercurochrome à mettre sur ses blessures, *pis à meurt pas*[404] *!*

En lisant ce résumé d'une partie de l'action, on ne peut qu'être d'accord avec Michel au sujet de l'invraisemblance flagrante du récit. Ce n'est pourtant pas ce qui a frappé sa mère, toute emportée qu'elle était dans les malheurs de l'héroïne, et qui lui répond que ces incohérences n'enlèvent rien à l'émotion que le récit provoque, dont on ne peut estimer la

---

403 TREMBLAY, Michel, *Un ange cornu avec des ailes de tôle, op.cit.*, p. 160.
404 *Ibid.*, p. 163.

vraisemblance à partir de la réalité. Il semble donc que l'immersion fictionnelle et l'émotion qu'elle provoque fassent accepter plus facilement les incohérences du récit, qui sont toutefois reconnues comme telles par Rhéauna lorsqu'elles sont relevées par Michel. Pour celui-ci, qui ne partage par l'intérêt de sa mère pour ce roman à l'eau de rose, la critique est plus pointue et ses interrogations vont jusqu'à remettre en cause toute la légitimité des personnages. Nous pouvons donc imaginer que l'immersion fictionnelle diminue momentanément l'intérêt pour la vraisemblance de l'histoire, mais elle n'empêche pas, dans un second temps, de se rendre compte de son caractère factif et parfois incohérent.

Par ailleurs, une immersion moindre dans le récit peut attirer l'attention du lecteur sur ce caractère fictif et, en posant le récit à distance, lui faire interroger sa valeur, mais aussi celle de la réalité, souvent prise au sérieux malgré son caractère illusoire. En questionnant sa mère, Michel s'aperçoit par exemple que la royauté n'a pas plus de légitimité dans la réalité que dans le livre car elle repose dans tous les cas sur une fiction devenue convention. Contrairement aux milliers de fictions masquées qui composent notre monde, l'œuvre littéraire, nous met en présence d'une fiction qui s'affiche comme telle. Elle permet ainsi de dénoncer ces autres fictions qui construisent notre monde et auxquelles nous sommes attachés par habitude. Aussi, la fiction littéraire a-t-elle une fonction éthique qui ne consiste pas à indiquer où est le bien et le mal, mais qui montre, selon Nancy Huston,

> […] la *vérité* des humains, une vérité toujours mixte et impure, tissée de paradoxes, de questionnements et d'abîmes[405].

Même si l'on peut reprocher à la littérature, à l'inverse d'autres types d'écrit, de ne pas présenter des connaissances comptabilisables, il faut reconnaître qu'elle offre un type de connaissance incomparable. Dans sa leçon inaugurale au Collège de France[406], Antoine Compagnon reprend l'affirmation d'Italo Calvino, selon laquelle certaines choses peuvent être uniquement offertes par la littérature. Compagnon rappelle ensuite les quatre explications habituelles du pouvoir spécifique de la littérature. D'abord, la littérature plaît et instruit ; ensuite, elle libère de la sujétion et de l'obscurantisme ; puis, elle corrige le

[405] HUSTON, Nancy, *L'Espèce fabulatrice, op.cit.*, p. 187.
[406] COMPAGNON, Antoine, *La Littérature, pour quoi faire ?*, Paris, Collège de France/Fayard, 2007.

défaut du langage, lequel ne rend pas compte du mouvement de la vie ; et finalement, elle possède un savoir sur elle-même. Compagnon se rend bien compte que « la littérature n'est plus le mode d'acquisition privilégiée d'une conscience historique, esthétique et morale[407] », mais il insiste sur les aspects de la littérature, qui

> […] renferme un savoir irremplaçable, circonstancié et non résumable, sur la nature humaine, un savoir des singularités[408].

Et il cite encore Calvino pour appuyer son propos :

> Les choses que la littérature peut rechercher et enseigner sont peu nombreuses et irremplaçables : la façon de regarder le prochain et soi-même […] d'attribuer de la valeur à des choses petites ou grandes, […] de trouver les proportions de la vie, et la place de l'amour en elle, et sa force et son rythme, et la place de la mort, la façon d'y penser et de ne pas y penser, et d'autres choses nécessaires et difficiles, comme la dureté, la pitié, la tristesse, l'ironie, l'humour[409].

Lorsqu'on lit les témoignages de lecture de Michel Tremblay, on constate qu'ils vont dans le même sens que le discours de Compagnon et valorisent le côté vivant des apprentissages favorisés par la fiction. Enfant, par exemple, Michel était grand lecteur de Jules Verne et appréciait sa manière unique de décrire les faits scientifiques :

> J'ai compris assez tôt que j'aimais apprendre les choses à travers des récits qu'on me racontait dans des romans plutôt que dans des livres de physique ou d'histoire ; encore aujourd'hui, je préfère les romans historiques aux biographies dites sérieuses, et j'ai l'impression d'en apprendre plus […] que dans n'importe qu'elle savante étude qui se contente d'analyser les faits sans faire revivre les personnages[410].

L'auteur ajoute qu'il a « besoin de l'épaisseur humaine et de l'atmosphère ambiante pour bien comprendre[411] ». Ce qui montre que, d'une part, la littérature peut apporter des connaissances utiles ou, dans tous les cas, stimuler l'intérêt pour celles-ci et, d'autre part, que son « épaisseur humaine » la rend inimitable et donc irremplaçable. Et cela, même si l'œuvre littéraire est le plus souvent découverte en solitaire, favorisant ainsi, comme l'a relevé Antoine Compagnon, un « savoir des singularités ».

---

407 *Ibid.*, p. 61.
408 *Ibid.*, p. 63.
409 CALVINO, Italo, « Il modolo del leone » [1995], *Una pietra sopra* [1980], dans *Défis aux labyrinthes*, t. I, Paris, Seuil, 2003, p. 30, cité dans COMPAGNON, Antoine, *La Littérature, pour quoi faire ?*, *op.cit.*, p. 59-60.
410 TREMBLAY, Michel, *Un ange cornu avec des ailes de tôle, op.cit.*, p. 77.
411 *Ibid.*

2.1.2 La fiction, un texte du lecteur

> *Le responsable n'est pas le livre, ni même tout à fait le lecteur, mais la combinaison malheureuse des deux.*
>
> Charles Dantzig

Les nombreux travaux portant sur la fictionnalité et d'autres provenant d'approches critiques diverses[412], témoignent de l'intérêt relativement récent, mais soutenu de la recherche littéraire pour la fiction en tant que telle et pour le rôle actif du lecteur face au texte. Dans *Fictional Worlds*, par exemple, Thomas Pavel met en avant une interprétation des fictions comme mondes possibles à partir d'une réflexion philosophique. Notre approche du dispositif littéraire et de son fonctionnement s'appuie sur cette théorie et nous considérons le texte littéraire comme une porte d'entrée sur des mondes parallèles à la réalité. Cette conception renvoie à des principes métaphysiques théorisant l'existence de *tous* les mondes possibles ou « *non-actualized possibles*[413] », comme le précise Lubomír Dolezel dans son article « Possible worlds and literary fictions ». Ceux-ci sont toutefois restreints par leur réalisation textuelle : nous n'envisageons pas que ces mondes existent d'eux-mêmes, avant d'être décrits dans les récits. Nous verrons qu'en réalité, ces mondes ne correspondent pas à la description dont en font les textes, mais bien à l'*actualisation* de ces textes par le lecteur, comme l'indique Umberto Eco :

> Étant une construction culturelle, un monde possible ne peut être identifié à la *manifestation linéaire du texte* qui le décrit. Le texte qui décrit cet état ou cours d'événements est une stratégie linguistique destinée à déclencher une interprétation de la part du Lecteur Modèle. Cette interprétation (de quelque façon qu'elle soit exprimée) représente le monde possible dessiné au cours de l'interaction coopérative entre le texte et le Lecteur Modèle[414].

---

412 Voir notamment : BESSIÈRE, Jean (dir.), *Littérature, représentation, fiction*, Paris, Honoré Champion, 2007 ; LANGLADE, Gérard et ROUXEL, Annie (dir.), *Le Sujet lecteur : lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, PUR, 2004 ; LAVOCAT, Françoise (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS, 2010 ; MAR, Raymond A. et OATLEY, Keith, « The Function of Fiction is the Abstraction and Simulation of Social Experience », *Perspectives on Psychological Science*, vol. 3(3), 2008, p. 173-192 ; MIALL, David, « Literary Discourse », dans GRASSER, Art, GERNSBACHER, Morton A. et GOLDMAN, Susan R., *Handbook of Discourse Processes*, Mahwah, NJ, Lawrence Erlbaum Associates, 2002, p. 321-355 ; ORTEL, Philippe (dir.), *Discours, image, dispositif : Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008 ; PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction,* Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1998 ; SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999 ; ZUNSHINE, Lisa, *Why we Read Fiction : Theory of Mind and the Novel*, Columbus, Ohio State University Press, 2006.

413 « possibles non-actualisés » DOLEZEL, Lubomír, « Possible Worlds and Literary Fictions », *loc.cit.,* p. 230.

414 ECO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation, op.cit.*, p. 214.

Bien que nous ne partagions pas les vues d'Eco sur le Lecteur Modèle inscrit dans le texte et sa coopération, sa description des mondes possibles comme interprétation du lecteur correspond à notre proposition vis-à-vis du lecteur réel. Nous considérons également que le monde réel, comme les mondes possibles, est une construction culturelle.

Chaque texte écrit est donc une porte ouverte sur un monde différent pour chaque lecteur, voire chaque lecture d'un même texte pour un même lecteur. Selon Gérard Langlade, chaque lecture est une expérience unique :

> Chaque œuvre littéraire engendre ainsi une multitude d'œuvres originales produites par les expériences à chaque fois uniques des lecteurs empiriques[415].

Le « texte du lecteur[416] », créé à chaque lecture, implique une certaine sélection, consciente ou non, des matériaux de l'œuvre. On retrouve un indice de cette appropriation du texte par le lecteur notamment dans les « retentissements intimes qui accompagnent une lecture[417] », lesquels, note Langlade,

> […] apparaissent souvent sous la forme à la fois dérisoire et encombrante de détails minuscules – une odeur, une couleur, une image, un bruit, une émotion, etc. – suscités par une rêverie qui concerne cette lointaine périphérie du texte où se confondent l'univers de la fiction, la banale réalité du monde et le miroir voilé des fantasmes[418].

Nous pouvons imaginer le texte du lecteur comme une version personnelle du texte. Cette hypothèse prend tout son sens dans le roman *La Tête en friche* de Marie-Sabine Roger, dans lequel le personnage de Margueritte fait la lecture de *La Peste* à Germain en sélectionnant certains passages. Cette lecture devient alors la « version » du roman que découvre Germain et qu'il choisit de conserver même lorsqu'il a l'occasion de lire le livre en entier :

> Mais ce bouquin, comment vous dire ?... Je le lirai jamais tout à fait en entier.
>
> Parce que la version – *Voir : interprétation* – que je préfère, c'est celle de Margueritte[419].

Chaque lecture supporte en effet la production d'un modèle mental et symbolique par le lecteur, c'est-à-dire une représentation du récit, qui apparaît comme un monde en

---

415 LANGLADE, Gérard, « Le sujet lecteur auteur de la singularité de l'œuvre », *loc.cit.*, p. 87.
416 MAZAURIC, Catherine, FOURTANIER, Marie-Josée et LANGLADE, Gérard (dir.), « Présentation. Le texte du lecteur », *Le Texte du lecteur*, *op.cit.*, 2011, p. 19-25.
417 LANGLADE, Gérard, « Le sujet lecteur auteur de la singularité de l'œuvre », *loc.cit.,* p. 81.
418 *Ibid.*
419 ROGER, Marie-Sabine, *La Tête en friche*, *op.cit.,* p. 79.

lui-même. Celui-ci est accessible à partir du nôtre à travers le support sémiotique du texte lorsque ce dernier est déchiffré par le lecteur. Même lorsqu'il fait référence à la réalité, le modèle n'a pas qu'une fonction descriptive, il crée une entité autonome, comme l'indique Philippe Quéau dans son *Éloge de la simulation* :

> Il s'agit toujours en premier lieu de représenter le réel, ou certains de ses aspects, par des figures plus maniables, c'est-à-dire plus transportables ou mieux mémorisables. Mais il ne s'agit pas seulement de représentation. Il y a parfois beaucoup plus de choses dans le monde des symboles que dans l'intention de ceux qui les créent. En effet, loin d'être des entités passives, simples traductrices d'un désir de représentation, de dénomination on peut parler métaphoriquement d'une sorte de « vie » des symboles[420].

Lorsque nous reprenons l'idée de cette « vie » des symboles évoquée par Philippe Quéau pour l'appliquer à la littérature, nous pouvons alors penser le texte comme dépassant l'expression de la pensée de l'auteur alors qu'il est singularisé par le lecteur. Celui-ci, par son interprétation subjective du texte, témoigne de l'autonomie de l'œuvre littéraire et du monde qu'elle peut contenir. L'activité du lecteur, précisément, « ne renverrait, selon Langlade, ni à la littérature, ni à la réalité[421] », mais à cet univers parallèle créé par la rencontre d'un texte et d'un lecteur.

L'auteur contrôle pourtant les indications données aux lecteurs dans son texte pour reconstruire le monde qu'il contient. Ce schéma de Lubomír Dolezel présente bien le phénomène de reconstruction par le lecteur :

[420] QUÉAU, Philippe, *Éloge de la simulation*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, coll. « Milieux », 1986, p. 125.
[421] LANGLADE, Gérard, « Le sujet lecteur auteur de la singularité de l'œuvre », *loc.cit.*, p. 83.

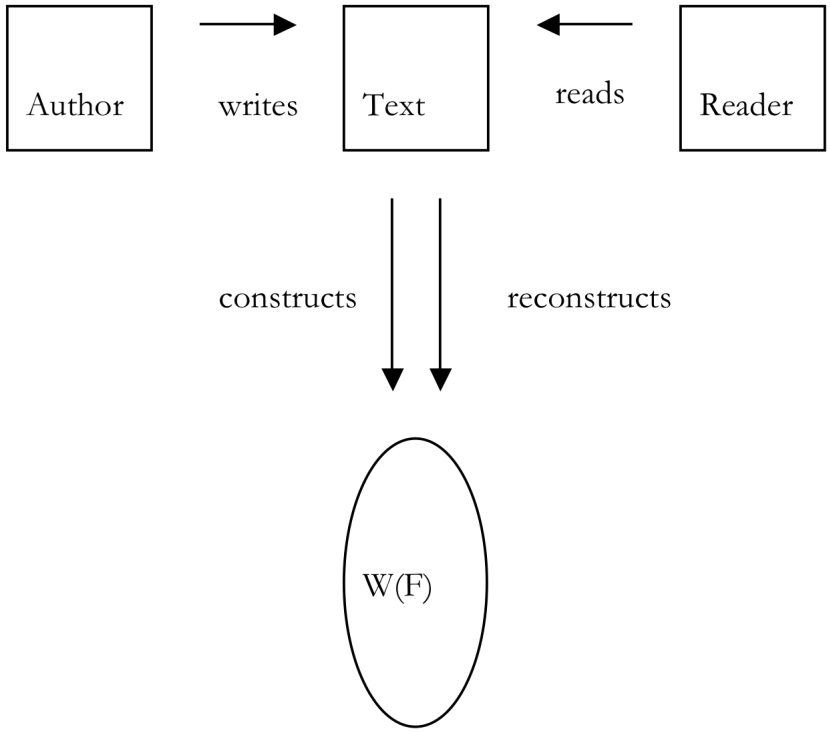


Figure 3 : « Literary Transduction » (Transduction littéraire), dans DOLEZEL, Lubomír, *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds*, Baltimore/London, John Hopkins University Press, coll. « Parallax », 1998, p. 203.

Le schéma indique que l'auteur écrit le texte tandis que le lecteur le lit, et que le texte construit ou reconstruit, selon que l'on considère l'auteur ou le lecteur, un monde fictionnel. Nous constatons donc que les indications fournies par le texte permettent au lecteur de reconstruire le monde fictionnel élaboré par l'auteur. Toutefois, le schéma de Dolezel montre des limites quant à l'identité du monde en question. En effet, même s'il prend naissance dans un texte donné, celui-ci souffre nécessairement de quelques disparités entre sa construction par l'auteur et sa reconstruction par le lecteur, et donc par chaque lecteur empirique.

L'objet de la lecture est le texte en lui-même et la représentation dont s'en fait le lecteur. La saisie du texte comme objet du monde ne peut toutefois être que fragmentaire, partielle et même parfois décevante, car comme l'indique Isabelle Daunais,

> […] la littérature est un des rares lieux qui accepte de décevoir, de retirer, de faire douter[422].

[422] DAUNAIS, Isabelle, « Une vitesse littéraire : la lenteur », *loc.cit.*, p. 9.

Le processus de la lecture montre comment le lecteur met en signe le texte comme objet du monde pour le comprendre et y voir du sens. Ce processus, ouvert et indéfini, tend à se stabiliser par épuisement ou désintérêt, mais il reste toujours ouvert. Ce qui est en jeu dans la lecture, c'est donc, comme ce qu'ont identifié Brigitte Almudever et Alexis Le Blanc pour la communication, des significations, du sens donné aux mots et aux éléments non-discursifs :

> Les significations avec lesquelles les interlocuteurs « se débattent » sont des significations « co-construites ». Elles résultent de la confrontation des « mondes vécus » de chacun des interlocuteurs et de l'élaboration d'une référence commune. Celle-ci concerne les représentations réciproques que les sujets se font l'une de l'autre, les représentations qu'ils ont de l'objet de la communication et leurs représentations de la situation elle-même[423].

Aussi, bien que la lecture soit une forme de communication tronquée, elle implique des significations « co-construites » résultant de la « confrontation des "mondes vécus" » du texte et du lecteur.

Même si l'activité du lecteur est silencieuse, celui-ci construit le monde de l'œuvre en fonction de ce qu'il en a retiré et participe à l'élaboration d'une référence commune. La lecture ne consiste pas en un simple transfert d'informations, car le sens ne se transporte pas, uniquement les signes. Le sens est *construit* par le lecteur. C'est pourquoi Charles Dantzig, dans la foulée de Michel de Certeau, décrit ainsi le lecteur qui appose sa marque :

> Le bon lecteur est un tatoueur. Il s'approprie, tant soit peu, le bétail des livres[424].

Le travail du lecteur implique deux types de processus[425] : un filtrage, c'est-à-dire une sélection en fonction du niveau d'information préalable du lecteur, de ses intérêts, de ses valeurs et de sa perception du texte et de l'auteur ; et un effet de halo, qui élabore le sens en fonction de ce que le texte évoque pour le lecteur, par association avec des connaissances préalables, émotions, expériences, etc.

Cet effet de halo est, par exemple, visible dans *La Tête en friche*, alors que le personnage de Germain découvre *La Peste* et qu'il est particulièrement marqué par la

---

423 ALMUDEVER, Brigitte et LE BLANC, Alexis, « La spécificité de l'approche psychosociale des processus de communication : l'exemple d'une situation d'écoute professionnelle », *loc.cit.*, p. 290.
424 DANTZIG, Charles, *Pourquoi lire ?*, *op.cit.*, p. 23.
425 En référence à la distinction faite par l'approche psychosociale de la communication, dont rend compte les travaux d'Almudever et Le Blanc.

scène du voisin qui veut se suicider et écrit sur sa porte « Entrez je suis pendu ». Il explique sa réaction par l'association suivante :

> J'avais bien apprécié *La Peste*, parce que ça me rappelait cette péripétie […] de mon voisin qui s'était fait bouffer la tête par son chien – et qu'on a beau faire on tient toujours un peu aux souvenirs d'enfance[426].

Cette scène du roman prend une signification toute particulière pour le personnage car son propre voisin avait aussi laissé un message sur sa porte lorsqu'il s'est tué d'un coup fusil dans la tête, pour éviter que ses enfants entrent et découvrent son corps à leur retour de l'école. Il n'avait toutefois pas prévu que son chien serait attiré par son sang et nettoierait sa boîte crânienne, et que son fils, en entendant le chien gratter à l'intérieur, entrerait malgré tout, pour découvrir une scène horrible. Il n'est pas surprenant qu'un tel souvenir produise un effet de halo sur la lecture de *La Peste*.

Il va de soi que l'actualisation d'un texte par le lecteur diffère toujours plus ou moins de l'intention de l'auteur, qui n'a pas d'autorité sur l'assimilation de son œuvre car, comme l'indique Charles Dantzig,

> […] chaque lecteur d'un livre lui trouve une résonance particulière[427].

L'œuvre n'est pas un texte fini, mais l'amorce d'une élaboration personnelle, un *objet textuel*, lequel a été décrit notamment par Jauss et Iser et, de manière particulièrement suggestive, par Jacques Geninasca :

> D'ailleurs, l'écrit – ou le dit – n'est pas le texte. Préalablement à sa prise en charge par un sujet, à la saisie/construction que doit encore assurer une instance énonciative, il n'est pour le lecteur, pour l'auditeur, que la promesse ou la virtualité d'un texte : un objet textuel, ce sur quoi, à partir de quoi, il convient d'instaurer un (plusieurs) texte(s). Chaque usage, chaque « pratique discursive » a pour effet d'actualiser certaines des virtualités de cet objet, par et à travers l'actualisation simultanée d'un sujet (une instance énonciative) et d'un objet (un texte). Lire, interpréter un énoncé, en constituer la cohérence, cela revient à actualiser le texte dont l'objet textuel n'est encore que la promesse, le saisir comme un tout de signification, comme un ensemble organisé de relations[428].

Dans l'actualisation de l'objet textuel, comme dans ce que décrivent Didier Anzieu et Jean-Yves Martin pour la communication,

---

426 ROGER, Marie-Sabine, *La Tête en friche*, *op.cit.*, p. 165.
427 DANTZIG, Charles, *Pourquoi lire ?*, *op.cit.*, p. 23.
428 GENINASCA, Jacques, « Du texte au discours littéraire et à son sujet », dans MILOT, Louise et ROY, Fernand (dir.), *La Littérarité*, Ste-Foy, PUL, 1991, p. 241.

> […] la charge symbolique des significations des mots utilisés au fur et à mesure induit des *associations de sens* qui ouvrent des champs de compréhension […][429].

Contrairement à une communication entre interlocuteurs, ces champs de compréhension ne progressent pas des deux côtés dans l'activité lectorale, mais le travail du lecteur fait avancer ses propres représentations. Il construit ainsi une référentialité, qui n'appartient pas au texte, mais qui le prend comme point de départ. La référentialité, même pour Michael Riffaterre, qui récuse pourtant la dimension référentielle des œuvres,

> […] est en fait dans le lecteur, dans l'œil de celui qui regarde […] elle n'est que la rationalisation du texte opérée par le lecteur[430].

On trouve un bon exemple de cette référentialité personnelle et, de plus, culturellement infléchie dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, où Michel Tremblay, enfant lecteur de la Comtesse de Ségur, s'interroge sur la signification « d'un haricot de mouton aux pommes de terre[431]. » Ce plat n'étant pas connu, du moins sous cette appellation, dans le Québec des années 1950[432], le garçon demande à sa mère et sa grand-mère ce qu'il peut désigner. Après réflexion, les deux femmes et le garçon en déduisent que le haricot doit désigner une pièce de viande, les rognons en l'occurrence – à cause de leur forme de haricot et du rapprochement avec l'anglais *kidney beans* –, servie avec des pommes de terre. Cette déduction, bien qu'erronée, fixera cette croyance chez Michel :

> C'est ainsi que je pensai pendant toute mon enfance que les Français appelaient les rognons des haricots[433] !

Le jeune lecteur part donc des indices du texte pour construire sa propre signification, faisant sens pour lui en fonction de son milieu culturel, assez éloigné de celui de l'auteure même s'il partage la même langue qu'elle.

Attardons nous brièvement au potentiel constructeur des mots, lequel permet au lecteur de (ré)élaborer le monde fictionnel décrit par le texte. Afin d'illustrer notre propos, nous ferons référence à un passage de *L'Usage de la parole* de Nathalie Sarraute, recueil de

---

429 ANZIEU, Didier et MARTIN, Jean-Yves, « Les communications dans les groupes restreints », dans *La Dynamique des groupes restreints*, Paris, Quadrige/PUF, coll. « Psycho », 2007 [1968], p. 194.
430 RIFFATERRE, Michel, « L'illusion référentielle » *loc.cit.*, p. 93.
431 de SÉGUR, S., *L'Auberge de l'Ange-Gardien*, cité dans TREMBLAY, Michel, *Un ange cornu avec des ailes de tôle, op.cit.*, p. 49.
432 D'ailleurs, encore aujourd'hui, ce plat est désigné comme un ragoût de mouton et non un haricot. Le terme n'est plus utilisé en France, remplacé par d'autres comme pot-au-feu ou civet.
433 TREMBLAY, Michel, *Un ange cornu avec des ailes de tôle, op.cit.*, p. 51.

textes courts dont l'autoréflexivité éclaire la mise en place du monde fictionnel. Dans le texte « Le mot Amour », l'échange entre les amoureux mentionnés précédemment est prétexte à une explication sur le mot « amour » qui émerge de la conversation et se matérialise jusqu'à devenir lui-même un personnage. Le mot acquiert donc une existence propre et s'inscrit dans un espace, lequel s'affirme aussi pour les amoureux, comme s'ils entraient dans un nouveau monde :

> Le mot « amour » passant de l'un à l'autre accomplit ce miracle : des mondes infinis, fluides, incernables, insaisissables prennent de la consistance, deviennent en tous points semblables, faits d'une même substance. « L'amour » est en chacun d'eux[434].

Le monde qui se matérialise pour les personnages de ce récit est comparable aux mondes fictionnels tels qu'ils apparaissent au lecteur lorsque celui-ci déchiffre le texte. Les mots allant du texte au lecteur, « passant de l'un à l'autre » dans le cas des personnages, dessinent le monde de la fiction perçu par le lecteur, qui prend alors « de la consistance », comme dans le texte de Sarraute.

Par ailleurs, il n'est pas anodin que l'amour soit le sujet de ce récit. D'une part, l'auteure renouvelle le thème le plus classique de la littérature pour montrer que l'amour ne réside pas dans les mots les plus voyants, mais qu'il réussit quand même à percer ceux-ci par sa vitalité et son authenticité. Le propos de Sarraute rafraîchit les lieux communs de la littérature, il resitue sa force « dans ces mots, les plus modestes et discrets qui soient, les plus effacés […] dans les espaces vides en eux[435] » dit le récit. Il montre ainsi que les mondes de la littérature se construisent notamment « dans les espaces vides » du texte, lesquels nous renvoient aux « blancs » théorisés par Iser et Eco dans lesquels le lecteur peut s'investir de manière créative. D'autre part, l'amour renvoie à un sentiment développé entre deux personnes qui interagissent et s'approche, en ce sens, de la relation développée entre le lecteur et le texte donnant, bien sûr, naissance à toute une gamme de sentiment chez le lecteur. Il rappelle la proximité particulière du texte et du lecteur, l'échange qui a lieu entre les deux. Aussi, les personnages du récit incarnent en quelque sorte la relation entre texte et lecteur, rassemblés par un mot qui « fait monde » et qui ouvre à un espace parallèle.

---

434 SARRAUTE, Nathalie, *L'Usage de la parole*, *op.cit.*, p. 76.
435 *Ibid.*, p. 83.

La lecture, parce qu'elle est un processus dynamique, sollicite la créativité du lecteur et l'aide à développer son imaginaire, à considérer de nouvelles possibilités et à affiner sa sensibilité. Le lecteur est tout sauf passif et il doit, indiquent Raymond Mar et Keith Oatley, faire appel à ses capacités cognitives pour construire et non récolter du sens :

> *Narvaez (2002) stresses that readers are active and that they construct rather than collect meaning from story texts, which is consistent with our idea that readers may respond to the actions of protagonists rather than adopting them unthinkingly*[436].

Parce que certains schémas préexistants sont parfois inappropriés pour comprendre un texte, une reconstruction des connaissances du lecteur peut être nécessaire afin de surmonter cet obstacle à la lecture. Dans un de ses articles, Halász[437] suggère que les souvenirs personnels peuvent être l'une des sources de cette réadaptation et que, à cette occasion, le lecteur enrichit sa connaissance de soi. Pour plusieurs chercheurs, les émotions du lecteur auraient un rôle initiateur dans le développement de sa compréhension. Dans une étude d'Andringa[438] portant sur les réactions des lecteurs au fil d'une lecture, la réponse à un texte la plus répandue chez les lecteurs va dans l'ordre suivant : référence aux émotions, suivie d'une évaluation, puis d'une argumentation. L'auteur conclut de cette réponse lectorale que l'affect « *initiates, selects, and steers the way of arguing*[439]. » Cette séquence va de pair, selon une étude de Cupchik, Oatley et Vorderer sur les émotions remémorées et les émotions « nouvelles » ressenties par les lecteurs, avec la manifestation plus fréquente d'émotions rappelées par la lecture en début de texte, suivies

---

436 « Narvaez (2002) souligne que les lecteurs sont actifs et qu'ils construisent plus qu'ils ne récoltent des significations dans les textes des récits, ce qui est en accord avec notre idée que les lecteurs pourraient répondre aux actions des protagonistes plutôt que de les adopter sans réflexion. » MAR, Raymond A. et OATLEY, Keith, « The Function of Fiction is the Abstraction and Simulation of Social Experience », *loc.cit.*, p. 186.

437 HALÁSZ, L., « Emotional Effect and Reminding in Literary Processing », *Poetics*, vol. 20(3), juin 1991, p. 247-272.

438 ANDRINGA, E., « Verbal Data on Literary Understanding : A Proposal for Protocol Analysis on Two Levels », *Poetics*, vol. 19, 1990, p. 231-257. Mentionné dans MIALL, David, « Literary Discourse », *loc.cit.*, p. 344.

439 « initie, sélectionne et dirige la manière d'argumenter. » ANDRINGA, E., « Verbal Data on Literary Understanding : A Proposal for Protocol Analysis on Two Levels », *Poetics*, vol. 19, 1990, p. 247, cité dans MIALL, David, « Literary Discourse », *loc.cit.*, p. 344.

d'émotions fraîchement ressenties en fin de texte[440]. À propos de cette étude, David Miall conclut que ce type de réponse

> *[…] seems to imply a schema-setting role for emotion memories, but an interpretive role for fresh emotions*[441].

Dans tous les cas, le traitement cognitif de la fiction et l'éventuel remaniement des schémas du lecteur prennent naissance dans les émotions que celle-ci provoque.

En parallèle à une réorganisation cognitive, lorsque l'œuvre littéraire remet en cause les configurations subjectives du lecteur, celui-ci doit aussi revenir sur ses projections. Un phénomène que décrit ainsi Wolfgang Iser :

> Les contradictions que le lecteur a produites en formant ses configurations acquièrent leur importance propre. Elles l'obligent à se rendre compte de l'insuffisance de ces configurations qu'il a lui-même produites. Il peut dès lors se distancier du texte auquel il prend part de sorte à pouvoir l'observer, ou du moins se voir impliqué[442].

La dimension subjective de la lecture permet ainsi une reconfiguration – jamais achevée – de l'identité du lecteur, à travers l'aire transitionnelle située, explique Vincent Jouve, entre

> […] le moi du lecteur et le non-moi du texte, entre le sujet qui lit et l'autre qui écrit, entre l'imaginaire des représentations et la réalité du langage […][443].

Dans l'œuvre littéraire, le lecteur a d'autant plus l'occasion d'observer des phénomènes identitaires qu'ils sont souvent en état de crise. Ceux-ci sont effectivement plus faciles à appréhender dans des situations instables car, comme l'indique Nathalie Heinich, « [ils n'acquièrent] une existence dans les esprits que dès lors qu'[ils] font problème[444] ».

---

440 CUPCHIK, G.C., OATLEY, K. et VORDERER, P., « Emotional Effects of Reading Excerpts from Short Stories by James Joyce », *Poetics*, vol. 25, 1998, p. 363-377.

441 « semble impliquer un rôle de schématisation pour les souvenirs émotionnels, mais un rôle interprétatif pour les nouvelles émotions » MIALL, David, « Literary Discourse », *loc.cit.*, p. 345.

442 ISER, W., *L'Acte de lecture*, Liège, Mardaga, 1976, p. 241-242, cité dans JOUVE, Vincent, « La lecture comme retour sur soi : de l'intérêt pédagogique des lectures subjectives », *loc.cit.*, p. 111.

443 JOUVE, Vincent, « La lecture comme retour sur soi : de l'intérêt pédagogique des lectures subjectives », *loc. cit.*, p. 111.

444 HEINICH, Nathalie, *États de femme,* Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1996, cité dans MAZAURIC, Catherine, « "Les moi volatils des guerres perdues" : la lecture, construction ou déconstruction du sujet ? », dans LANGLADE, Gérard et ROUXEL, Annie (dir.), *Le Sujet lecteur : lecture subjective et enseignement de la littérature*, *op.cit.*, p. 180.

2.2 L'espace de lecture, entre œuvre et lecteur

Le verbe lire ne supporte pas l'impératif. Aversion qu'il partage avec quelques autres : le verbe « aimer »… le verbe « rêver »…

Daniel Pennac

Nous avons vu que les mondes fictionnels sont en réalité co-construits par le lecteur, dont l'activité place ceux-ci dans l'espace intermédiaire de la lecture. En tant qu'interaction, la lecture a nécessairement lieu dans l'entre-deux toujours mouvant de l'œuvre et du lecteur. Les limites poreuses de ceux-ci permettent l'enrichissement réciproque de chacun d'eux, tout en rendant difficiles la définition de leur espace respectif. En nous appuyant sur le concept d'aire transitionnelle, nous verrons ici comment l'espace fictionnel est un espace potentiel dans lequel le lecteur peut s'investir et qui lui permet, en retour, de se définir.

2.2.1 L'univers de poche

L'espace fictionnel, avec sa réserve d'imagination, s'approche de l'espace transitionnel tel qu'il est conceptualisé par Donald Winnicott. Dans *Jeu et réalité*, le psychanalyste anglais décrit l'aire transitionnelle comme un espace intermédiaire entre la relation fusionnelle du nourrisson avec la mère et l'ouverture au monde et à l'autre. Il s'agit d'un espace potentiel permettant d'expérimenter la séparation et d'explorer le monde sous la forme de l'illusion. Il est souvent décrit chez l'enfant à partir de l'exemple canonique du jeu de la bobine décrit par Freud dans son texte « Au-delà du principe de plaisir »[445]. Pendant le jeu de l'enfant, le temps et l'espace sont comme suspendus :

> L'enfant qui joue situe son jeu hors du réel, mais en rapport avec celui-ci, dans lequel il garde des « points d'appui »[446].

Bien que « mise en œuvre de l'imaginaire[447] », cette activité ne nie pourtant pas la réalité, elle « consiste autant à créer (ou recréer) ce qui est absent que de prendre en compte la réalité[448] » rappelle Philippe Hert. En articulant réalité et imaginaire, l'espace transitionnel

---

445 FREUD, Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1964.
446 WINNICOTT, Donald W., *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975 [1971], p. 32.
447 HERT, Philippe, « Internet comme dispositif hétérotopique », *Hermès*, n°25, 1999, p. 95.
448 *Ibid.*

permet progressivement de faire « un travail de symbolisation, de construction de sens[449] » ; il permet ainsi d'élaborer une représentation.

L'activité de symbolisation, nous l'avons vu, permet d'acquérir une certaine maîtrise du réel à l'aide d'images, mais elle implique d'abord la voix (dont nous verrons l'importance capitale dans l'atelier de lecture), comme l'indique Winnicott pour l'aire transitionnelle :

> […] le gazouillis du nouveau-né, la manière dont l'enfant plus grand reprend, au moment de s'endormir, son répertoire de chansons et de mélodies, tous ces comportements interviennent dans l'aire intermédiaire en tant que phénomènes transitionnels[450].

Le rapport actif de l'enfant à l'aire transitionnelle, intermédiaire entre la fusion et l'ouverture, met en place une relation objectale et l'amène éventuellement à l'activité langagière, qui stabilise la signification et médie son rapport au monde.

Nous pouvons penser l'œuvre comme un « univers de poche », selon l'expression utilisée par la science-fiction, en faisant un rapprochement avec l'aire transitionnelle et avec la théorie des mondes parallèles. Cette manière de la considérer nous informe sur sa maniabilité et ainsi, sur la relation qu'entretient le lecteur avec elle. L'espace transitionnel décrit par Winnicott et la fiction en tant qu'« univers de poche », ouvrent tout deux un espace-temps fictionnel à partir de la réalité. En effet, la fiction permet de vivre une expérience sous la forme de l'illusion dans la même mesure que l'aire transitionnelle. Comme le livre de poche ou le doudou de l'enfant, l'univers fictionnel « se met dans la poche » et on le garde toujours avec soi. L'appellation « univers de poche » que l'on retrouve dans la science-fiction décrit les univers parallèles uniquement accessibles à partir d'un univers donné, ce qui correspond bien à ce que nous observons. Le texte de fiction littéraire serait alors comparable à une ouverture, une fenêtre, une déchirure sur un autre monde clôt. Même si ce type d'univers parallèle renvoie à la théorie des mondes multiples développée par la mécanique quantique à partir de la proposition du physicien Hugh Everett et non à celle des mondes possibles développée à partir de la logique modale

---

449 *Ibid.*

450 WINNICOTT, Donald W., *Jeu et réalité, op.cit.*, p. 29. La voix maternelle, comme les échanges sensoriels, se situe dans cet espace intermédiaire rassurant pour l'enfant, qui en perçoit les modulations et plus tard le sens qu'elle porte dans ses paroles. À son tour, il pourra réutiliser ces mots, ces intonations pour nourrir cet espace transitionnel en l'absence de la mère.

(thèse de Thomas Pavel), elle est néanmoins pertinente à notre propos. La théorie des mondes multiples sert à interpréter des événements indéterminés, en relation avec le problème de la mesure quantique et elle est uniquement utilisée pour étudier les mondes physiquement possibles. Ce n'est pas le cas pour la sémantique des mondes possibles qui, elle, peut imaginer des mondes physiquement impossibles, mais logiquement possibles. La mécanique quantique, à travers le problème de la mesure, alloue pourtant une place essentielle à l'observateur – considéré par certains comme une conscience – des événements d'un monde donné. Responsable, par son geste d'observation, de la finalité de l'événement, il semble se rapprocher du lecteur dont la lecture individuelle détermine en quelque sorte le monde élaboré à partir du texte – contrairement à la perspective philosophique, dans laquelle on considère théoriquement la possibilité logique des mondes.

Dans tous les cas, l'espace transitionnel est décrit par Philippe Hert comme « une poche hors des lieux et du temps[451] » qui « permet à la fois une mise à distance et une proximité physique[452] ». Emmanuel Belin décrit aussi cet espace comme « une "poche" où l'établissement d'un rapport créatif au réel prend place[453]. » Ce rapport créatif au réel, que nous attribuons ici au lecteur, peut se développer au contact des livres, dans le prolongement de l'expérience transitionnelle de l'enfance, indique Michèle Petit :

> La lecture s'inscrit dans le prolongement de ces expériences de la petite enfance où, à partir d'une situation d'intersubjectivité gratifiante, on prend en soi quelque chose qui vient de l'autre pour faire son chemin[454].

En effet, les récits de l'enfance (comme les chansons) sont un espace transitionnel qui permet à l'enfant de supporter la solitude, lors du coucher par exemple, ajoute Petit :

> La langue du récit permet de mieux supporter l'absence en maîtrisant les représentations liées à l'objet absent. L'histoire permet à l'enfant de mettre ses peurs à distance et elle l'assure d'une permanence, d'un sentiment de continuité[455].

---

451 HERT, Philippe, « Internet comme dispositif hétérotopique », *loc.cit.*, p. 97.
452 *Ibid.*
453 BELIN, Emmanuel, « De la bienveillance dispositive », *Hermès*, n°25, 1999, p. 245.
454 PETIT, Michèle, *Éloge de la lecture, op.cit.*, p. 29. Les expériences d'intersubjectivité gratifiante ne vont pas de soi pour tous les enfants, ce qui peut ajouter une difficulté supplémentaire dans un atelier thérapeutique de lecture littéraire, lorsqu'il n'existe pas, en amont, un tel type d'expérience chez les participants. Il appartient donc au dispositif de l'atelier et à l'animateur d'encourager ce type de relation ; on conçoit néanmoins qu'il soit plus difficile et plus long à établir pour certains participants, dont les psychotiques.

En donnant forme au monde chaotique, le langage et le récit créent un espace rassurant, dont la stabilité donne des repères à l'enfant, qui peut alors mieux élaborer une représentation du monde et de lui-même. Le lecteur entretient un rapport créatif au monde semblable à celui de l'enfant.

L'espace intermédiaire qui s'ouvre au contact des mondes fictionnels, c'est en réalité l'espace de la lecture qui devient un espace intime à la frontière du dedans et du dehors du lecteur[456]. Cet espace privilégié, nous le retrouvons dans l'utilisation fréquente des métaphores spatiales pour parler de la lecture : c'est pour l'un « un monde à soi, un refuge », pour l'autre « une île, une maison ». C'est la « chambre à soi » de Virginia Woolf, une chambre paisible qui ouvre pourtant sur un autre univers et qui introduit, rappelle Michèle Petit, « une autre façon d'habiter le temps[457] ». De la même manière, c'est aussi les chambres de Proust, qui sont autant de façon d'habiter le monde. La lecture littéraire se fait « sur les bords, les rivages de la vie, à la lisière du monde[458]. » Elle constitue néanmoins un vécu, une expérience, au même titre que le jeu de l'enfant. Elle implique d'ailleurs, comme nous l'avons vu, un investissement physique (mouvements des yeux, des mains, perception visuelle) et une activité cognitive (construction des signes, organisation du sens, hypothèses, anticipations, retours en arrière, mémorisation). Seulement, parce qu'elle est discrète et silencieuse, l'activité lectorale se laisse deviner plutôt qu'elle ne se manifeste de manière perceptible.

2.2.2 Le lecteur, un site en construction

> *On lit pour comprendre le monde, on lit pour se comprendre soi-même. […] On ne lit pas pour le livre, on lit pour soi.*
>
> Charles Dantzig

L'activité lectorale a pour résultat une appropriation constructive du texte, comme le jeu témoigne d'une adaptation au monde par l'enfant. Cette appropriation est le résultat d'une connexion privilégiée entre l'œuvre et la vie du lecteur qui permet à celui-ci

---

455 *Ibid.,* p. 99. La première phrase est une citation tirée de *Hommage à René Diatkine, Les Cahiers ACCES,* 4 juillet 1999, p. 8.

456 L'espace de la fiction, l'espace de la lecture et l'espace du lecteur sont étroitement liés : il est difficile de les décrire de manière dissociée. On peut considérer que l'espace transitionnel de la lecture (par le biais du texte) lie ensemble l'espace fictionnel et l'espace du sujet lecteur.

457 PETIT, Michèle, *Éloge de la lecture, op.cit.*, p. 39.

458 *Ibid.*, p. 25.

d'apprécier autant de mondes différents et, partant, d'élargir le spectre d'endroits où il se sent chez lui[459]. L'espace fictionnel n'apparaît alors plus comme menaçant, mais fait partie des espaces reconnus et explorés par le sujet, même s'il se distingue de ceux-ci. À ce sujet, Vincent Jouve reprend les idées de Donald Winnicott pour qualifier ainsi la lecture :

> Espace intermédiaire, elle amène le sujet à repenser les rapports entre intérieur et extérieur, désir et réalité, moi et non-moi[460].

Les rapports que la lecture permet de réévaluer ont (normalement) déjà été mis en place lorsque l'enfant accède à la symbolisation à travers l'espace transitionnel. L'aire transitionnelle de la lecture redonne alors la possibilité au lecteur de se confronter à l'Autre et, par la même occasion, de poursuivre son travail identitaire car, comme le souligne Catherine Mazauric,

> […] la lecture de récits de fiction est précisément un champ, intermédiaire entre l'intériorité du sujet et le texte par lequel s'engouffre de l'altérité, où l'identité se fabrique[461].

Dans ce processus, le texte sert d'appui au lecteur pour entretenir un échange avec l'extérieur, car même si la construction de l'identité est une expérience très intime, Nathalie Heinich rappelle qu'elle

> […] n'est pas une action solitaire, qui renverrait le sujet à lui-même : elle est une interaction, qui met en relation un sujet avec d'autres sujets, avec des groupes, avec des institutions, avec des corps, avec des objets, avec des mots […][462].

Dans son élaboration identitaire, le sujet lecteur emprunte aux textes, se les approprie, parfois en les transformant de manière inattendue, pour créer son propre espace. Michèle Petit reprend la métaphore spatiale pour décrire un tel phénomène d'assemblage :

> Tout récit de lecteur comporte de la même façon une évocation des morceaux qu'il a emporter pour édifier sa maison, qui ont donné lieu à des réemplois, des réinterprétations, des transpositions parfois insolites[463].

---

459 BOTTON, Alain de, *How Proust Can Change your Life, op.cit.*, p. 26-27.
460 JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman, op.cit.*, p. 239.
461 MAZAURIC, Catherine, « "Les moi volatils des guerres perdues" : la lecture, construction ou déconstruction du sujet ? », *loc.cit.*, p. 181.
462 HEINICH, Nathalie, *États de femme*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1996, p. 333, cité dans MAZAURIC, Catherine, « "Les moi volatils des guerres perdues" : la lecture, construction ou déconstruction du sujet ? », *loc.cit.,* p. 181.
463 PETIT, Michèle, *Éloge de la lecture, op.cit.*, p. 20.

Le récit de lecteur est particulièrement intéressant dans le contexte d'une utilisation thérapeutique de la lecture littéraire, puisqu'il témoigne de l'expérience du lecteur et de sa (re)construction partielle à partir du texte. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce phénomène en troisième partie.

Dans son ouvrage *Soi-même comme un autre*, Paul Ricoeur a décrit comment le moi est inséparable de l'Autre dont il a besoin pour se saisir comme tel. L'*alter* fait office de charnière entre le monde intérieur du sujet et le monde extérieur dont il faut assimiler les normes. En ce sens, il joue un rôle fondamental dans la subjectivité de l'individu. Dans le cas de la psychose, l'activité symbolique déficiente prévient la mise en place de rapports intersubjectifs définis, ce qui entraîne une incertitude et une angoisse quant à ce qui distingue intérieur et extérieur, désir et réalité, moi et non-moi. Henri Wallon a montré toute l'importance de l'Autre dans la formation de notre conscience : l'enfant élabore son moi propre en intériorisant la figure de l'Autre telle qu'elle lui est transmise par son entourage. La conscience est donc, selon Wallon, originellement, un foyer double où coexistent deux termes

> […] qui ne pourraient exister l'un sans l'autre, bien que, ou parce que, antagonistes ; l'un, l'ego, qui est affirmation d'identité avec soi-même, et l'autre, l'alter-ego, qui résume ce qu'il faut expulser de l'identité pour la conserver […][464].

Or, l'œuvre littéraire semble jouer le rôle de l'Autre auprès du lecteur et, dès lors, agit sur son moi, comme le propose Vincent Jouve :

> La lecture, redistribuant les rapports entre Moi et Non-Moi, affecte nécessairement l'unité mouvante du sujet[465].

Parce qu'elle affecte l'unité plus ou moins établie du sujet, la lecture littéraire contribue en effet à définir les frontières entre le sujet et son entourage en lui donnant une référence symbolique. Jean-Marie Schaeffer décrit ce phénomène de la manière suivante :

> […] l'institution du territoire de la fiction facilite l'élaboration d'une membrane consistante entre le monde subjectif et le monde objectif, […] elle joue donc un rôle important dans cette distanciation originaire qui donne naissance conjointement au « moi » et à la « réalité »[466].

---

464 WALLON, Henri, *Psychologie et éducation de l'enfance*, Paris, Enfance, 1971 [1963], p. 95.
465 JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman, op.cit.*, p. 221.
466 SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?, op.cit.*, p. 325.

Comme l'objet externe proposé à l'enfant, le texte entre en relation avec l'objet interne pour créer un objet transitionnel – un espace de représentation – et lui donner une signification. Ainsi, le texte littéraire apparaît comme un appui à l'élaboration d'une représentation signifiante pour le lecteur qui, à cette occasion, puise dans sa propre expérience.

Les propositions du texte en tant qu'objet extérieur et témoin d'une pensée autre permettent au lecteur de simuler une relation presque « dialogale ». Face au texte comme Autre, le lecteur construit sa subjectivité, dans un échange particulier que décrit ainsi Michel de Certeau :

> Lire permet d'abord un commencement. Ça fait seuil : il faut un bord pour qu'il y ait de l'autre par rapport à la quête subjective. Le livre dresse une extériorité. Il découpe une altérité dans le vaste champ… où erre un désir qui ne se connaît pas. Essentiellement, il n'est pas destiné à fournir du savoir, mais à tracer… la différence d'un opaque être là. Plutôt que l'énoncé d'un signifié, c'est un signifiant de l'Autre. Il a donc pour premier rôle de rendre possible un lecteur, c'est-à-dire l'abouchement d'une expectation à une objectivité qui lui résiste et vient d'ailleurs, mais se situe, en principe, dans la région du sens. Le livre articule une attente intérieure sur un lieu étranger considéré comme l'index d'un autre vouloir dire. Dans l'horizon déterminé où se meut le désir, il crée de la division, structure élémentaire, et condition de possibilité, d'une pratique dialogale ultérieure. Il pose la distinction sans laquelle il n'y a pas de relation[467].

Cette distinction décrite par de Certeau, qui pose le livre comme différent du soi, annonce l'utilité de la littérature dans la constitution, c'est-à-dire la construction et la déconstruction permanente, de l'identité du lecteur.

La lecture fait appel à la créativité du lecteur et comme « créer c'est animer – ou habiter[468] », elle entraîne aussi une immersion dans le monde fictionnel. L'intersubjectivité née de l'espace transitionnel de la lecture permet aussi au sujet d'habiter son monde propre, ce que souligne le commentaire suivant de Daniel Bougnoux :

> En reprise du « bâtir habiter penser » heideggérien, nous dirons qu'être un sujet (venir au monde) c'est habiter sa propre maison ou son monde propre, prélevé et configuré à partir des éléments pertinents de l'*oikos* primitif[469].

---

467 De CERTEAU, Michel, « La lecture absolue », dans DÄLLENBACH, Lucien et RICARDOU, Jean (dir.), *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Glaucier-Guenaud, 1982, p. 71.

468 Nous n'avons pu retrouver la référence de cette citation, qui nous semble néanmoins extrêmement pertinente.

469 BOUGNOUX, Daniel, *La Crise de la représentation*, *op.cit.*, p. 119.

L'espace lectoral permet ainsi au sujet de se (re)construire. La relation d'échange entre l'espace du texte et le lecteur, nommée transaction littéraire (*literary transaction*[470]) par Louise Rosenblatt,

> […] révèle et cache à la fois une quête de lieux de reprise de l'expérience et d'implication dans la vie personnelle et sociale[471].

En effet, en offrant un espace au lecteur, le texte lui donne la possibilité de se (re)jouer, comme l'expliquent Annabelle Klein et Jean-Luc Brackelaire :

> […] il y va d'une recherche de cadres et de scènes où mettre en forme et en jeu la dynamique émotionnelle et pulsionnelle de notre vie et lui donner une portée d'engagement et d'accomplissement[472].

Ainsi, l'utilisation thérapeutique de la lecture littéraire permettrait d'exploiter cette capacité de l'œuvre à offrir une scène au lecteur où il peut s'approprier ses émotions et entrer en représentation.

Par ailleurs, en deçà des connaissances et de la culture que la littérature peut apporter et que privilégie le milieu scolaire, l'expérience de la lecture en est une d'étrangeté. Il s'agit là d'une motivation suffisante pour le lecteur car, comme le dit Isabelle Daunais, « l'étrangeté constitue une expérience en soi[473]. » Certaines de ces expériences peuvent d'abord nous prendre au dépourvu, de par leur éloignement de notre propre « paysage ontologique » (*ontological landscape*[474]), mais lorsqu'on leur laisse l'occasion de s'exprimer, elles peuvent s'avérer extrêmement enrichissantes. C'est ce qu'exprime Michel Tremblay dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle* au sujet de sa lecture de la tragédie grecque *Agamemnon* d'Eschyle, alors qu'il a quinze ans :

> Quand je terminai la lecture d'*Agamemnon* – j'y avais mis l'après-midi complet parce qu'il y avait beaucoup de choses que je ne saisissais pas du premier coup – j'eus l'impression d'être devenu quelqu'un d'autre, d'avoir grandi, évolué en quelques heures, d'avoir entrevu des possibilités qui me concernaient personnellement et qui

---

470 ROSENBLATT, Louise M., « Literary Transaction : Evocation and Response », *loc.cit.*, p. 268-277.
471 KLEIN, Annabelle et BRACKELAIRE, Jean-Luc, « Le dispositif : une aide aux identités en crise », *loc.cit.*, p. 69.
472 *Ibid.*
473 DAUNAIS, Isabelle, « La lecture comme expérience du temps », *loc.cit.*, p. 16.
474 PAVEL, Thomas, « Fictional Worlds and the Economy of the Imaginary », dans ALLÉN, Sture (dir.), *Possible worlds in humanities, Arts and Sciences*, *op.cit.*, p. 250-259.

> transformeraient ma vie d'une façon définitive, j'ignorais encore quoi, mais, je le savais, ça m'était entré dans le corps, dans le cœur pour le reste de mes jours[475].

Même si Michel n'était pas devenu le grand auteur de théâtre qu'est Tremblay[476], on sent bien dans ce commentaire toute l'importance de cette lecture pour lui et les transformations qu'elle a initiées. Celles-ci se sont même inscrites, dit-il, dans son corps et dans son cœur à tout jamais. Il ne s'agit donc pas d'un effet passager, mais de quelque chose qui *touche* véritablement le lecteur au plus profond de sa chair et de ses affects.

À côté des expériences de la vie qui provoquent émotions et actions, la lecture de fiction ne touche qu'aux sensations et aux émotions sans que des actions soient nécessaires. Ce ressenti est néanmoins, sans être toujours considéré comme tel, « *the perfect precondition for insights*[477]. » La fréquentation de mondes fictionnels peut donner au lecteur une meilleure compréhension de la réalité et, éventuellement, lui éviter d'engager des comportements inadéquats, tels que de coûteux mécanismes de défense. À un niveau plus général, la littérature contribue à renouveler jusqu'à un certain point le régime de visibilité d'une époque donnée, dont nous avons vu qu'il est constitué de ce qu'une époque peux voir, de ce qu'elle veux voir et de ce qu'elle juge digne d'être vu, et cela, en fonction de ses systèmes déjà en place et de ses attentes.

Dans notre société actuelle, marquée par le désengagement symbolique et les pathologies de l'identité associées à ce dernier[478], le texte, en fonctionnant comme le tiers symbolisant, le pont transitionnel, l'intermédiaire langagier, peut soutenir une identité en manque de délimitation. Car comme l'indique Daniel Bougnoux :

> Retracer une représentation symbolique, c'est introduire des mots, marquer des différences et des coupures[479] […].

Le mot, par la coupure sémiotique qu'il instaure, circonscrit le sujet par rapport aux autres. Pour Michel Tremblay, on l'a vu précédemment, la lecture de *Vol de nuit* change sa manière d'appréhender le texte littéraire, grâce au style de l'auteur qui le fascine tant.

---

475 TREMBLAY, Michel, *Un ange cornu avec des ailes de tôle, op.cit.*, p. 211-212.
476 Tremblay a publié une trentaine de pièces et plusieurs adaptations pour le théâtre.
477 « le pré requis idéal aux *insights*. » BOTTON, Alain de, *How Proust Can Change your Life*, *op.cit.*, p. 70.
478 La névrose identifiée par Freud correspondrait sans doute davantage à une société patriarcale suscitant un sentiment de culpabilité ; la structure psychotique et la perversion, plus répandues aujourd'hui, semblent aller de pair avec notre société en perte de symbolisation. Il s'agit bien entendu d'une tendance générale, dépendante du régime de visibilité de notre époque.
479 BOUGNOUX, Daniel, *La Crise de la représentation*, *op.cit.*, p. 140.

Celui-ci lui donne aussi envie de trouver sa propre voix, les mots propres pour se dire lui-même, au-delà des conventions langagières enseignées par les frères de l'Instruction chrétienne. L'auteur décrit son désir de la manière suivante :

> J'avais envie, moi aussi, de tout revirer à l'envers, de brasser la cage, de trouver une façon qui deviendrait la mienne de détourner tout en les utilisant les lois qu'on m'inculquait depuis dix ans[480] !

Pour ce faire, Michel commence par habiter (littéralement) le texte de Saint-Exupéry :

> En fait, je l'ai lu deux fois complètement et, la troisième, je suis revenu sur les passages qui m'avaient le plus frappé, soulignant parfois des pages entières, inscrivant des commentaires dans les marges, cornant les coins pour me retrouver plus facilement[481].

S'engage alors avec le texte un véritable dialogue qui durera longtemps et inspirera à l'adolescent une manière d'écrire autrement et malgré ses professeurs, *Vol de nuit* devenant « un ami audacieux [qui] veillait sur [lui][482]. »

2.3 La fiction, un simulateur

> *Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de félicité, de passion et d'ivresse, qui lui avaient paru si beaux dans les livres.*
>
> Gustave Flaubert

La manière dont le lecteur appréhende les mondes fictionnels pointe vers un fonctionnement spécifique, que nous pouvons comparer à une simulation. Le traitement psychique de la fiction s'apparente effectivement à une simulation car il place le lecteur dans une situation semblable à celles qu'il peut rencontrer dans la réalité. Une telle conception de l'œuvre de fiction littéraire s'inscrit dans le régime de visibilité actuel, lequel est influencé par la crise de la représentation évoquée précédemment.

2.3.1 Simulateur et modèle

Si les mondes fictionnels paraissent parfois si réels et dans tous les cas, si prenants, ce n'est pas tant en raison de leur capacité à mimer la réalité telle qu'elle nous apparaît,

---

480 TREMBLAY, Michel, *Un ange cornu avec des ailes de tôle, op.cit.*, p. 251.
481 *Ibid.*, p. 248.
482 *Ibid.*, p. 253.

dans une sorte d'illusion référentielle, mais parce qu'ils créent une simulation comparable à celle produite par un simulateur, cet appareil qui, dans le langage courant, permet de représenter artificiellement un fonctionnement réel. Afin de mettre en place cette simulation, le texte peut faire référence au monde réel, mais il possède également une référentialité interne, propre au récit. La simulation ne fonctionne pas sans opérateur : comme le pilote et son simulateur de vol, c'est l'activité du lecteur qui rend possible la simulation du monde fictionnel à partir de l'œuvre. Pendant l'expérience littéraire, la simulation d'un fonctionnement réel à travers la fiction permet au lecteur d'engager une activité psychique semblable à celle employée dans la réalité. Cet exercice active des pensées et des émotions réelles chez le lecteur, pensées et émotions qui s'ajoutent alors à son expérience, indique Lubomír Dolezel :

> *[…] thanks to semiotic mediation, an actual reader can « observe » fictional worlds and make them a source of his experience, just as he observes and experientially appropriates the actual world*[483].

La lecture (re)crée donc une vie alternative, dans un monde parallèle fictif, à partir du texte littéraire qui a pour propriété de condenser les événements sous une forme de récit, comme le décrivent Raymond Mar et Keith Oatley :

> *All simulations rely on abstraction […] a necessary simplification […] also entails selection and exclusion […] fiction stories are not direct copies of reality […] the particular kind of abstraction must be carefully chosen*[484].

Ainsi, seuls les éléments significatifs sont incorporés dans la fiction afin de créer densité et cohérence. Il s'agit parfois de déconstruire une cohérence et produire un effet de morcellement, mais dans tous les cas, les éléments choisis et leur agencement entraînent des effets. La condensation est l'une des caractéristiques de la simulation que propose Philippe Quéau :

> [L']action [du simulateur] consiste à condenser, déplacer et remanier, en vue d'une représentation cognitive ou sensorielle, tous les matériaux du modèle ; il s'y ajoute en dernier lieu le travail accessoire d'ordonnance[485].

---

[483] « grâce à la médiation sémiotique, un lecteur réel peut "observer" des mondes fictionnels et faire d'eux une source de son expérience, tout comme il observe et s'approprie le monde réel. » DOLEZEL, Lubomír, « Possible Worlds and Literary Fictions », *loc.cit.*, p. 233.

[484] « Toute simulation compte sur l'abstraction […] une simplification nécessaire […] comporte aussi une sélection et une exclusion […] les récits de fiction ne sont pas des copies directes de la réalité […] le type d'abstraction doit être choisie avec soin. » MAR, Raymond A. et OATLEY, Keith, « The Function of Fiction is the Abstraction and Simulation of Social Experience », *loc.cit.*, p. 175.

L'abstraction nécessaire à la création d'un simulateur implique alors un travail de mise en ordre, c'est-à-dire de disposition, déjà évoqué par Aristote dans sa *Poétique*. On l'aura compris, le simulateur est un dispositif au sens où nous l'avons décrit en introduction : il est composé d'un niveau matériel, il entretient des relations pragmatiques et donne lieu à une évaluation symbolique. Dans l'expérience de lecture littéraire, il apparaît comme tel pour le lecteur « aux commandes » de son œuvre. En tant qu'intermédiaire entre les êtres et les objets, le simulateur ne parvient pas tant à décrire la réalité dans ses détails qu'à rendre compte de l'expérience humaine globale. Philippe Ortel indique clairement ce fonctionnement du dispositif dans son article concluant le collectif *La Scène : littérature et arts visuels* :

> Le dispositif manifeste ici son statut d'interface entre le monde et la représentation : l'effet de réalité ne tient pas à l'identité des faits, mais à celle des postures[486].

Par l'identité des postures qu'elle propose au lecteur, la fiction lui permet d'expérimenter d'autres vies, sans que celles-ci aient de conséquences sur l'univers fictionnel ou sur le monde réel. C'est pourquoi Keith Oatley compare le dispositif fictionnel à une sorte de laboratoire humain :

> *[The simulations that are novels, plays, movies and so forth] offer a laboratory space that, relative to real life, is safe and can make the relations of emotions to goals and action easier to understand*[487].

Toutefois, la fiction peut avoir des conséquences bien réelles sur l'individu et sur son comportement. En effet, parce qu'elle constitue une expérience réelle, la simulation induite par la littérature implique les perceptions, les émotions et les connaissances du lecteur, ce que souligne Richard Gerrig :

> *What makes literary fiction unique is how fiction stories enable us to be « transported » into an imagined world, offering a form of cognitive simulation of the social world with absorbing emotional consequences for the reader*[488].

---

485 QUÉAU, Philippe, *Éloge de la simulation, op.cit.*, p. 161.

486 ORTEL, Philippe, « Valence dans la scène : pour une critique des dispositifs », dans MATHET, Marie-Thérèse (dir.), *La Scène : littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 315.

487 « Les simulations que sont les romans, les pièces de théâtres, les films et autres offrent un espace de laboratoire qui, par rapport à la vraie vie, est sécuritaire et qui peut rendre les relations entre émotions et buts et actions plus faciles à comprendre. » OATLEY, Keith, « Why Fiction May be Twice as True as Fact : Fiction as Cognitive and Emotional Simulation », *loc.cit.*, p. 112.

488 « Ce qui rend les fictions littéraires uniques, c'est la manière dont les récits de fiction nous permettent d'être transportés dans un monde imaginé, offrant ainsi une forme de simulation cognitive du monde

Nous considérons que la simulation met en situation et fait interagir des modèles, lesquels, indique Aline Mura,

> […] se caractérise[nt] par [leur] capacité à représenter de façon simplifiée un système, un processus et à stimuler ce phénomène de reproduction[489].

Ancrée dans une réalité matérielle, l'utilisation du modèle dans la simulation implique nécessairement, comme pour le dispositif, une relation pragmatique avec un ou plusieurs actants. La fonction modélisante a aussi pour propriété de « *faire jaillir l'intelligibilité*[490] », mais aussi « *la structure formelle de l'œuvre*[491] », précise Lucien Dällenbach, rejoignant ainsi le troisième niveau du dispositif décrit précédemment. De plus, le texte conçu comme modèle par cet auteur est considéré comme une réécriture permanente, « la version remaniée d'un original déjà existant[492] » et l'espace privilégié de la transtextualité. Notre approche, sans minimiser l'importance des liens intertextuels, s'intéresse davantage aux liens entre le texte, le lecteur et le monde, lesquels sont nécessairement inclus dans l'autoréférentialité de l'œuvre littéraire. Ainsi, nous privilégions le simulateur comme métaphore du dispositif littéraire parce qu'il rend mieux compte de l'utilisation concrète de l'œuvre par le lecteur.

Parce que la notion de simulateur fait appel au concept de modèle, il est intéressant de s'attarder à quelques caractéristiques de ce dernier, lesquelles viennent enrichir notre réflexion sur l'œuvre littéraire. Par exemple, Jean-Marie Schaeffer souligne l'économie cognitive qu'offre la simplification du modèle sur la réalité :

> La modélisation constitue en elle-même un gain cognitif, puisqu'elle réalise le passage de l'observation d'une réalité concrète à une reconstruction de sa structure et des processus sous-jacents : elle « est un moyen de passer du phénomène réalisé, perçu ou mesuré, à une entité plus fondamentale, plus unifiée, plus universelle »[493].

Ainsi, en concentrant un nombre d'expériences dans un espace formel, la modélisation

---

social avec l'absorption des conséquences émotionnelles pour le lecteur. » GERRIG, Richard J., *Experiencing Narrative Worlds. On the Psychological Activities of Reading,* New Haven/London, Westview Press, 1993, p. 174.

489 MURA, Aline, « La problématique du modèle comme lecture possible de l'objet littéraire », dans BESSIÈRE, Jean (dir.), *L'Autre du roman et de la fiction*, Paris, Lettres modernes, coll. « Études romanesques », 1996, p. 76.

490 DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 16, cité dans MURA, Aline, « La problématique du modèle comme lecture possible de l'objet littéraire », *loc.cit.*, p. 78. L'auteur souligne.

491 *Ibid.*

492 *Ibid.*, p. 77.

493 SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?, op.cit.*, p. 78, citant CADOZ, Claude, *Les Réalités virtuelles*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 1994, p. 95-98.

> […] aboutit à une économie en termes d'investissement représentationnel, puisque par rapport à l'information perceptive elle réalise une réduction du nombre des paramètres qui doivent être pris en compte pour décrire et maîtriser la réalité[494].

Cette réduction du nombre de paramètres correspond à une description nécessairement incomplète du monde fictionnel de l'œuvre littéraire, laquelle permet, rappelons-le, la restitution individuelle qui en est faite par les lecteurs. La mise en relation des différents modèles inclus dans le texte littéraire, alors qu'elle est activée par le lecteur, constitue l'œuvre comme simulation.

Il importe ici d'insister sur la spécificité de la simulation fictionnelle artistique en jeu dans l'œuvre littéraire. En effet, contrairement à la simulation scientifique, la simulation artistique ne cherche (heureusement) pas la maîtrise : ce qui fait œuvre dépasse tout calcul. Ce qui n'empêche pas, bien sûr, que l'on puisse en faire un usage pratique et le concevoir comme un moyen d'apprentissage, comme l'avancent certains théoriciens, dont Huston et Todorov.

La simulation qu'offre l'œuvre littéraire a aussi pour effet de mettre l'expérience fictionnelle à distance rassurante, de même que les vies multiples qu'elle permet de considérer. Le modèle peut en effet être manipulé cognitivement en lieu et place de l'entité ou du processus simulé, comme l'explique Jean-Marie Schaeffer :

> La réalité virtuelle élaborée par la simulation peut être manipulée cognitivement (y compris au niveau expérimental) en lieu et place de l'entité ou du processus simulé. Concrètement : en faisant varier les paramètres de l'entité ou du processus virtuel et en « observant » les conséquences de ces variations, on peut se faire une idée des conséquences d'une éventuelle manipulation effective, sans qu'on ait à subir la sanction immédiate de l'expérience réelle[495].

Pour Philippe Quéau, cette facilité à manipuler les variables d'un modèle place l'auteur et le lecteur dans une position semblable à celle d'un démiurge :

> Elle permet de « mondifier » à petits risques, de jouer au stratège en chambre en déclenchant la marche imprévisible de systèmes d'équations[496].

Finalement, la simulation permet d'expérimenter, à partir d'éléments mimétiques issus de contextes réels, des représentations d'objets purement virtuels, sans que celles-ci

494 SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?, op.cit.*, p. 78.
495 *Ibid.*, p. 78-79.
496 QUÉAU, Philippe, *Éloge de la simulation, op.cit.*, p. 118.

deviennent des exemples prescriptifs. C'est le cas de certaines fictions fantaisistes ou de récits de science-fiction, qui ne visent pas à proposer un fonctionnement réellement applicable, mais cherchent simplement à élaborer un monde potentiel, dans une démarche « purement » créative. Les modèles ne sont pas nécessairement réalistes, et peuvent être uniquement conçus, dit Philippe Quéau, « pour leur "beauté formelle"[497]. » Dans tous les cas, la production de modèles, et donc la simulation, est une activité partagée par tous, mais elle est aussi une habileté que l'on peut développer par l'entraînement, ce que confirment les expériences de Jerome Singer au sujet de la fonction imaginante de l'enfant et de la feintise ludique[498].

Il semble que nous retrouvons certains caractères de la simulation fictionnelle dans le concept de *mimèsis* élaboré par Aristote, pour qui, rappellent ses traducteurs et commentateurs Dupont-Roc et Lallot,

> […] les objets de la mimétique sont toujours des hommes et avant tout comme sujet ou support d'action (*praxis*) […][499].

Cette affirmation, reprise par des théoriciens d'aujourd'hui, comme Thomas Pavel, indique que la simulation qu'opère l'œuvre littéraire n'est pas gratuite et concerne uniquement les particularités de l'expérience humaine. C'est pourquoi la fiction touche le lecteur : elle montre l'essentiel des intérêts humains, que l'on retrouve sous forme d'interactions selon des désirs conflictuels.

Si toutefois l'ordre logique poétique diverge de celui de la réalité c'est en raison de la forme du récit, lequel fait le compte-rendu d'actions accomplies par des « gens doués de caractère et de pensée[500] ». Aristote avait bien noté que le récit, même s'il renvoie à des éléments de la réalité, vise d'abord à construire un monde en soi, à la manière du simulateur que nous décrivons, comme l'expliquent Dupont-Roc et Lallot :

> […] la mimèsis est « poétique », c'est-à-dire créatrice. Non pas ex nihilo : le matériau de base est donné, c'est l'homme doué de caractère, capable d'action et de passion, pris dans un réseau d'événements. Ce donné, le poète ne l'imite pas comme on fait un décalque : c'est là le travail du chroniqueur, rivé au particulier contingent dont il consigne le souvenir […] le poète, lui, en tant que mimètès, construit selon une

---

497 *Ibid.*, p. 123.
498 SINGER, Jerome L., *The Child's World of Make-Believe, op.cit.*
499 ARISTOTE, *La Poétique*, *op.cit.*, p. 19.
500 *Ibid.,* p. 199.

> rationalité qui est de l'ordre du général et de la nécessité, une « histoire » (muthos) avec ses actants fonctionnels. Il n'imite que pour représenter : les objets qui lui servent de modèles […] s'effacent derrière […] l'histoire représentée […]. Mimèsis désigne ce mouvement même qui partant d'objets préexistants aboutit à un artefact poétique et l'art poétique selon Aristote est l'art de ce passage. Mais, même si l'objet « imité » n'est jamais évacué […], l'accent est mis sur l'objet représenté qui doit, pour être réussi (kalôs ekhein), obéir aux règles de l'art (tekhné) telles que les définit Aristote[501].

L'une des techniques de l'art essentielle pour Aristote est celle de la composition, dont nous avons vu qu'elle est aussi présente dans la définition du simulateur de Philippe Quéau, soumise à la règle du nécessaire ou du vraisemblable. Ainsi, Dupont-Roc et Lallot la décrivent comme une syntaxe :

> Règle éminemment normative, elle fonde idéalement toute la « syntaxe » qui régit l'arrangement des faits en histoire – muthos, au sens étroit. Cette syntaxe est à la production mimétique ce que la grammaire est à la production langagière : elle opère comme un filtre qui sépare et sélectionne les seuls arrangements « acceptables »[502].

Cette règle est donc en partie responsable de la séparation entre fiction et discours factuel, dont la composition n'est pas régie par les mêmes exigences. Pour Aristote et comme le rappellent ses traducteurs et commentateurs, la syntaxe mimétique est même prioritaire par rapport à celle de l'expression :

> Qu'il compose un drame ou une épopée, le poète est donc avant tout celui qui *modèle* son histoire comme une figure dont on épure le trait : au sens étymologique, son travail est de fiction[503].

La construction d'une histoire épurée ne peut donc se faire raisonnablement sans une certaine distance mimétique, ce qui explique d'ailleurs l'exclusion de la poésie lyrique de la *mimèsis* dans la *Poétique*. Le souci de composition d'Aristote va de pair avec la structuration nécessaire des mondes fictionnels telle qu'elle est soulignée par Nicholas Wolterstorff :

> *[…] the worlds of works of fiction are structured – structured, indeed, in a wide variety of significantly different ways*[504].

---

501 *Ibid.*, p. 20.
502 *Ibid.*, p. 21.
503 *Ibid.*
504 « les mondes des œuvres de fiction sont structurés – structurés en effet, dans une variété de manières significativement différentes. » WOLTERSTORFF, Nicholas, « Discussion of Lubomír Dolozel's Paper "Possible Worlds and Literary Fictions" », dans ALLÉN, Sture (dir.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, *op.cit.*, p. 248.

Cette structuration rend possible une mise en récit sur laquelle se fonde l'expérience d'immersion fictionnelle du lecteur. Celui-ci peut alors considérer le texte comme un simulateur, engager une relation pragmatique avec lui et expérimenter des mondes, des personnes, des objets virtuels.

2.3.2 Simulation et mimétisme

Si l'on peut aujourd'hui concevoir la fiction comme un simulateur, le rapprochement n'est pas aussi aisé qu'il paraît lorsqu'on considère l'évolution des représentations dans le temps. En effet, celles-ci se transforment parallèlement à l'interdit qui protégeait les signes jusqu'à la fin du Moyen Âge. Sans équivoque dans un ordre limité, leur mélange était autrefois puni, rappelle Jean Baudrillard, « comme infraction grave à l'ordre même des choses[505]. » Selon cet auteur, trois ordres de simulacres se seraient succédé depuis la Renaissance, marquant la fin du monde des « signes sûrs » :

> — La *contrefaçon* est le schème dominant de l'époque « classique » de la Renaissance à la révolution industrielle.
>
> — La *production* est le schème dominant de l'ère industrielle.
>
> — La *simulation* est le schème dominant de la phase actuelle régie par le code[506].

Le philosophe ajoute que le premier simulacre « joue sur la loi naturelle de la valeur[507] », le deuxième sur « la loi marchande de la valeur[508] », tandis que le troisième, la simulation, joue sur « la loi structurale de la valeur[509]. » Les signes deviennent donc arbitraires lorsque les premières formes de « démocratie » et de valeurs bourgeoises apparaissent et cessent de lier les individus « par une réciprocité infranchissable[510] » entre castes. Le signe s'émancipe, s'échange entre classes et appelle nécessairement sa contrefaçon, mais conserve néanmoins une certaine nécessité car il est toujours lié au monde. Baudrillard décrit ainsi le statut du signe entre la Renaissance et la révolution industrielle :

---

505 BAUDRILLARD, Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, *op.cit.*, p. 78.
506 *Ibid.*, p. 77.
507 *Ibid.*
508 *Ibid.*
509 *Ibid.*
510 *Ibid.*, p. 78.

> Le signe moderne rêve du signe antérieur et voudrait bien, avec sa référence au réel, retrouver une *obligation* : il ne retrouve qu'une *raison* : cette raison référentielle, ce réel, ce « naturel » dont il va vivre[511].

L'imitation par analogie de la nature, qui interroge les apparences à partir de la Renaissance, est plus tard remplacée par sa production par équivalence, dans laquelle on ne trouve même plus de comparaison à un original. Aussi, à partir de la révolution industrielle, le simulacre, indique Baudrillard, change encore :

> Le simulacre de 1er ordre n'abolit jamais la différence, il suppose l'altercation toujours sensible du simulacre et du réel […]. Le simulacre de 2ième ordre, lui, simplifie le problème par absorption des apparences, ou par liquidation du réel, comme on voudra – il érige en tout cas une réalité sans image, sans écho, sans miroir, sans apparence […][512].

La production de signes à grande échelle évacue le problème de leur singularité et de leur origine, propre à la contrefaçon, car « ils n'ont de sens que dans la dimension du simulacre industriel[513]. » Les formes « conçues à partir de leur reproductibilité même[514] » et non plus mécaniquement reproduites procèdent d'un modèle « signifiant de référence » indiquant une nouvelle finalité (antérieure). Ce deuxième type de simulacre est lui-même remplacé par la simulation qui trouverait, selon Baudrillard, sa forme accomplie dans le code génétique :

> Toute l'aura du signe, la signification même est résolue avec la détermination : tout est résolu dans l'inscription et le décodage[515].

La simulation brouille la distinction entre « vrai » et « faux », entre « réel » et « imaginaire ». Pour le philosophe, elle s'oppose à la représentation, qui part du principe d'équivalence du signe et du réel. La simulation, elle, part

> […] *de la négation radicale du signe comme valeur*, elle part du signe comme réversion et mise à mort de toute référence[516].

À côté du code génétique, les tests et référendum, lesquels induisent les réponses par leurs questions et, de ce fait, imposent un sens, sont un autre exemple de simulation parfaite. Se référant à Marshall MacLuhan, Baudrillard montre que les médias modernes et leur

---

511 *Ibid.*, p. 79.
512 *Ibid.*, p. 83.
513 *Ibid.*, p. 85.
514 *Ibid.*, p. 87.
515 *Ibid.*, p. 90.
516 BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1981, p. 16.

abondance exigent « une plus grande participation immédiate, une réponse incessante, une plasticité totale[517] » des récepteurs. Le médium « règle le procès de signification[518] » dans l'interaction avec le récepteur ; la distinction entre médium et message qui caractérise encore le simulacre de deuxième ordre disparaît alors dans la simulation. Telle qu'il est décrit par Baudrillard, le concept de simulation apparaît poussé à l'extrême d'une virtualité qui est certes présente dans notre société actuelle, mais qui ne résume pas l'ensemble de nos fonctionnements. Cette vision nourrit donc notre analyse de l'œuvre comme simulateur, sans que nous adhérions toutefois à toutes les implications qu'elle suppose.

Dans la simulation, donc, la représentation s'effondre et il n'y a alors plus de scène délimitée par une coupure et mise à distance par le regard, selon Baudrillard. Dans un même temps, la réalité s'effondre dans l'hyperréel, qui ne contient même plus la contradiction du réel et de l'imaginaire, mais montre une « réduplication minutieuse du réel[519] » :

> […] de medium en medium le réel se volatilise, il devient allégorie de la mort, mais il se renforce aussi de par sa destruction même, il devient le réel pour le réel, fétichisme de l'objet perdu – non plus de l'objet de représentation, mais extase de dénégation et de sa propre extermination rituelle[520].

Certaines conséquences artistiques de l'hyperréalité se retrouvent dans les œuvres du pop-art et du néo-réalisme pictural, mais également dans le Nouveau Roman, dont le projet, selon Baudrillard, est plus ou moins

> […] de faire le vide autour du réel, d'extirper toute psychologie, toute subjectivité, pour le rendre à l'objectivité pure[521].

L'auteur va plus loin dans sa description du Nouveau Roman, que nous nous permettons de citer un peu longuement vu la pertinence qu'elle revêt pour notre propos :

> En fait, cette objectivité [du nouveau roman] n'est que celle du pur regard – objectivité enfin libérée de l'objet, qui n'est plus que le relais aveugle du regard qui le balaie. Séduction circulaire où on peut facilement repérer l'entreprise inconsciente de ne pas être vu.

---

517 BAUDRILLARD, Jean, *L'Échange symbolique et la mort, op.cit.*, p. 98.
518 *Ibid.*, p. 100. On retrouve ici l'idée précédemment évoquée du contact avec l'œuvre littéraire et de la corporéité du lecteur, autrefois inimaginable.
519 *Ibid.*, p. 112.
520 *Ibid.*
521 *Ibid.*

> C'est bien l'impression que fait le néo-roman : cette rage d'élider le sens dans une réalité minutieuse et aveugle. Syntaxe et sémantique ont disparu – il n'y a plus apparition, mais comparution de l'objet, interrogatoire acharné de ses fragments épars – ni métaphore ni métonymie : immanence successive sous l'instance policière du regard. Cette microscopie « objective » suscite un vertige de réalité, vertige de mort aux confins de la représentation pour la représentation. Finies les vieilles illusions de relief, de perspective et de profondeur (spatiales et psychologiques) liées à la perception de l'objet : c'est l'optique toute entière, le scopique devenu opérationnel à la surface des choses, c'est le regard devenu code moléculaire de l'objet[522].

Ainsi le Nouveau Roman, forme littéraire exemplaire de la simulation, exacerbe la fusion de l'œuvre et de son objet, et la plasticité du lecteur, en partie modelé par le texte. En effet, la simulation implique que le récepteur soit d'autant plus intégré dans le simulateur, qui fonctionne uniquement lorsqu'il est activé par un « opérateur ». Cela n'est pas sans rappeler l'installation artistique aménagée pour le spectateur-acteur. L'effondrement de la représentation, qui a pour effet de rassembler le texte, son objet et le lecteur sur un même niveau, modifie l'ancienne perspective. Cet écrasement scopique transforme la pulsion qui stimulait autrefois l'intérêt du lecteur-spectateur. Sans distance, l'œil du lecteur est collé à l'objet textuel, dans un contact de plus en plus direct avec celui-ci, rendant impossible l'évocation et l'effleurement au profit de la manifestation et du transpercement[523]. À cet extrême, l'œil n'est plus un organe de relation car il n'existe plus d'écart entre ce qui voit et ce qui est vu. En l'absence de distance « critique », la subjectivité s'efface : le lecteur est aussi l'objet de l'hyperécit, qui n'en est plus un, faute d'une temporalité minimale, engloutie dans l'immédiateté. L'étrangeté ne vient plus de la différence ou de l'Autre, elle est constitutive d'un système qui s'approprie tout le réel dans une manifestation sans questionnement. Ce système est même dénué d'observation puisque l'on n'y observe plus : on « y est » sans y être toutefois en chair et en os car la simulation opère sous le signe de la virtualité.

Outre ce phénomène d'écrasement scopique, Jean Baudrillard identifie plusieurs modalités possibles de la simulation, qu'il nomme « réalistique », propre au simulacre de troisième ordre. On trouve d'abord une déconstruction du réel dans le détail, ce qui crée

---

[522] *Ibid.*

[523] Cette idée trouve sa confirmation dans la communication « Ordonnance des lieux et déconstruction des visibilités » faite par Stéphane Lojkine lors de la journée d'étude *Plasticités du texte et de l'image chez Alain Robbe-Grillet* du Laboratoire LLA-CRÉATIS qui a eu lieu le 25 février 2011 à l'Université Toulouse II-Le Mirail.

une mise à plat et une linéarité des objets partiels. On trouve aussi une vision en abyme qui, plutôt que de donner de la profondeur, montre un autre type de sérialité :

> […] le réel ne s'y réfléchit plus, il involue en lui-même jusqu'à l'exténuation […][524].

Autre modalité de la simulation reconnue par le philosophe : la forme proprement sérielle, qui évacue l'investissement en enfermant la vision dans un va-et-vient sans fin. Baudrillard identifie aussi la binarité comme caractéristique de la simulation, en tant qu'écart minimal « qui puisse soutenir la fiction du sens[525] » : la représentation se prend alors elle-même pour modèle et « tourne sur elle-même dans la répétition compulsive du code[526]. » Toutes ces modalités pointent vers le meurtre de l'original, mais aussi vers sa diffraction infinie, à l'image d'un mode de reproduction antérieur à la sexuation et représentant la mort pour l'humain. D'un point de vue littéraire, elles pourraient être assimilées au phénomène de l'écrit collaboratif sur internet, constamment remodelé par des auteurs anonymes.

À propos de l'hyperréalité, Baudrillard montre qu'il faut en fait l'interpréter à l'inverse, c'est-à-dire que « *c'est la réalité elle-même aujourd'hui qui est hyperréaliste*[527]. » La réalité a

> […] incorporé la dimension simulatrice de l'hyperréalisme : nous vivons partout déjà dans l'hallucination « esthétique » de la réalité[528].

Puisque c'est la réserve d'imaginaire qui donne son poids spécifique à la réalité et que toutes deux se confondent maintenant dans une même totalité opérationnelle, il n'y a « plus de fiction à qui la vie puisse se confronter[529] ». Bien que l'art se retrouve partout, il n'existe plus parce qu'il a perdu sa transcendance critique et, parallèlement, parce que la réalité « s'est confondue avec sa propre image[530] », elle ne prend plus effet de réalité.

Le dérèglement des signes propre à la simulation n'est pas sans conséquences pour ses usagers, soutient Baudrillard :

---

524 BAUDRILLARD, Jean, *L'Échange symbolique et la mort, op.cit.*, p. 113.
525 *Ibid.*
526 *Ibid.*, p. 114.
527 *Ibid.*
528 *Ibid.*
529 *Ibid.*
530 *Ibid.*, p. 117.

> Vertige schizophrénique de ces signes sériels, sans contrefaçon, sans sublimation possible, immanents dans leur répétition – qui dira où est la réalité de ce qu'ils simulent ? Ils ne refoulent même plus rien (ce pour quoi la simulation introduit à la sphère de la psychose, si on veut) : même les processus primaires s'y abolissent. L'univers cool de la digitalité absorbe celui de la métaphore et de la métonymie. Le principe de simulation a raison du principe de réalité comme du principe de plaisir[531].

La répétition à l'identique des signes empêche toute représentation, fondée sur la transposition des « choses » du réel en « objets » et qui est effectivement dysfonctionnelle dans la psychose. Bien que la simulation soit décrite comme le schème dominant de nos jours par Baudrillard, cela n'exclut pas la coprésence des deux autres schèmes, contrefaçon et production, qui fonctionnent encore aujourd'hui. Néanmoins, nous nous intéressons ici aux possibilités de l'œuvre littéraire en tant que simulation – quoiqu'elle prenne rarement les proportions que lui attribue Baudrillard –, dans son usage actuel par des lecteurs contemporains. Simplement, nous ne devons pas perdre de vue que cette approche est historiquement induite, qu'elle fait partie de notre régime de visibilité actuel.

En nous intéressant à l'œuvre comme simulateur, il est nécessaire de nous attarder au phénomène de mimétisme, dont nous avons vu avec Aristote qu'il est mis à contribution dans la simulation. Dans son ouvrage *Pourquoi la fiction ?*, Jean-Marie Schaeffer met l'accent sur les différents types de mimétisme existants afin de dégager ceux qui appartiennent proprement au dispositif fictionnel. Le premier type de mimétisme qu'il décrit se nomme « mimétisme à fonction de leurre », en référence au *mimicry* anglais, et renvoie aux phénomènes de leurres comportementaux génétiquement fixés que l'on retrouve dans les mondes végétal et animal. Ceux-ci ne sont pas fixés chez l'homme, lequel peut enrichir son répertoire par apprentissage ; il peut, par exemple, utiliser le mensonge comme leurre linguistique. Le mensonge a pour but spécifique « d'induire en erreur celui à qui s'adresse le mimème[532] » et ne se retrouve pas dans la fiction, qui n'en est plus une dès lors qu'elle est prise au sérieux. En effet, le propre de la fiction est de se présenter comme telle, sans tenter d'opérer autrement que sur le mode de l'illusion.

Le second type de mimétisme identifié par Schaeffer est celui de la reproduction « en miroir » de comportements moteur élémentaires, fondée sur des mécanismes de déclenchement innés, résultat d'une contagion motrice. Dans ce cas, « la ressemblance

---

[531] *Ibid.*

[532] SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, *op.cit.*, p. 66.

entre l'acte reproduit et l'acte reproducteur n'a pas de fonction de "leurre"[533] », il s'agit d'une « réponse réflexe à un stimulus pauvrement différencié[534] ».

Le troisième type de mimétisme est l'« amorçage observationnel » (*observational priming*), qui décrit

> […] l'ensemble des situations dans lesquelles l'observation directe ou indirecte du comportement d'un congénère ou d'un groupe de congénères induit chez celui qui observe une activité du même type[535].

Il s'agit d'un comportement motivé mimétiquement, qui doit nécessairement faire déjà partie du répertoire comportemental de celui qui imite.

L'apprentissage par observation (*observational learning*) ou apprentissage social (*social learning*) est le quatrième type de mimétisme que décrit Schaeffer :

> D'abord, le comportement reproduit ne doit pas se borner à déclencher un type de comportement déjà acquis, mais doit aboutir à l'acquisition d'une activité qui ne faisait pas encore partie du répertoire de l'individu qui imite. Ensuite, il faut que l'acquisition soit causée par l'observation du comportement reproduit[536].

Le dernier type de mimétisme décrit par l'auteur est la simulation. Il fait référence au modèle cognitif qui « reproduit les propriétés structurelles requises et les principes opératoires de l'entité qu'on veut simuler[537] », et au modèle mimétique, lequel « instaure la relation d'homologie – qui correspond à sa finalité cognitive – à travers une relation de ressemblance[538] ». Nous reconnaissons dans la seconde description le simulateur proprement fictionnel, lequel représente artificiellement un fonctionnement réel, et que Schaeffer définit comme une classe de « fait mimétique » :

> […] celle de la mimésis comme représentation, c'est-à-dire comme production d'un modèle mental ou symbolique fondé sur une cartographie isomorphe de la réalité à connaître, donc en vertu d'une relation de ressemblance (directe ou indirecte) entre les deux[539].

Il semble toutefois que l'activation du simulateur par le lecteur engage un processus qui dépasse le modèle mimétique décrit par Schaeffer et qui relève aussi de la cognition.

---

533 *Ibid.*, p. 67.
534 *Ibid.*
535 *Ibid.*, p. 68.
536 *Ibid.*, p. 71.
537 *Ibid.*, p. 76. Citant EDELMAN, Gerald M., *Biologie de la conscience*, Paris, Odile Jacob, 1994, p. 293.
538 *Ibid.*, p. 77.
539 *Ibid.*, p. 81.

La simulation peut avoir recourt à des techniques d'imitation même si elle ne vise pas, comme l'indique Schaeffer, la

> […] production de quelque chose qui ressemble à quelque chose d'autre et qui copie cette chose au sens où l'action imitatrice est une réinstanciation (totale ou partielle) de l'action imitée[540].

L'imitation fictionnelle doit effectivement se distinguer de ce qu'elle imite, au risque de devenir un leurre et de faire s'effondrer la relation d'imitation. D'où l'importance, rappelle Schaeffer, de

> […] la règle constituante fondamentale de toute fiction : l'instauration d'un cadre pragmatique approprié à l'immersion fictionnelle[541].

Or, l'intention de l'auteur ne garantit pas le fonctionnement du dispositif fictionnel. Certains lecteurs se méprennent sur le statut des œuvres, en prenant certains récits fictionnels pour réels et vice versa. Les différentes éditions que subissent certains récits selon les époques, et sans que leurs auteurs soient consultés, peuvent aussi modifier leur statut fictionnel. C'est le cas, par exemple, du manuscrit de *Vie d'une prostituée*, dont l'itinéraire éditorial est judicieusement parcouru par Nancy Huston dans *Mosaïque de la pornographie*. Aussi, des marques de fictionnalité, une délimitation spatiale et temporelle, doivent-elles être présentes dans le dispositif littéraire car, comme le rappelle Octave Mannoni,

> […] le côté ludique est seulement bien clair par le fait qu'on voit comment il repose sur les conventions […][542].

Ces marques permettent donc un accord intersubjectif entre les parties : le contrat de lecture se fait en libre adhésion et rend possible une véritable expérience fictionnelle et esthétique.

L'expérience de simulation par l'œuvre littéraire rend possibles certains apprentissages par la fiction, lesquels reposent entre autres sur l'imitation. Celle-ci, explique Jean-Marie Schaeffer, constitue la forme d'apprentissage la plus répandue dans la vie :

---

[540] *Ibid.*, p. 80-81.
[541] *Ibid.*, p. 146.
[542] MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, *op.cit.*, p. 162.

> L'effet d'entraînement […] se retrouve tout autant du côté des activités « sérieuses » que de celui des activités mimétiques : n'importe quelle activité, et notamment un comportement répréhensible réel tout autant que l'imitation (ludique ou non) d'un tel comportement, est susceptible d'induire une imitation sérieuse. On doit même aller plus loin : si les comportements feints peuvent avoir un effet d'entraînement, c'est uniquement parce que dans la vie comme telle nos compétences comportementales et nos normes éthiques doivent leur existence en grande partie à des activités d'imitation (par réitération et par introjection identifiante) de comportements « sérieux » observés chez nos congénères. C'est parce que la plupart de nos comportements sont acquis par une imitation formatrice d'habitudes, c'est parce que la plupart de nos valeurs éthiques sont endossés par une identification idéalisante, que la représentation mimétique de ces comportements et valeurs peut elle aussi éventuellement induire des transpositions par modélisation. Si tel est le cas, il va de soi que l'effet d'entraînement des fictions sera toujours beaucoup plus faible que celui de la « réalité réelle ». D'ailleurs les comportements fictionnels qui ne trouvent pas de répondant réel dans la réalité n'ont que des effets d'entraînement très marginaux : on a rarement vu des gens imiter les prouesses sportives de Superman ou de Batman. Il arrive certes que la vie imite l'art (mimétique), mais elle n'en imite que ce qui dans celui-là imite (déjà) la vie – qui, elle, ne cesse de s'imiter elle-même[543].

Ainsi, la fiction donne au lecteur la possibilité d'entrer dans une simulation qui lui permet d'expérimenter des possibles et éventuellement d'imiter certains caractères. Cette imitation peut se produire inconsciemment, comme c'est le cas, rappelle Schaeffer, pour les apprentissages fondamentaux de l'enfant qui prennent place dans la réalité :

> Les études de psychologie cognitive ont en effet montré de manière concordante que chez l'enfant la plupart des apprentissages fondamentaux ne sont pas des apprentissages individuels par essai et erreur (contrairement à ce que voudrait la pédagogie rousseauiste), ni des apprentissages basés sur des choix rationnels (contrairement à ce que voudrait le rationalisme philosophique), mais bien des apprentissages sociaux par imitation. Les enfants s'immergent mimétiquement dans des modèles exemplifiants ; ces modèles, une fois assimilés sous forme d'unités d'imitation de mimèmes, peuvent être réactivés à volonté ultérieurement[544].

L'apprentissage par imitation repose sur le fonctionnement des neurones miroirs mentionnés précédemment. Ceux-ci sont activés lorsqu'un individu en observe un autre faire une action, activant aussi ses zones motrices correspondantes, même si l'exécution n'a pas lieu chez l'observateur. En effet, l'activation des neurones miroirs par un agent extérieur fait emprunter une route parallèle qui inhibe l'exécution motrice, mais active le même réseau que lorsque l'individu se trouve en situation. Cela permet à l'observateur de se mettre dans la même situation mentale que l'agent observé, d'utiliser son propre système décisionnel pour analyser la situation et éventuellement de reproduire le

543 SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, *op.cit.*, p. 40.
544 *Ibid.*, p. 120.

comportement. Le système des neurones miroirs permet non seulement d'expliquer l'apprentissage par imitation, mais aussi la capacité à prévoir les pensées et les réactions des autres. Cette capacité de l'esprit humain est sollicitée par la fiction comme par la réalité. Elle est d'ailleurs considérée par Richard Gerrig comme la base cognitive commune à l'appréhension de la fiction et de la réalité[545]. Raymond Mar et ses collègues fondent ce rapprochement cognitif sur le caractère social du récit fictionnel, en ce qu'il montre des relations entre personnages :

> *While we are not privy to the thoughts and beliefs of others, their behavior is motivated by these invisible internal states (Frith & Frith, 2001). In consequence, we must predict the actions and reactions of others by, in part, inferring what they are thinking, feeling, and intending. This ability to infer and monitor the mental-states of numerous autonomous agents also seems to underlie our capacity to understand drama and narrative. […] Narratives are fundamentally social in nature in that almost all stories concern relationships between people ; understanding stories thus entails an understanding of people, and how their goals, beliefs and emotions interact with their behaviours*[546].

La fréquentation de textes littéraires semble être un moyen de développer ses apprentissages et ses habiletés sociales : en mettant en scène des relations interpersonnelles, les œuvres font appel à l'analyse de ces interactions par le lecteur s'il veut comprendre le récit. Les éléments intrapsychiques que le texte rend visibles au lecteur (intentions, croyances, émotions, perceptions) sont autant d'indices pour expliquer le comportement des personnages.

2.4 Une expérience interactive

> *Que cela nous plaise ou non, il n'y a pas de liberté sans liens – car, sans liens, il n'y a rien : ni langage, ni humanité, ni individu – ni, a fortiori, liberté.*
>
> Nancy Huston

---

545 GERRIG, Richard J., *Experiencing Narrative worlds, op.cit.*

546 « Alors que nous n'avons pas accès aux pensées et croyances des autres, leur comportement est motivé par ces état internes invisibles (Frith et Frith, 2001). En conséquence, nous devons prédire leurs actions et réactions en déduisant, en partie, ce qu'ils pensent, ressentent et prévoient. Cette habileté à déduire et à suivre de près les états mentaux de nombreux agents autonomes semble aussi sous-tendre notre capacité à comprendre le théâtre et les formes de narrations. […] Les narrations sont fondamentalement sociales par nature en ce que presque tous les récits concernent des relations entre personnes ; comprendre les récits entraîne ainsi une compréhension des gens et de la manière dont leurs buts, leurs croyances et leurs émotions interagissent avec leurs comportements. » MAR, Raymond A., OATLEY, Keith, HIRSH, Jacob, de la PAZ, Jennifer et PETERSON Jordan B., « Bookworms Versus Nerds : Exposure to Fiction Versus Non-fiction, Divergent Associations with Social Ability, and the Simulation of Fictional Social Worlds », *Journal of Research in Personality*, vol. 40, 2006, p. 696.

Dans le dispositif littéraire, l'œuvre ne peut se passer du lecteur et elle se définit précisément à partir de celui-ci, dans la relation esthétique qu'il entretient avec elle. Cette relation compose la dimension pragmatique du dispositif littéraire, laquelle s'appuie sur sa dimension matérielle. À partir de la superposition de ces deux dimensions du dispositif et selon un réseau de conventions et de présupposés, le lecteur peut accorder, au niveau symbolique du dispositif, une valeur à l'œuvre. Dans l'expérience de lecture littéraire, le lecteur est caractérisé par son geste créateur, qui active le texte et, partant, constitue un échange avec celui-ci. Cette interaction met aussi en place des relations, à un niveau interne, entre le lecteur et les entités anthropomorphiques du texte et, à un niveau externe, entre le lecteur et la communauté dont il fait partie.

2.4.1 La lecture, un échange créatif/créateur

> *La lecture ne relève pas de l'organisation du temps social, elle est, comme l'amour, une manière d'être.*
>
> Daniel Pennac

Nous nous sommes intéressée à l'expérience dynamique de la lecture, dans l'espace intermédiaire entre le lecteur et l'œuvre. Notre réflexion sur l'activité lectorale (car il s'agit bien d'une activité) nous a conduit vers Marcel Proust, qui décrit la lecture comme un « acte psychologique original[547] ». Il s'agit d'une activité dans laquelle l'esprit, les émotions et même le corps du lecteur s'investissent, dans ce que Proust nomme le « miracle fécond d'une communication au sein de la solitude[548] ».

L'échange entre le texte et le lecteur n'a pas la même symétrie qu'une communication habituelle entre deux interlocuteurs. Au contraire d'un interlocuteur, le texte fait des propositions au lecteur, sur lesquelles celui-ci peut réfléchir sans pouvoir en faire part à son auteur, si ce n'est en interrogeant son texte dans le sens de ses idées. Dans la préface de sa traduction de *Sesame and the Lilies* de John Ruskin, Proust présente l'opinion de l'auteur anglais sur la lecture, qu'il rapproche de celle de Descartes, et selon laquelle :

---

[547] PROUST, Marcel, *Sur la lecture*, *op.cit.*, p. 26.
[548] *Ibid.*, p. 29.

> La lecture de tous les bons livres est comme une conversation avec les plus honnêtes gens des siècles passés qui en ont été les auteurs[549].

Au lieu de mettre en avant la sagesse des auteurs comme le fait Ruskin, Proust insiste sur le type particulier de communication et de transmission[550] que procure la lecture :

> […] ce qui diffère essentiellement entre un livre et un ami, ce n'est pas leur plus ou moins grande sagesse, mais la manière dont on communique avec eux, la lecture, au rebours de la conversation, consistant pour chacun de nous à recevoir communication d'une autre pensée, mais tout en restant seul, c'est-à-dire en continuant à jouir de la puissance intellectuelle qu'on a dans la solitude et que la conversation dissipe immédiatement, en continuant à pouvoir être inspiré, à rester en plein travail fécond de l'esprit sur lui-même[551].

Pour Proust, la lecture est une activité solitaire qui, comme l'affirme Bertrand Gervais, « se pratiqu[e] nécessairement à l'écart[552]. »

La solitude caractéristique de la lecture est évoquée par Michel Tremblay dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle,* alors qu'il se remémore une certaine lecture remontant à ses treize ans, vivement recommandée par la bibliothécaire de sa bibliothèque municipale :

> […] je me dirige vers l'une des trois immenses tables de bois verni. Quelques enfants lisent des Tintin. Je m'assois avec eux – chose que je ne fais jamais parce que la lecture, pour moi, est un plaisir solitaire –, j'ouvre le livre[553].

En plus de mesurer cette forme de solitude lectorale, nous pouvons décrire la lecture comme une situation de communication et de transmission tronquée, qui possède d'ailleurs son équivalent du côté de l'auteur. En effet, celui-ci n'a pas non plus accès aux impressions et réflexions du lecteur et n'a pas de retour sur son œuvre, si ce n'est par le biais de quelques critiques. Précisons, comme le fait Daniel Pennac, que

> […] si la lecture n'est pas un acte de communication *immédiate*, elle est, *finalement*, objet de partage[554].

L'auteur ajoute par ailleurs que ce partage est « longuement différé, et farouchement sélectif[555]. » Aussi, même si la lecture est un « plaisir solitaire », cela n'empêche qu'elle soit

---

549 DESCARTES, René, *Discours de la méthode* cité par PROUST, Marcel, *Sur la lecture*, *op.cit.*, p. 27.
550 D'après la proposition de Régis Debray qui veut que la transmission « œuvre au transport des messages dans le temps » et s'oppose à la communication « qui achemine ceux-ci à travers l'espace. » Cité par BOUGNOUX, Daniel, *La Crise de la représentation*, *op.cit.*, p. 9.
551 PROUST, Marcel, *Sur la lecture*, *op.cit.*, p. 29.
552 GERVAIS, Bertrand, « Trois personnages en quête de lecteurs : une fable », dans LANGLADE, Gérard et ROUXEL, Annie (dir.), *Le Sujet lecteur : lecture subjective et enseignement de la littérature*, *op.cit.*, p. 94.
553 TREMBLAY, Michel, *Un ange cornu avec des ailes de tôle, op.cit.*, p. 120.
554 PENNAC, Daniel, *Comme un roman*, *op.cit.*, p. 96.

également un « objet de partage ». C'est d'ailleurs ce que nous observons dans l'atelier de lecture, où sont aménagés temps de lecture individuelle silencieuse et temps de lecture à voix haute partagée, donnant lieu à une appréciation personnelle des œuvres et un échange à leur sujet.

La lecture invite à s'immerger dans le langage d'un autre pour percevoir et participer à la création d'un univers fictionnel. Comme le suggère le schéma de Lubomír Dolezel présenté précédemment, cette communication littéraire est une relation asymétrique :

> *Both the author and the reader perform communicative acts. But let us reemphasize that these acts are not equivalent but complementary*[556].

Pourtant, nous savons que l'échange entre texte et lecteur est tronqué seulement en apparence, puisque toute lecture, loin d'être passive, est recréatrice[557]. Michel de Certeau a bien identifié l'acte créatif du lecteur car il évoque la lecture sous

> […] les traits d'une production silencieuse : dérive à travers la page, métamorphose du texte par l'œil voyageur, improvisation et expectations de significations induites de quelques mots, enjambements d'espaces écrits, danse éphémère. […] Le lecteur insinue les ruses du plaisir et d'une réappropriation dans le texte de l'autre : il y braconne, il y est transporté, il s'y fait pluriel […]. Ruse, métaphores, combinatoire, cette production est aussi une « invention » de mémoire. […] La mince pellicule de l'écrit devient un remuement de strates, un jeu d'espaces. Un monde différent (celui du lecteur) s'introduit dans la place de l'auteur[558].

Ce « monde du lecteur » qui s'introduit dans celui du texte est ce qui fait vivre l'œuvre en tant qu'espace de création et d'échange. Par exemple, Daniel Pennac relève que les personnages d'un récit ont besoin du lecteur pour exister :

> Sans lui, leur monde n'existait pas. Sans eux, il restait pris dans l'épaisseur du sien[559].

---

555 *Ibid.*

556 « L'auteur comme le lecteur performent des actes communicationnels. Soulignons pourtant que ces actes ne sont pas équivalents, mais complémentaires. » DOLEZEL, Lubomír, *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds*, *op.cit.*, p. 204-205.

557 DANTZIG, Charles, *Pourquoi lire ?*, *op.cit.*, p. 35. L'idée est aussi présente chez Daniel Pennac : « La lecture est un acte de création permanente. » PENNAC, Daniel, *Comme un roman*, *op.cit.*, p. 27.

558 DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990, p. XLIX, cité dans LANGLADE, Gérard, « Le sujet lecteur auteur de la singularité de l'œuvre », *loc.cit.*, p. 85-86.

559 PENNAC, Daniel, *Comme un roman*, *op.cit.*, p. 19.

La créativité du lecteur peut se manifester par des détails imperceptibles dans sa manière de lire, jusqu'à inviter à une réelle réécriture du texte ou d'une de ses parties. Nous trouvons un témoignage de cette « personnalisation » de l'œuvre littéraire dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle*. Michel Tremblay y raconte comment, à la lecture de son premier livre, *L'Auberge de l'Ange-Gardien* de la Comtesse de Ségur, il a des difficultés à suivre le texte tel qu'il est écrit. Parce que les dialogues y sont précédés du nom du personnage qui parle, comme dans les pièces de théâtre, il est gêné dans sa lecture, jusqu'à se décourager complètement. Sa grand-mère l'encourage alors à sauter par-dessus les noms des personnages lorsqu'il lit les dialogues :

> — J'veux juste te donner un p'tit conseil, cher, pis après j'vas te laisser tranquille… Quand t'arriveras aux noms des personnages, passe par-dessus, fais comme si tu les voyais pas, lis-les pas dans ta tête, pis ça va ben aller…
>
> — On est pas obligé de tout lire, dans un livre ?
>
> — On lit c'qu'on veut ben lire, cher[560]…

Ainsi, Michel, pourtant futur auteur de théâtre, essaie de faire abstraction des noms des personnages dans les dialogues et prend finalement goût à sa lecture de *L'Auberge de l'Ange-Gardien*. À un autre niveau et alors qu'il est un peu plus âgé, Michel avoue qu'il a lu toutes les versions du conte *Blanche-Neige et les sept nains* dans l'espoir d'en trouver une qui lui conviendrait mieux, « à cause de la fin qui [le] vexait, littéralement[561]. » À défaut de trouver une fin à son goût, Michel en inventera une (une très longue suite en réalité) qu'il racontera à ses amis pendant les vacances d'été, à raison d'une quinzaine de minutes par jour. Ce « texte » du futur auteur illustre de manière exemplaire le concept de « texte du lecteur », lequel tient compte, selon Pierre Bayard, de

> […] la part de subjectivité prévalant dans l'acte de lecture et à la manière dont celui-ci est intimement soumis à la personnalité de celui qui l'accomplit, ainsi qu'à l'ensemble de sa situation historique et sociale[562].

Michel exprime et justifie son désaccord vis-à-vis de la fin du conte original et s'en invente une qui correspond à ses goûts, ses valeurs, ses croyances, etc. en réagençant le récit, dans un acte de création original.

---

560 TREMBLAY, Michel, *Un ange cornu avec des ailes de tôle, op.cit.*, p. 47.
561 *Ibid.*, p. 100.
562 BAYARD, Pierre, « Julien Sorel était-il noir ? », dans MAZAURIC, Catherine, FOURTANIER, Marie-Josée et LANGLADE, Gérard (dir.), *Le Texte du lecteur*, *op.cit.*, p. 13.

À l'inverse d'une telle affirmation de soi vis-à-vis du texte, nous devons aussi considérer que si la lecture permet un échange entre le texte et le lecteur, celui-ci doit aussi être disponible, ouvert au texte et accepter le risque d'être influencé, voire d'être changé à son contact. Vincent Jouve définit cette attitude de « disposition particulière du sujet lisant[563] » :

> Cet état préalable de disponibilité, indispensable à la communication intersubjective, est bien celui du lecteur : ouvrant un roman, le sujet accepte (et, en général, exige) de sortir de soi, de « s'ex-poser ». Soumis aux normes romanesques, il renonce, le temps de la lecture, à la cohérence de son moi pour s'ouvrir aux personnages[564].

La lecture agit sur la cohésion du sujet, mais c'est souvent un effet escompté par le lecteur, qui s'intéresse momentanément plus aux événements et personnages du livre qu'à lui-même. Cette attitude, qui mène ultimement à la créativité du lecteur, Michèle Petit l'attribue au caractère hétérotopique de l'œuvre de fiction littéraire :

> […] c'est parce que celle-ci est en décalage, en rupture par rapport au rythme des activités « utiles » qu'elle peut introduire du jeu, une marge de manœuvre, une créativité[565].

Ce caractère hétérotopique de l'œuvre, sa résistance, est révélé par la description de Roland Barthes d'une véritable rencontre entre texte et lecteur :

> Parfois, le plaisir du Texte s'accomplit d'une façon plus profonde (et c'est alors que l'on peut vraiment dire qu'il y a Texte) : lorsque le texte « littéraire » (le livre) transmigre dans notre vie, lorsqu'une autre écriture (l'écriture de l'Autre) parvient à écrire des fragments de notre propre quotidienneté, bref, quand il se produit une co-existence[566].

Cette rencontre fait du lecteur non pas un être passif et uniquement récepteur d'un contenu textuel, mais un sujet à part entière qui *co-existe* avec l'œuvre. La rencontre véritable avec celle-ci détermine

> […] le *moment* d'un *sujet*, c'est-à-dire *ce* moment où *moi*, lecteur, spectateur, auditeur, vais pouvoir me glisser dans cette faille invisible aménagée dans le tissu de l'œuvre, qui me met en présence de mon propre désir ou de ma propre mort – ce pan qui est aussi l'indice de ma présence à l'œuvre, de ma présence dans l'œuvre[567].

---

563 JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op.cit.*, p. 10.
564 *Ibid.*
565 PETIT, Michèle, *Éloge de la lecture, op.cit.*, p. 42.
566 BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1980, p. 12.
567 RYKNER, Arnaud, *Pans, op.cit.*, p. 22.

Le lecteur entre donc dans l'univers du texte en exploitant ses *ouvertures*. À partir d'elles, il peut s'inventer une représentation qui échappe à l'organisation qui lui était proposée par l'auteur[568].

Par ailleurs, Arnaud Rykner rappelle que nous n'existons qu'en relation à l'autre qui nous pousse à nous définir :

> L'Autre est toujours l'élément fondateur qui met en branle la dynamique du moi[569].

Dans sa rencontre avec l'œuvre, le lecteur entrevoie donc des idées différentes des siennes, qu'il ressent comme familières ou très éloignées et qu'il peut choisir de s'approprier ou non. Car si on lit, explique Catherine Mazauric,

> […] c'est bien dans le désir aussi d'un devenir-autre, de se défaire plutôt que de se faire, d'abord pour se perdre, et non pour se trouver[570].

Il est certain que comme dans toute relation à l'autre la lecture laisse des traces, ce dont témoigne Charles Dantzig :

> Sa lecture terminée, un lecteur ne redevient pas vierge comme un fichier effacé. Il est lui-même complété de phrases[571] […].

Nous constatons que le texte de fiction littéraire, bien qu'objet, engage une relation pragmatique (sujet-sujet) avec son lecteur.

Vincent Jouve considère d'ailleurs que la relation texte-lecteur s'apparente à la fusion amoureuse idéale, qualifiée d'amphimixie par la psychanalyse, en référence au terme biologique qui désigne la fusion des gamètes et le mélange de leur matériel génétique :

> À travers la réappropriation de pensées et de sentiments qui ne sont pas à lui, le lecteur éprouve la sensation d'un mélange de substances qui, dans la relation amoureuse, n'existe que comme idéal[572].

---

568 *Ibid.*, p. 25.
569 RYKNER, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, *op.cit.*, p. 19.
570 MAZAURIC, Catherine, « "Les moi volatils des guerres perdues" : la lecture, construction ou déconstruction du sujet ? », *loc.cit.*, p. 179.
571 DANTZIG, Charles, *Pourquoi lire ?*, *op.cit.*, p. 31.
572 JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op.cit.*, p. 232.

Le texte, en se mêlant aux « substances » du lecteur, le modifie nécessairement et comme dans toute expérience d'échange, le sujet se reconstitue en fonction des nouveaux éléments à sa disposition.

Dans l'expérience d'échange et de construction lectorale, le lecteur s'élabore en face du texte qui apparaît lui aussi comme un sujet retournant le regard posé sur lui, et qui échappe à sa maîtrise complète et à celle de l'auteur. Ce phénomène provoque un effet de renversement scopique, que nous avons décrit précédemment, et rappelle aussi que la lecture ne fait jamais l'économie de l'Autre. En dépit de l'isolement qu'elle implique, la lecture conserve, dit Bertrand Gervais, une certaine présence de l'Autre :

> S'isoler n'est pas être seul, car l'autre ne disparaît pas totalement mais reste là, en arrière-plan, distant quoique toujours présent, ne serait-ce que parce que le texte en lui-même signale sa présence[573].

En s'inscrivant dans la vie du lecteur, le texte occupe une place importante, équivalente à celle d'un Autre et susceptible, entre autres, de simuler une relation d'échange social. Le potentiel thérapeutique de l'œuvre de fiction littéraire repose notamment sur cette spécificité interactive de l'expérience de lecture.

2.4.2 … avec une communauté

> *'I read, I think,' she said to Norman, 'because one has a duty to find out what people are like', a trite enough remark of which Norman took not much notice, feeling himself under no such obligation and reading purely for pleasure, not enlightenment, though part of the pleasure was the enlightenment, he could see that. But duty did not come into it.*
>
> Alan Bennett

La lecture, même si elle est une expérience solitaire, est une rencontre avec le monde et les autres. Cette réalité est bien décrite par l'expression « la solitude fabuleusement peuplée du lecteur[574] » employée par Daniel Pennac. Nous ne souhaitons pas ici soutenir le livre uniquement pour les sociabilités qu'il institue, mais tenir compte des liens qu'il entretient avec l'Autre dans la perspective thérapeutique qui nous occupe. Pour Michèle Petit, la lecture apparaît d'abord pour les lecteurs une manière privilégiée

---

573 GERVAIS, Bertrand, « Trois personnages en quête de lecteurs : une fable », *loc.cit.*, p. 95.
574 PENNAC, Daniel, *Comme un roman*, *op.cit.*, p. 19.

d'élaborer un espace intime, « et donc, de façon indissolublement liée, leur relation au monde extérieur[575]. » En effet, l'espace privé développé en cours de lecture est néanmoins relié à un ensemble d'autres individus, dont

> […] celui ou celle qui a écrit le livre, ceux qui l'ont lu ou le liront, ceux qui l'on fabriqué, proposé, ceux que l'on découvre dans les pages du livre[576].

Ces individus dont on prend connaissance en même temps que de l'œuvre peuvent susciter un sentiment d'appartenance à une communauté. Celle-ci peut consister simplement en une communauté de lecteurs, laquelle peut être renforcée lorsqu'un livre nous est recommandé, prêté ou offert par quelqu'un qui lui accorde plus ou moins d'importance. Par exemple, dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle,* le narrateur sent toute l'importance qu'accorde sa mère au roman *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, qu'elle lui prête pour les vacances :

> Elle me l'avait offert comme un objet précieux et délicat qu'on ne peut pas laisser entre les mains de n'importe qui[577].

Le geste de Rhéauna engage déjà un lien particulier entre elle et son fils, qui est bien conscient de la signification de ce livre pour sa mère et pourra ensuite en discuter avec elle.

Au-delà d'une communauté de lecteurs, l'œuvre littéraire fait prendre conscience de l'existence d'une collectivité, elle-même composée de nombreux groupes. La polyphonie qu'offre la littérature engage des voix plurielles et (idéalement) une écoute mutuelle. Aussi, l'intériorité développée dans la lecture ouvre-t-elle à d'autres formes du lien social. C'est ce qu'exprime Michel Tremblay à propos de sa lecture d'*Agamemnon* d'Eschyle, qui lui fit découvrir l'utilité du chœur dans la tragédie grecque et sa façon de multiplier les voix de manière à représenter une société :

> Je venais de découvrir qu'on pouvait faire parler des collectivités en une seule voix multiple, comme on arrivait à les faire chanter à l'opéra[578] !

La comparaison avec l'opéra rappelle bien l'harmonie ou la dissonance qui existe entre les membres d'une collectivité ; l'échange qui prend place entre le chœur et les protagonistes

---

575 PETIT, Michèle, *Éloge de la lecture, op.cit.*, p. 9.
576 *Ibid.*, p. 27.
577 TREMBLAY, Michel, *Un ange cornu avec des ailes de tôle, op.cit.*, p. 183.
578 *Ibid.*, p. 211.

renvoie, de manière réflexive, à celui qui a lieu entre la communauté et le lecteur. Parce que les livres offrent d'abord une expérience humaine, ils permettent simultanément de mieux se définir vis-à-vis des autres et de tisser des liens avec eux. La lecture permet donc, souligne Michèle Petit, de « découvrir d'un même geste sa vérité la plus intime et son humanité partagée[579] », ce qui détermine notre rapport aux autres.

La fiction, parce qu'elle semble avoir évolué à partir de la conversation, aurait, selon Keith Oatley, pour fonction de former des liens socio-émotionnels :

> *It seems likely that the provenance of fiction is the ordinary conversation (turning things over together) in which humans have taken part in all know societies. Such conversation is most frequently about what people have done, what they are up to, and what the personal implications of such doings might be. […] Dunbar (1996) has argued that conversation about oneself and others has a function of socioemotional bonding. As such, it occupies the role of grooming in other primates. Under this proposal, the sharing of fictional narrative, starting from the stories that parents tell children, will be as bonding as the recounting of remembered events. The private reading of novels is less immediately intimate but retains some of the sens of social connection*[580].

Les sujets de conversation évoqués par Oatley rappellent les éléments qui fondent la fiction, c'est-à-dire les actions passées des individus, leurs intentions sur celles à venir et les implications personnelles de telles actions. De plus, les liens socio-émotionnels tissés par la conversation se retrouvent de manière homologue dans le partage de la fiction. Celle-ci débute par l'initiation des enfants par leurs parents lisant à haute voix ou racontant des histoires, jusqu'à ce que les enfants puissent lire eux-mêmes[581]. Même la lecture individuelle conserve une forme de lien social puisqu'elle ouvre à d'autres voix[582] : celle du texte, mais aussi, de manière interposée et imaginaire, celle des autres lecteurs,

---

[579] PETIT, Michèle, *Éloge de la lecture, op.cit.*, p. 116.

[580] « Il semble probable que la fiction tire ses origines de la conversation ordinaire (discuter des choses ensemble) à laquelle les humains ont pris part dans toutes les sociétés connues. De telles conversations portent plus fréquemment sur les actions passées des personnes, sur ce qu'ils font en ce moment et ce que pourraient être les implications personnelles de leurs actions. […] Dunbar (1996) a indiqué que la conversation portant sur soi-même et sur les autres possède une fonction de lien socioémotionnel. En tant que telle, elle occupe le rôle de toilettage réciproque chez les autres primates. Selon cette proposition, le partage de narration fictionnelle, ancré dans les histoires que les parents racontent aux enfants, sera aussi liant que la remémoration d'événements passés. La lecture privée de romans est moins immédiatement intime, mais elle conserve une part de lien social. » OATLEY, Keith, « Why Fiction May be Twice as True as Fact », *loc.cit.*, p. 109.

[581] Pour un compte-rendu de ce phénomène, voir PENNAC, Daniel, *Comme un roman*, *op.cit.*

[582] D'ailleurs, certains historiens de la lecture considèrent que la lecture individuelle, lorsqu'elle fit son apparition, se faisait à voix haute. Voir CAVALLO, Guglielmo et CHARTIER, Roger (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, coll. « Points histoire », 1997 [1995].

voire de la société. Elle donne aussi l'occasion de partager nos expériences des textes avec notre entourage car comme le rappelle Richard Shusterman

> […] la présence d'une satisfaction d'abord émotionnelle ne fait pas d'une telle expérience une affaire nécessairement privée ou entièrement subjective […][583].

Rappelons que le récit, la fiction font la spécificité humaine : depuis toujours, les humains transposent leurs expériences dans des histoires qu'ils partagent entre eux. Ces récits, que l'on retrouve au fil de nos lectures, servent ensuite de matière pour réélaborer notre histoire personnelle, de manière formalisée ou non.

Parce qu'il aborde certaines problématiques et certains thèmes d'intérêt général, le texte de fiction littéraire contribuerait à former l'identité individuelle et sociale, comme l'indique Keith Oatley :

> *Fiction in the form of myths and cultural themes contributes to the forming of societies and individuals' identities within them*[584].

Le texte développe donc l'identité sociale et le sentiment d'appartenance à un groupe ou, plus largement, à l'humanité. Par exemple, dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, Michel Tremblay raconte la manière dont s'est réveillé sa conscience et son identité québécoise. Alors qu'il a jusque là surtout lu des œuvres françaises, Michel fait la lecture, à l'adolescence, de *Bonheur d'occasion*, qui transforme sa vision du peuple québécois. Extrêmement touché par l'œuvre de Gabrielle Roy, il passe une partie de la nuit à pleurer :

> Sur le sort de la famille Lacasse, bien sûr. Mais, pour la première fois de ma vie, sur notre sort collectif de petit peuple perdu d'avance, abandonné, oublié dans l'indifférence générale, noyé dans la Grande Histoire des autres et dont on ne se rappelait que lorsqu'on avait besoin de chair à canon[585].

Alors qu'il se sent parfois très proche de personnages appartenant à d'autres cultures, d'autres époques, Michel prend aussi conscience pour la première fois de sa communauté d'origine et de ses particularités. Cette expérience marquera ensuite sa propre œuvre,

---

583 SHUSTERMAN, Richard, *L'Art à l'état vif, op.cit.,* p. 51. Même si elle peut aussi être entièrement privée et subjective.

584 « Les fictions sous la forme de mythes et de thèmes culturels contribuent à la formation des sociétés et des identités individuelles qui les composent. » OATLEY, Keith, « Why Fiction May be Twice as True as Fact », *loc.cit.*, p. 109.

585 TREMBLAY, Michel, *Un ange cornu avec des ailes de tôle, op.cit.*, p. 194.

puisqu'il dénoncera, à travers elle, les difficultés du peuple québécois et cela, dans une langue qui permet de transmettre les sonorités et le rythme du français parlé au Québec.

Le texte littéraire permet aussi un certain apprentissage des règles sociales et connaissances sur le monde, ce que souligne Marcel Proust :

> Mais c'est dans ce contrat avec les autres esprits qu'est la lecture, que se fait l'éducation des « façons » de l'esprit[586].

Nous pouvons même comparer les rencontres de la lecture à celles de la vie sociale, dans lesquelles nous entrons en contact avec d'autres sujets et qui forme notre comportement dans l'espace publique. Même lorsque les œuvres lues sont d'une autre époque ou d'une autre culture, elles ouvrent l'esprit du lecteur à d'autres façons de faire. Leur contenu, nous l'avons vu précédemment, peut être incorporé dans les connaissances générales des lecteurs, qu'il soit juste ou non soulignent Raymond Mar et Keith Oatley :

> *Fictional stories not only change attitudes, they also lead to the acquisition of accurate or inaccurate general knowledge about the world ; this acquisition appears largely automatic and is difficult to disrupt*[587].

Les mécanismes de la lecture sont eux-mêmes régulés par des éléments socioculturels extérieurs au texte. Nous pouvons observer ce phénomène chez des élèves participants à une expérience de lecture racontée par Vincent Jouve et faisant appel à un extrait de *L'Assommoir* de Zola. Lorsque les élèves acceptent de s'identifier aux personnages du roman qui, comme eux, appartiennent à un milieu populaire, ils hésitent à les juger et lorsqu'il le font, refusent d'en faire des représentants de toutes les familles modestes, au risque de se dévaloriser eux-mêmes[588]. Le regard qu'ils portent sur les personnages nous informe également sur leur tentative de définir leur propre identité.

Il existe d'autres types d'éléments extérieurs qui régulent la lecture, dont l'exercice de la censure, telle qu'elle est pratiquée dans divers contextes culturels, à diverses époques. Nous trouvons, par exemple, une illustration de la censure religieuse dans le Québec de

---

586 PROUST, Marcel, *Sur la lecture*, *op.cit.*, p. 49.

587 « Les récits fictionnels changent non seulement les attitudes, elles mènent également à l'acquisition d'une connaissance générale correcte ou incorrecte du monde ; cette acquisition semble largement automatique et est difficilement interrompue. » MAR, Raymond A. et OATLEY, Keith, « The Function of Fiction is the Abstraction and Simulation of Social Experience », *loc.cit.*, p. 182.

588 Expérience relatée dans JOUVE, Vincent, « La lecture comme retour sur soi : de l'intérêt pédagogique des lectures subjectives », *loc.cit.*, p. 113.

l'après-guerre en lisant le roman *La Grosse femme d'à côté est enceinte* de Michel Tremblay, premier tome des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*. Ce roman présente le personnage de la grosse femme à qui Albertine reproche de lire des livres à l'index, ceux de Victor Hugo en l'occurrence. Alors que la grosse femme tente d'expliquer à sa belle-sœur que la lecture l'aiderait à mieux comprendre la vie, celle-ci se confine au discours religieux – auquel elle n'adhère d'ailleurs qu'à moitié :

> J'aime mieux être ignorante pis en état de grâce qu'être au courant de toute pis damnée[589] !

Dorénavant, la grosse femme lira Victor Hugo à l'insu d'Albertine et elle en discutera seulement avec son beau-frère Édouard qui lui rappelle, quelques années plus tard, leur lecture de *L'Assommoir* :

> Nous nous étions cachés pour lire *L'Assommoir* parce que c'était à l'index, vous dans votre chambre en simulant une grippe pour éviter les foudres d'Albertine et moi pendant mes heures de repas, au fond des restaurants de la rue Sainte-Catherine, au-dessus d'une soupe qui refroidissait ou d'un hot chicken qui figeait. Nous nous l'étions raconté, ensuite, émus […][590]

Tout discours implique une dimension sociale en ce qu'il s'inscrit dans une communauté langagière, même s'il ne provoque pas toujours des réactions aussi visibles que celle-ci. Nous constatons que les habitudes de lecture sont néanmoins tributaires de l'environnement socioculturel du lecteur.

2.4.2.1 … avec des communautés de langage

Parce qu'elle passe par le langage, l'œuvre littéraire est nécessairement liée aux règles sociales qu'implique l'appartenance à une communauté linguistique. L'usage de la langue est régi par les habitudes de la collectivité, seule capable d'établir un système langagier, et suppose que le texte littéraire entre « suffisamment » dans ce système pour être compris. Le lecteur, au contact du texte, fait donc face au référent langagier de sa communauté et aux « déviations » que lui fait subir l'auteur, aperçu d'un langage plus *singulier*. Ainsi, dans les œuvres qui remettent en question la sacralisation de la langue et de ses règles, nous retrouvons inévitablement le motif du conflit entre l'individu et la société,

589 TREMBLAY, Michel, *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, *op.cit.*, p. 44.
590 *Ibid.*, p. 770.

à l'image de sa lutte contre la loi du langage. C'est ce que rappelle Arnaud Rykner dans son ouvrage consacré à Nathalie Sarraute :

> Car on ne peut s'attaquer au langage dans s'attaquer aussi aux règles sociales que celui-ci suppose ou impose[591].

L'œuvre de Sarraute, nous l'avons vu, montre de manière frappante cette résistance ou soumission de l'individu à l'emprise des mots, associée à la loi des autres. Dans un texte de *L'Usage de la parole*, par exemple, un jeune homme à qui un interlocuteur adresse un « mon petit » paternaliste cache son irritation et poursuit la conversation sans rien laisser transparaître. Mais la narration laisse ensuite entrevoir son état d'esprit :

> Mais qu'attend-il ? Que lui est-il arrivé ? Il ne peut pas bouger, il est comme ligoté… c'est, qui de nous ne l'a pas éprouvé… c'est qu'il est pris dans le fil de la conversation ou plutôt que ce fil autour de lui s'enroule, le tient enfermé… il regarde ces mots qui sont là, tout près… mais il faut pour les atteindre, pour s'en emparer rompre ce fil, le déchirer et arrachant tout, bondissant au-dehors lancer, déclenchant la lumière aveugle, le fracas : Ne me dites pas « mon petit »… et il n'en a pas la force, le lien qui l'enserre est trop solide, trop bien noué, il fait quelques mouvements pour se dégager, il tressaute faiblement et puis il renonce, fait semblant[592]…

Les mots de l'Autre enserrent le personnage, l'empêchent de s'opposer à la désignation irrespectueuse ; il n'ose pas transgresser les règles de la bienséance et surtout interrompre la conversation. Dans cet exemple, nous constatons que le conflit qui oppose le jeune homme à celui qui se donne comme l'autorité est entièrement subordonné au langage. De la même manière, lorsqu'il se frotte au texte littéraire, le lecteur peut percevoir cette éternelle opposition entre la loi de la communauté linguistique et l'expression individuelle. C'est d'autant plus le cas lorsque le texte repousse les limites du langage et va jusqu'à poser des problèmes de lisibilité plus ou moins importants.

L'opposition entre l'expression individuelle et la loi de la communauté linguistique est particulièrement visible lorsqu'on observe la communauté de langage créée autour du dictionnaire, incarnation de la loi linguistique s'il en est une, d'ailleurs utilisé, dit-on, dans les interrogatoires, pour « faire parler » les accusés sans laisser de traces comme d'autres objets contondants. Aussi, le dictionnaire est-il souvent présenté comme l'outil d'une élite, peu accessible aux non-initiés. On trouve un exemple de ce phénomène dans le roman *La Tête en friche* de Marie-Sabine Roger, dans lequel le personnage de Margueritte offre un

591 RYKNER, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, *op.cit.*, p. 39.
592 SARRAUTE, Nathalie, *L'Usage de la parole*, *op.cit.*, p. 108.

dictionnaire à Germain, pensant lui faire plaisir. Son cadeau n'est pourtant pas apprécié par celui-ci lorsqu'il le consulte pour la première fois :

> Et là, j'ai réalisé une arnaque incroyable : pour pouvoir trouver un mot dans le dictionnaire, *il faut déjà savoir l'écrire !* Ce qui fait que les dictionnaires, ça sert uniquement à des gens cultivés qui n'en n'ont pas besoin par la même occasion.
>
> On t'abat à la tronçonneuse les forêts de l'Amazonie pour faire des dicos pour t'aider, qui te montrent – au final – à quel point tu es con ? Vive la politique[593] !

Heureusement, Margueritte aidera Germain à se sentir plus à l'aise avec le dictionnaire en lui montrant comme l'utiliser, notamment pour « voyager » dans la langue française, ce qui permettra au personnage d'étendre sa vision du monde de manière significative et de pouvoir échanger avec les autres sans se sentir dépassé par son manque d'instruction.

Le langage de la fiction est non seulement un moyen d'aménager un monde parallèle, c'est aussi un moyen d'échanger avec autrui par le biais du texte et, dès lors, de construire une ressource collective, un univers commun. Si le langage permet de poser les bases d'un monde, réel ou fictionnel, il est aussi essentiel à l'élaboration du sujet au sein d'une communauté langagière. Émile Benveniste a bien montré que :

> C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet* ; parce que le langage seul fonde en réalité, dans *sa* réalité qui est celle de l'être, le concept d'« ego »[594].

Le linguiste explique la subjectivité humaine par l'usage des pronoms personnels *je* et *tu* :

> La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu*. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la *personne*, car elle implique en réciprocité que je deviens *tu* dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par *je*. […] Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme *sujet*, en renvoyant à lui-même comme *je* dans son discours. De ce fait, *je* pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu'elle est à « moi », devient mon écho auquel je dis *tu* et qui me dit *tu*. […] Cette polarité ne signifie pas égalité ni symétrie : « ego » a toujours une position de transcendance à l'égard de *tu* ; néanmoins, aucun des deux termes ne se conçoit sans l'autre ; ils sont complémentaires, mais selon une opposition « intérieur/extérieur », et en même temps ils sont réversibles[595].

---

593 ROGER, Marie-Sabine, *La Tête en friche*, *op.cit.*, p. 140.
594 BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 259.
595 *Ibid.*, p. 260.

La constitution du sujet dépend donc du langage autant que celui-ci se fonde sur l'expression de la subjectivité. Lorsqu'il a acquis le fonctionnement du langage, l'être parlant peut s'affirmer dans le monde, qu'il détermine également par les mots.

Le langage semble donc indissociable de l'existence, un phénomène mis de l'avant dans l'œuvre de Nathalie Sarraute, laquelle est précisément tournée vers les forces et les faiblesses des mots. Les personnages créés par cette auteure, indique Arnaud Rykner, doivent, « pour se situer au sein de ce monde où il sont projetés[596] », nécessairement « en passer par la parole[597]. » Ils sont le plus souvent présentés dans des situations d'échange leur permettant de s'affirmer :

> […] le jeu des rapports sociaux semble dire à tous ces personnages qu'il n'est pas de moi sans mots[598].

À l'aide d'une allégorisation du code linguistique, Sarraute montre que celui-ci est à la fois une production personnelle et une référence collective ; parce que le code est reconnu et respecté par les autres, il protège le sujet. Le langage introduit un *je* différentiel au milieu des objets – le sujet devient un objet spécial et les objets se disposent autour de lui. Ce phénomène de différenciation par le langage apparaît dans un texte de *L'Usage de la parole*, lequel met en scène une famille dont la mère incarne le code qu'elle semble avoir introjecté sans hésitation depuis son enfance. Son attitude force les membres de la famille à se distinguer les uns des autres, à occuper leur rôle, à endosser littéralement leur titre :

> Qu'est-il donc arrivé ? Ils étaient tous là tous quatre pelotonnés, serrés les uns contre les autres, leurs contours mous, moelleux se fondant se confondant ils ne sentent pas où l'un finit où l'autre commence… ils sont une boule vivante humectée de chaudes moiteurs, imprégnés d'intimes, de fades, de douces odeurs… quand tout à coup elle s'est dégagée, elle s'est soulevée… là-bas au-dehors on appelait, on cognait contre la porte…
>
> Elles les a secoués, elle les a obligés à se réveiller, à se détacher les uns des autres, à se lever, se vêtir… les leur a passé… dépêchez-vous, vous n'êtes pas présentables, voici votre tenue… et puis quand elle a vu que tout était convenable, bien en ordre, bien dans l'ordre, elle a laissé entrer et les examiner ceux du dehors chargés de veiller au bon ordre… Vous voyez, nous voici, je peux vous aider à faire le recensement. Voici devant vous : le père. Voici la fille. Ici c'est le fils. Et moi je suis la mère[599].

---

596 RYKNER, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, *op.cit.*, p. 21.
597 *Ibid.*
598 *Ibid.*, p. 21-22.
599 SARRAUTE, Nathalie, *L'Usage de la parole*, *op.cit.,* p. 53-54.

Dans cet extrait tragi-comique, nous saisissons la nécessité d'un certain ordre qui nomme les individus et les fait exister hors d'une matrice familiale fusionnelle. Celle-ci est accentuée, d'une part, par l'agrégation répétitive de « tous là tous quatre » et de « se fondant se confondant » et, d'autre part, par les énumérations qui redoublent l'effet d'étouffement de la « boule vivante » (« pelotonnés, serrés », « mous, moelleux », « humectée de chaudes moiteurs, imprégnés d'intimes […] odeurs »). Nous comprenons aussi l'horreur d'un code que l'on enfile comme un vêtement afin de paraître convenable et qui, d'une part ne nous correspond pas réellement et d'autre part, nous fige dans un rôle stéréotypé. Nous remarquons d'ailleurs que le personnage de la mère est le seul à prendre la parole et à utiliser le *je*, pour mieux désigner les autres personnages selon leur fonction familiale. Le mot qui les décrit alors leur retire leur unicité et leur complexité, ils n'existent qu'en fonction de la structure familiale et, plus largement, de la structure collective. La communauté familiale est en effet l'une des communautés de langage les plus importantes que l'on retrouve dans l'espace social et qui a un effet structurant sur la subjectivité des locuteurs. Le langage détermine donc, en tant que canal sémiotique de prédilection, autant les individus que les mondes fictionnels ou réels. Bien qu'il doive être partagé par la communauté pour prendre un tant soit peu de sens, il risque aussi, en suivant la règle de trop près, de devenir, à l'image de « l'ordre » du passage cité, une prison.

2.4.3 … avec des personnages

Parallèlement aux émotions qu'ils provoquent et qui favorisent une prise de conscience du lecteur, les mondes fictionnels littéraires et leurs personnages peuvent aider le lecteur à comprendre qu'il n'a peut-être pas une juste vision de son propre monde ni les comportements appropriés à sa situation. Il ne s'agit pas pour lui d'imiter aveuglément les personnages du récit, mais de se laisser inspirer par eux, selon la distinction que fait Vincent Jouve :

> Vivre avec un personnage ne consiste pas à conformer nos actes aux siens, mais à transposer dans notre vie des réflexions et des remarques empruntées à sa vision du monde[600].

[600] JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op.cit.*, p. 201.

Les personnages fictionnels, plus ou moins enchaînés à leur destin, n'ont eux-mêmes souvent pas une vision suffisamment large sur leur situation pour être réellement maîtres de leur vie. Œdipe, par exemple, n'aurait certainement pas épousé sa mère s'il avait eu connaissance de sa véritable identité. Il n'est d'ailleurs pas anodin que son histoire soit marquée par la cécité. Or, le lecteur partage, parfois (souvent) à son insu, cette condition des personnages de fiction et la confrontation de leur aveuglement sur leur propre univers peut l'inspirer. C'est ce que souligne ce commentaire d'Umberto Eco :

> Quand nous comprenons vraiment leur destin, nous commençons à croire que nous aussi, en tant que citoyens du monde actuel, nous subissons souvent notre destin, uniquement parce que nous pensons notre monde de la façon dont les personnages narratifs pensent le leur. Le texte narratif suggère que notre vision du monde actuel est peut-être aussi imparfaite que celle des personnages narratifs[601].

Pour le dire autrement et en reprenant les mots de Nancy Huston, les personnages de la fiction

> […] nous fournissent des modèles et des anti-modèles de comportement. Ils nous donnent de la distance précieuse par rapport aux êtres qui nous entourent, et – plus important encore – par rapport à nous-mêmes. Ils nous aident à comprendre que nos vies sont des fictions – et que, du coup, nous avons le pouvoir d'y intervenir, d'en modifier le cours[602].

D'un point de vue éthique, l'utilité essentielle des personnages de fiction est de nous ouvrir les yeux sur nos propres fictions, celles que nous créons de toutes pièces à partir de nos connaissances limitées. Accessoirement, ils peuvent être des exemples ou des contre-exemples inspirants et permettre au lecteur de mieux saisir et affirmer son identité.

En plus de permettre au lecteur de saisir sa propre originalité, la fréquentation de personnages littéraires peut déboucher, rappelle Vincent Jouve, « sur une appréhension empathique de l'autre[603]. » En effet, les neurones miroirs décrits plus tôt et activés pendant la lecture sont responsables de l'empathie que nous éprouvons pour les autres. Des études en sciences cognitives ont démontré que les spectateurs-lecteurs d'œuvres d'art, que celles-ci soient statiques ou dynamiques, figuratives ou abstraites, éprouvent de l'empathie corporelle pour les personnages présentés dans des postures particulières et que celle-ci peut facilement se transformer en empathie pour les conséquences

---

601 ECO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, *op.cit.*, p. 223-224.
602 HUSTON, Nancy, *L'Espèce fabulatrice*, *op.cit.*, p. 173.
603 JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op.cit.*, p. 233.

émotionnelles de ces postures[604]. Freedberg et Gallese ont montré que l'activité neurologique du lecteur, à laquelle sont liées ses émotions, fonctionne alors comme s'il était dans la même situation que le personnage observé :

> *[…] a variety of areas of the brain react so as to assume the same state they would have had if the observers of the actions and emotions of others were engaged in the same actions or if they were subject to the conditions they observed*[605].

L'œuvre d'art stimulerait donc le sentiment empathique de manière général, lequel peut ensuite s'appliquer à la vie réelle, mais pas nécessairement, comme le démontre régulièrement l'Histoire. Et les histoires.

Un passage du roman *Le Premier Quartier de la lune* de Michel Tremblay illustre la stimulation du sentiment empathique induite par une œuvre de fiction, sans que ce sentiment ne soit transféré à la vie réelle. On y retrouve Albertine, personnage caractérisé par la rigidité de ses défenses, en apparence beaucoup plus attendrie par les romans radiophoniques que par les difficultés de ses proches :

> Un roman fleuve égrenait ses malheurs sur les ondes de CKAC et Albertine y vibrait beaucoup plus qu'aux problèmes de sa propre maison. Yvette Brind'Amour venait de perdre un enfant ou Marjolaine Hébert, un mari et elle réagissait plus vivement qu'aux nouvelles folies de Marcel ou aux problèmes conjugaux de Thérèse qui venait de se marier quelques mois plus tôt. Elle bardassait Marcel, criait des bêtises à Thérèse au téléphone mais pleurait aux jérémiades de Je vous ai tant aimé ou de Vie de femme[606].

Le champ lexical ironique du texte montre bien l'empathie mouillée d'Albertine qui « vibre » et « pleure aux jérémiades » d'un roman « fleuve » qui « égrène ses malheurs ». Dans un même temps, le personnage réagit de manière beaucoup plus brusque aux malheurs de ses deux enfants, Thérèse, à qui elle « crie des bêtises au téléphone » plutôt que de compatir à ses problèmes conjugaux et Marcel, qu'elle « bardasse » plutôt que de tenter de comprendre ses nouvelles (et anciennes) folies. Aussi, l'attitude de ce personnage montre l'écart possible entre un sentiment de sympathie pour des personnages de fiction et celui éprouvé pour des personnes réelles.

---

[604] FREEDBERG, D. et GALLESE Vittorio, « Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience », *loc.cit.*, p. 197-203.

[605] « une variété d'aires du cerveau réagissent comme si les observateurs des actions et des émotions avaient été eux-mêmes engagés dans les mêmes actions ou s'ils étaient dans les mêmes conditions que celles qu'ils observent. » *Ibid.*, p. 200.

[606] TREMBLAY, Michel, *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, *op.cit.*, p. 839. *Je vous ai tant aimé* et *Vie de femme* sont les titres d'émissions radiophoniques.

On peut rapprocher la réaction du personnage d'Albertine de celle d'Emma Bovary, modèle de l'héroïne insatisfaite de sa vie et qui se réfugie dans le romanesque. Celle-ci éprouve aussi plus de sympathie pour les personnages de romans et s'investit davantage dans ses fuites imaginaires, ses rêveries, qu'auprès de sa propre fille. Plutôt que de constituer un possible réconfort à sa vie décevante, celle-ci, comme le montre la scène suivante, la gêne :

> La cheminée était éteinte, la pendule battait toujours, et Emma vaguement s'ébahissait à ce calme des choses, tandis qu'il y avait en elle-même tant de bouleversements. Mais, entre la fenêtre et la table à ouvrage, la petite Berthe était là, qui chancelait sur ses bottines de tricot et essayait de se rapprocher de sa mère pour lui saisir, par le bout, les rubans de son tablier.
>
> « Laisse-moi ! » dit celle-ci en l'écartant avec la main.
>
> La petite fille bientôt revint plus près encore contre ses genoux ; et, s'y appuyant des bras, elle levait vers elle son gros œil bleu, pendant qu'un filet de salive pure découlait de sa lèvre sur la soie du tablier.
>
> « Laisse-moi ! » répéta la jeune femme toute irritée.
>
> Sa figure épouvanta l'enfant, qui se mit à crier.
>
> « Eh ! Laisse-moi donc ! » fit-elle en la repoussant du coude[607].

Emma, en repoussant sa fille, la fait tomber contre une commode sur laquelle elle s'ouvre la joue et saigne.

Dans cet extrait, l'ironie du narrateur insiste sur l'absence de la jeune femme, qui accorde plus d'importance à ses rêveries qu'aux besoins de son enfant, présentée de manière décalée par rapport aux préoccupations d'Emma. Dans la première phrase, l'adverbe « vaguement » placé avant le verbe souligne le caractère vaporeux des pensées d'Emma, sans prise sur la réalité, même pour remarquer le calme des choses environnantes. Le « mais » de la phrase suivante montre la présence de Berthe comme une interruption aux rêveries de sa mère. Elle se trouve « entre la fenêtre et la table à ouvrage », deux endroits privilégiés par Emma, où elle lit et se perd dans ses histoires inventées. Le complément de lieu placé devant le verbe est ensuite rappelé, « la petite Berthe était *là* », et souligne à la fois l'existence et la présence de l'enfant, comme une charge désagréable. La petite cherche à attraper les rubans du tablier « par le bout »,

---

607 FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary,* Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche classique », 1961 [1958], p. 143.

comme si elle n'osait d'abord pas s'approcher et avec raison, car sa mère la repousse de la main. Berthe revient pourtant « bientôt » : l'adverbe est encore placé devant le verbe comme pour marquer la promptitude dérangeante et la proposition accumule les précisions « plus près encore contre ses genoux » afin d'insister sur la présence dérangeante. La narration inverse encore le complément de lieu pour terminer la prochaine proposition par « son gros œil bleu » au caractère bovin peu flatteur, mais qui oppose aussi un observateur à la mère dénaturée. Le filet de salive qui suit donne résolument un air d'animal de compagnie à l'enfant qui, au lieu de recevoir les caresses attendues, est repoussée et s'effraie de l'accueil qu'elle reçoit. La scène met bien en parallèle les préoccupations irréelles de la mère et le poids réel que la fillette représente, laquelle a pourtant beaucoup moins d'importance dans la vie d'Emma que ses rêveries, comme le montre le nombre très réduit de ses apparitions dans le roman.

En considérant ces deux exemples, nous ne pouvons en conclure que la fréquentation de mondes fictionnels développe obligatoirement l'empathie et que celle-ci se manifeste dans le monde réel. Encore que, dans le cas d'Emma Bovary comme dans celui d'Albertine, nous pourrions interroger la qualité de leurs choix, présentés comme des romans sentimentaux dénués d'intérêt littéraire et esthétique. Néanmoins, nous ne pouvons présumer de la relation développée entre un lecteur et un texte sur les qualités de celui-ci. Les effets provoqués par la lecture ne sont pas entièrement prévisibles et maîtrisables. Il n'empêche que l'œuvre littéraire stimule l'activité psychique, les neurones miroirs et développe éventuellement une forme d'empathie envers les autres, que ceux-ci soient réels ou fictifs.

La rencontre de personnages variés offre à portée de main, selon Alain de Botton, « *a hugely expanded picture of human behavior*[608] ». En rendant ces rencontre possibles, l'œuvre de fiction littéraire rassure le lecteur sur sa « normalité » car elle lui apporte, ajoute de Botton, « *a confirmation of the essential normality of thoughts or feelings unmentionned in [his] immediate environment*[609]. » Il s'agit là d'un caractère souvent relevé par les lecteurs, qui retrouvent dans les livres des personnages qui vivent et sentent des choses semblables à

[608] « un portrait très étendu du comportement humain » BOTTON, Alain de, *How Proust Can Change your Life*, *op.cit.*, p. 27.
[609] « une confirmation de la normalité essentielle des pensées ou des émotions qui ne sont pas mentionnées dans notre environnement immédiat » *Ibid.*, p. 27.

eux. L'absence de tels personnages dans leur environnement leur laisserait autrement croire qu'ils sont « seuls au monde » à éprouver certains sentiments. À l'inverse, en découvrant des personnages très différents de lui, le lecteur peut apprécier d'autres manières d'être et réfléchir sur sa propre expérience. C'est le cas, par exemple, du personnage de Germain dans *La Tête en friche* de Marie-Sabine Roger lorsqu'il découvre *La Promesse de l'aube*, le roman autobiographique de Romain Gary. Élevé dans l'indifférence de sa mère pour lui, Germain comprend mal l'attitude de Gary et sa célébration de l'amour maternel. Il comprend toutefois que sa propre mère « n'avait pas vraiment la fibre maternelle[610] », mais que les choses se passent différemment « dans une famille normale[611] ». Les rencontres que fait le lecteur avec des personnages fictifs lui permettent donc de situer un cadre social, mais aussi de dépasser certaines croyances associées à son expérience. Selon Raymond Mar et Keith Oatley, cet apprentissage social ne passe pas uniquement par les modèles sociaux proposés, mais par la simulation d'une expérience qui illustre l'information[612].

[610] ROGER, Marie-Sabine, *La Tête en friche*, *op.cit.*, p. 32.
[611] *Ibid.*, p. 41.
[612] MAR, Raymond A. et OATLEY, Keith, « The Function of Fiction is the Abstraction and Simulation of Social Experience », *loc.cit.*, p. 183.

3 L'atelier thérapeutique de lecture (et d'écriture)

Tout comme le plafond de Montaigne, notre être est tatoué de mots. Plus encore, il en est constitué. Si beaucoup étaient là avant même que nous naissions, d'autres nous sont venus au fil des rencontres. Et certains dont nous sommes faits, avec lesquels nous avons bricolé du sens, c'est dans les livres que nous les avons trouvés.

Michèle Petit

3.1 Art-thérapie et médiation

Le terme « art-thérapie » renvoie aujourd'hui à un nombre de pratiques variées, fondées sur des conceptions différentes de ce que peut être une thérapie par ou avec l'art. Nous aimerions d'abord distinguer l'art-thérapie de l'ergothérapie, dont la mission est d'abord de réadapter le patient, par le biais d'activités significatives, pour développer et préserver son autonomie dans son environnement quotidien et social. Elle occupe une place importante dans un parcours de soins psychiatriques, mais elle n'a pas les mêmes objectifs que l'atelier d'art-thérapie, même si elle peut recourir à des activités artistiques ou artisanales[613]. Précisons également que l'art-thérapie n'est pas une activité occupationnelle comme certains ateliers artistiques proposés en institution psychiatrique ou ailleurs, qui servent uniquement à occuper et divertir les patients.

L'art-thérapie cherche d'abord à créer un espace où peut s'exprimer la créativité du patient au moyen de divers médias artistiques. La créativité s'entend ici comme la capacité d'un individu ou d'un groupe à imaginer ou construire et mettre en œuvre un concept ou un objet neuf ou à découvrir une solution originale à un problème. La créativité est souvent identifiée aux créations artistiques ou aux contributions culturellement ou scientifiquement significatives, mais elle touche en réalité à tous les domaines de la vie dans lesquels le sujet doit faire preuve d'inventivité, y compris au quotidien[614]. Elle combat l'apragmatisme présent chez la majorité des patients en psychiatrie, chez qui les fonctions exécutives sont atteintes et qui se trouvent dans l'incapacité de réaliser une action, une activité apprise ayant pour effet de transformer leur environnement.

Il semble que la créativité soit liée à la dopamine, un neurotransmetteur en cause dans la schizophrénie, et dont l'action est inhibée par les neuroleptiques[615]. Ces médicaments, en ralentissant les fonctions imaginatives et intuitives, réduisent les symptômes psychotiques et maniaques, mais ils diminuent aussi l'autonomie du patient et induisent un fort retrait affectif et social. Aussi, l'art-thérapie offre-t-elle un support à la

---

[613] Cela n'empêche pas certains ergothérapeutes d'animer des ateliers d'art-thérapie, en ayant en tête des objectifs différents de leur pratique habituelle.

[614] Voir à ce sujet le concept de créativité personnelle dans CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, *La Créativité : psychologie de la découverte et de l'invention*, Paris, Robert Laffont, 2006 [1996].

[615] FLAHERTY, Alice W., « Frontotemporal and Dopaminergic Control of Idea Generation and Creative Drive », *Journal of Comparative Neurology*, vol. 493, 2005, p. 150.

création par le biais du médium artistique et vise à stimuler la créativité et l'autonomie des participants aux ateliers. Le médium expressif encourage le sujet à se tourner vers l'extérieur, à être actif dans sa démarche de soin, contrairement à certains types de thérapie qui gardent le patient dans une attitude passive. La création sert alors d'étayage identitaire par un tiers esthétique, d'autant plus pertinent en situation de fragilité psychique, comme le souligne Janine Chasseguet-Smirgel :

> […] la création est une autocréation et l'acte créateur tire son impulsion profonde du désir de pallier, par ses propres moyens, les manques laissés ou provoqués par autrui[616].

L'expression « psychothérapie médiatisée » souvent associée à l'art-thérapie décrit bien l'utilisation de l'art comme intermédiaire entre le patient et le monde et notamment dans la relation avec les soignants, favorisant ainsi l'alliance thérapeutique, c'est-à-dire le lien tissé entre le thérapeute et le patient qui permet d'établir un climat de sécurité et de confiance. En tant que dispositif, l'atelier d'art-thérapie tente d'induire une médiation car comme le souligne André Berten :

> […] entre l'activité rationnelle et instrumentale et la passivité contemplative et réceptrice d'un environnement, l'entre-deux du dispositif pointe plutôt vers l'idée de médiation[617].

Cette médiation s'ancre dans la relation à l'environnement et explique l'attention apportée aux éléments qui la compose, rappelle Berten :

> Réfléchir à la médiation, c'est prendre en compte les éléments de l'environnement cognitif (au sens large du terme) comme milieu potentiel de développement des compétences, des savoirs, des savoir-faire[618].

C'est pourquoi nous avons porté une attention particulière à la création et à la mise en place de l'atelier dans ses différentes structures d'accueil : la réussite de celui-ci repose sur l'adaptation de son dispositif à l'environnement.

L'art-thérapie, comme son nom l'indique, a une visée thérapeutique et ne saurait servir à commercialiser les œuvres des patients, lesquelles constituent un dépôt de leur souffrance et doivent être précieusement conservées par l'institution. Le statut des œuvres

---

616 CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot, 1971, p. 103, cité dans PETIT, Michèle, *Éloge de la lecture, op.cit.*, p. 106.
617 BERTEN, André, « Dispositif, médiation, créativité : petite généalogie », *loc.cit.*, p. 39.
618 *Ibid.*, p. 41.

produites en atelier d'art-thérapie est encore aujourd'hui sujet à discussion car celles-ci ne sont généralement pas considérées comme de « vraies œuvres d'art », attribuables à des artistes de formation, même si nombre d'entre elles possèdent des qualités esthétiques indéniables. Certains collectionneurs se sont intéressés à cet « art des fous » et en ont fait un style académique, imité par de véritables artistes et commercialisé, souvent sous le nom d'art brut ou d'art naïf. Ce qui distingue ces œuvres de celles produites par des patients en psychiatrie, c'est qu'elles entrent dans les réseaux sociaux de l'art et acquièrent ainsi un certain statut. Les patients schizophrènes, par définition, n'ont pas d'aptitudes sociales suffisamment développées et ne peuvent généralement, de leur propre initiative, introduire leurs œuvres dans ces réseaux artistiques. Lorsqu'elles s'y retrouvent malgré tout, la personne responsable de leur commercialisation n'est pas le patient lui-même. Il existe plusieurs exemples de ce phénomène, dont celui d'Aloïse Corbaz, schizophrène hospitalisée près de Lausanne de 1918 à sa mort en 1964, qui attira l'attention de médecins, puis de galeristes avec ses dessins. La patiente produisait ceux-ci principalement après avoir rempli la tâche de repassage et de reprisage qu'elle avait choisie, isolée dans la pièce destinée à l'entretien du linge. Elle échangeait peu avec les autres patients et les soignants et n'a quitté l'asile qu'à une seule occasion, lorsqu'elle est invitée au musée cantonal des Beaux-Arts, où son œuvre est exposée. Elle est morte quelques mois plus tard.

Le rôle du soignant dans l'atelier d'art-thérapie est d'accompagner les patients dans leur démarche esthétique, mais aussi dans leur démarche de soin. À ce titre, il ne saurait être considéré lui-même comme co-créateur de leurs œuvres. Il doit néanmoins assurer le cadre émotionnel de l'atelier et faire preuve de disponibilité et de confiance envers le processus thérapeutique. L'art-thérapeute fait partie du dispositif de l'atelier : il tente de rendre utilisable l'excitation des participants par le médium artistique afin d'éviter une décharge, une addiction ou une somatisation de celle-ci. Il joue ainsi un rôle de « pare-feu » ou de pare-excitation. Sans ce cadre thérapeutique, dont fait partie l'art-thérapeute, l'état apragmatique des psychotiques les entraîne facilement dans l'imaginaire pur, d'où, en l'absence de réalisation concrète, il ne ressort aucune création.

L'atelier est un espace physique et psychique, où la rêverie est possible ; il sert à faire des liens immatériels et concrets, il donne du sens aux sensations et encourage

l'individuation. Il correspond à ce titre, comme l'espace de la fiction littéraire, à l'hétérotopie décrite par Foucault. En effet, il rassemble, comme le décrit le philosophe, « en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles[619]. » En l'occurrence, nous retrouvons dans le lieu physique de l'atelier, un espace esthétique et psychique, un espace de silence et de parole, un espace de contenance et de déplacement. L'atelier se rapproche aussi de l'hétérotopie parce qu'il est associé « à des découpages singuliers du temps[620] », suivant un rythme régulier, mais limité dans le temps. Les hétérotopies, nous l'avons vu, sont également caractérisées par « un système d'ouverture et de fermeture qui les isole par rapport à l'espace environnant[621]. » De la même manière, l'atelier d'art-thérapie est limité à un espace-temps désigné, marqué par les limites physiques de la salle, par l'accueil des participants et le rappel des consignes, puis par le mot de la fin, le dépôt des productions, le rappel du prochain atelier. Finalement, l'atelier, comme l'hétérotopie, conteste à sa manière les autres espaces : il donne l'illusion d'un monde à part, offre une expérience qui ne se reproduit pas ailleurs, ce dont témoigne les participants et leur incapacité à produire des œuvres en dehors de celui-ci.

L'art-thérapie, comme toute forme de psychothérapie, cherche à faire prendre conscience aux patients de leur état, c'est-à-dire de leur faire acquérir de l'*insight*. En psychiatrie, on cherche à savoir si le patient reconnaît ses symptômes, s'il sait que son comportement est anormal, s'il reconnaît qu'il est malade et, par conséquent, accepte les traitements proposés et respecte sa médication, principale préoccupation du psychiatre. L'*insight*, jamais atteint dans certains cas, varie dans le temps pour chaque patient, selon la sévérité des symptômes. Elle n'est pas nécessairement positive pour le patient car, couplée aux symptômes de la maladie et aux effets secondaires des médicaments, elle peut entraîner un découragement supplémentaire qui va parfois jusqu'au suicide. Néanmoins, l'art-thérapie privilégie l'autonomie du patient et son engagement dans le processus de soin, en encourageant le développement de sa « lucidité ». Cette prise de conscience prend du temps, mais elle implique une part d'intersubjectivité qui favorise l'alliance thérapeutique. L'art littéraire, comme les autres formes d'art, peut, comme le souligne

619 FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, *op.cit.*, p. 29.
620 *Ibid.*, p. 30.
621 *Ibid.*, p. 32.

Nancy Huston, « donner un autre point de vue sur [les réalités humaines][622] » ; il peut aider à « les mettre à distance, à les décortiquer, à en voir les ficelles, à en critiquer les fictions sous-jacentes[623]. » Le choix de ce médium artistique ne convient pas à tous et c'est pourquoi l'institution psychiatrique a tout intérêt à offrir des activités variées à ses patients.

L'atelier d'art-thérapie se pratique le plus souvent en petit groupe et permet ainsi d'exploiter les possibilités de la dynamique groupale. Le groupe permet de contenir les pulsions et les émotions trop violentes, mais il favorise aussi le changement chez ses participants. Il assurerait ainsi le rôle de la fonction *alpha* développée par Wilfred Bion[624]. Selon Bion, les éléments *alpha* sont des impressions sensorielles mises en image, que nous pouvons considérer comme appréhendées par la psyché du sujet – elles sont organisées et réutilisables. Les éléments *bêta*, quant à eux, sont des impressions sensorielles non assimilées, non transformées par la pensée. La fonction *alpha* est une fonction de liaison symbolique des impressions sensorielles et des émotions très primitives. Elle est normalement assurée par la mère et sert à l'établissement de la pensée chez le bébé. Le psychisme de la mère transforme les éléments *bêta* dégagés par le bébé en éléments *alpha*, lesquels sont ensuite réintégrés par celui-ci, qui peut alors faire usage dans la pensée de ces éléments émotionnels transformés. Cette « mentalisation de substitution » permet de séparer les fantasmes et les émotions d'origine interne des perceptions de la réalité jusqu'à ce que l'enfant puisse internaliser ce processus. Chez les individus psychotiques, la fonction *alpha*, faute d'une mentalisation des perceptions et des émotions primitives violentes adéquate, est dysfonctionnelle et les affects pulsionnels et impressions sensorielles non élaborés deviennent des éléments *bêta* non intégrés. Ceux-ci forment alors une sorte d'écran vers lequel pointe leur incapacité à créer des liens. Selon Bion, le groupe a la capacité de fragmenter les éléments *bêta* dégagés par les individus et de leur retourner sous forme d'éléments *alpha* assimilables. Il permet ainsi aux participants de l'atelier de mieux maîtriser certaines perceptions et émotions considérées jusqu'alors comme étrangères et ainsi s'appréhender comme sujet. Comme le soignant, le groupe a un

[622] HUSTON, Nancy, *L'Espèce fabulatrice*, *op.cit.*, p. 185.
[623] *Ibid.*
[624] BION, W. R., « A theory of thinking », dans *Second Thoughts : Selected Papers in Psychoanalysis*, London, Karnac, 1984 [1967], p. 110-118.

rôle maïeutique : il assiste l'individuation des participants. Le but du dispositif de l'atelier d'art-thérapie consiste à créer un espace pour rendre possible cette élaboration subjective.

3.1.1 Spécificité de la lecture littéraire en art-thérapie

> *Il n'y a pas d'accès au réel direct, pur, nu, dépouillé de toute mise en forme préalable. Il n'y a pas d'expérience sans référence : les mots sont logés dans les choses, une instance tierce se glisse entre nous et les autres, nous et le monde, nous et nous-mêmes. Et puisqu'on n'échappe pas à la médiation, puisque la littérature est décidément toute-puissante, la question est de savoir à quelle bibliothèque on confie son destin.*
>
> Alain Finkielkraut

Notre démarche s'inscrit donc dans une perspective d'art-thérapie, dans laquelle le texte de fiction littéraire est l'œuvre d'art au centre de l'atelier et le médiateur entre soignant et soigné, entre celui-ci et le monde. Comme tout médiateur, le texte aménage une certaine distance entre le sujet et l'extérieur, ce qui permet d'éviter un choc trop direct avec le réel. Il permet ainsi d'atténuer chez les participants des réactions trop violentes par rapport à des vécus difficiles et des contenus problématiques. Le texte littéraire, comme toute œuvre d'art, expose néanmoins un contenu chargé d'affects susceptible de provoquer de fortes réactions lorsqu'il touche à des sujets particulièrement sensibles. Il ne doit pas être utilisé à la légère et nécessite un accompagnement par le thérapeute, qui peut interpréter et expliquer le contenu du texte pour désamorcer l'angoisse des patients. La médiation du texte ne forme donc pas un écran opaque, qui interdirait tout échange avec l'extérieur, mais plutôt un écran sensible, qui permet au sujet de ressentir sans être agressé par le réel.

Nous avons précédemment conclu que les propriétés simulatrices de l'œuvre littéraire lui confèrent aussi un pouvoir médiateur. En mettant le lecteur devant un monde fictionnel plutôt que réel, le texte littéraire permet de stimuler les fonctions psychiques sans provoquer l'angoisse d'une confrontation directe et de ses conséquences. Il a d'ailleurs été démontré concrètement[625] que des enfants américains blancs ayant des préjugés raciaux exposés à des récits incluant des personnages afro-américains montraient

[625] KATZ, P.A. et ZALK, S.R., « Modification of Children's Racial Attitudes », *Developmental Psychology*, vol. 14, 1978, p. 447-461.

ensuite moins de préjugés que les enfants exposés à des récits n'incluant que des personnages blancs. La lecture de récits contenant des personnages afro-américains s'est avérée plus efficace pour diminuer les préjugés raciaux que le contact direct entre les enfants blancs et des enfants afro-américains autour d'une tâche commune. Il semblerait donc que la médiation de la lecture soit plus pertinente qu'un contact direct pour attirer l'attention des individus sur un sujet sensible et donc soit plus propice à modifier leurs comportements. En créant une « distance psychologique », le texte de fiction permet au lecteur de se sentir plus confiant, moins menacé que dans une situation réelle, et ainsi mieux à même d'appréhender autrement la situation présentée et de ressentir de l'empathie. Une telle attitude témoigne d'une véritable implication du lecteur dans un texte et donc d'une créativité silencieuse de la lecture.

L'atelier de lecture cherche, dans un premier temps, à stimuler la créativité lectorale, puis à aménager un espace de créativité plus extériorisée, plus visible, par un moment d'écriture. En psychiatrie, et plus particulièrement pour des patients n'ayant pas de fonction symbolique bien développée, le médiateur,

> […] par la réalité qu'il montre et offre, remplace l'assise symbolique et sert à une reconstruction par et dans le langage. Ce qu'il nous appartient de réaliser par l'intermédiaire du médiateur, c'est de relier une image de mot et une image de sens qui fasse sens pour l'ensemble[626].

Le texte littéraire, au même titre que les autres médias employés en art-thérapie, sert à donner du sens, en liant les mots à des concepts et des percepts afin de fonder une fonction de représentation. Il permet un va-et-vient entre l'histoire inscrite dans le temps, celle plus particulière du monde que l'écrivain évoque et celle du lecteur, en fonction des émotions qu'il stimule chez lui. Ainsi la médiation littéraire établit une continuité entre le lecteur et la communauté des lecteurs, dont le groupe de l'atelier est l'instance la plus visible, et plus largement, entre le lecteur et l'humanité dont l'écrivain fait part à travers son écriture. Entre créant de tels liens, le médium littéraire donne accès à une culture commune et offre ainsi des outils de symbolisation aux participants.

---

626 LAGIU, H., *In-terre-relations dans un atelier d'enfants psychotiques*, mémoire de C.E.S. de psychiatrie, Université Paris XII, 1991, p. 91, cité dans FRIARD, Dominique, *Le Groupe de lecture : une approche thérapeutique de la psychose*, Vincennes, Éditions hospitalières, 1997, p. 15.

La créativité silencieuse de la lecture littéraire distingue cette pratique de tout autre atelier d'art-thérapie. Notons qu'elle n'est pas complètement silencieuse, puisque la lecture peut être effectuée à voix haute, comme c'est le cas dans l'atelier que nous avons animé, et informer alors un peu mieux sur la participation active du lecteur dans l'élaboration du texte. Comme nous l'avons vu précédemment, l'absence de représentation visuelle et auditive dans le texte fait appel à l'activité créatrice du lecteur pour que celui-ci vive une expérience complète. Le lecteur doit, à l'aide de son imagination et de son vécu, « tirer un portait » du monde et des personnages décrits par les signes linguistiques et suppléer à l'absence d'informations sensorielles. Contrairement à d'autres médiations proposées en art-thérapie, la lecture n'implique pas d'emblée un mouvement du dedans vers le dehors. L'objet premier est le texte littéraire, un lieu commun à tous, le lieu de l'Autre, investit par le lecteur.

Bien qu'il soit difficile de mesurer directement l'implication du lecteur et les effets de sa lecture, nous pouvons généralement en observer quelques signes révélateurs et recueillir des impressions de lecture. Nous pouvons aussi nous appuyer sur certains outils d'évaluation afin d'avoir un compte-rendu de l'expérience des patients. Dans notre pratique, nous avons aussi fait suivre les séances de lecture d'un temps d'écriture afin de recueillir une trace écrite de l'expérience des patients, trace plus visible de leur créativité. Comme nous nous intéressons surtout à la question de la lecture, nous n'avons pas développé autant que nous aurions pu la part d'écriture de l'atelier. Celle-ci est néanmoins essentielle, en ce qu'elle est d'abord un dépôt de souffrance pour les participants, mais aussi un moyen d'expression créative par lequel passe plusieurs phénomènes au centre de notre recherche, tels que la constitution de l'identité, l'appropriation du langage et des affects, l'interaction avec les autres. L'existence d'un atelier d'écriture à part entière tenu au Centre hospitalier Gérard-Marchant a aussi limité cette dimension de l'atelier : il fallait éviter la redondance auprès des patients participant aux deux ateliers.

Une autre spécificité de la médiation par le texte littéraire est l'utilisation du langage comme médium artistique, alors que la plupart des médiations thérapeutiques, précise Annie Brun, misent sur un travail « en deçà des processus de symbolisation

secondaires vectorisés par les mots[627]. » En effet, dans les médiations des « cliniques de l'extrême[628] » comme les nomme la psychologue, on cherche généralement une inscription d'expériences

> […] selon des modalités autres que langagières, telles que le langage du corps, le langage de l'affect, la mise en jeu de la sensori-motricité […][629].

Dans l'atelier de lecture et d'écriture, nous tentons aussi d'activer le passage du registre perceptif au figurable, en amenant les participants au niveau langagier. L'un des objectifs de l'atelier est d'amener le groupe à une lecture créative qui passe par la vocalisation afin de profiter des sonorités et des rythmes du texte. La lecture devrait alors stimuler la pensée, mettre en branle des processus d'association, réactiver des souvenirs, provoquer des émotions, faire naître des images.

La fiction, telle que nous l'avons décrite plus tôt, propose une modélisation et présente un monde autre, servant d'étayage à une construction du moi. Le langage littéraire, tourné vers l'expression et la disposition du texte, est un support de représentation soutenant une activité symbolique semblable pour le patient. L'intérêt d'un atelier de lecture avec des patients psychotiques repose sur l'étayage langagier que propose le texte littéraire, soutien parallèle à la thérapie proprement dite. Là réside la richesse et la difficulté de l'atelier, lequel doit aider à articuler la pensée aux mots, alors que les participants sont précisément caractérisés, rappelle Dominique Friard, par une

> […] difficulté de représentation, d'imaginariser, comme si les mots ne renvoyaient qu'à eux-mêmes et s'avéraient en tant que mots incapables de transmettre des émotions[630].

L'espace de la lecture est malgré tout pour eux un espace de symbolisation, comme l'indique Philippe Schlecht :

> Le sujet est toujours en position d'expression, de liaison d'affects et de mots qu'il emprunte ou qu'il crée ; il s'imprègne des textes pour arriver à les vivre. Les textes

---

627 BRUN, Annie (dir.), « Introduction », dans *Les Médiations thérapeutiques*, Toulouse, Érès, coll. « Le carnet psy », 2011, p. 9.
628 *Ibid.* Destinées à des patients psychotiques ou présentant des pathologies narcissiques identitaires.
629 *Ibid.*, p. 10.
630 FRIARD, Dominique, *Le Groupe de lecture : une approche thérapeutique de la psychose*, Vincennes, Éditions hospitalières, 1997, p. 115.

> permettent, dans leur forme même, à l'émotion de s'exprimer ou d'assumer une attitude psychologique[631].

Les qualités inductrices du texte, qui stimulent les affects et les projections, s'appuient souvent sur une valeur esthétique ressentie par le lecteur. L'œuvre littéraire est caractérisée par sa signifiance ; elle concentre le jeu des symboles et donne la possibilité au lecteur d'élaborer de fortes images. Philippe Schlecht parle à ce propos d'une incorporation des signifiants formels du texte :

> Plus [les signifiants formels du texte] se situent dans un registre d'élaboration symbolique (par suite de travail formel et de qualité plastique), plus ils s'offrent comme éléments de jeu intériorisables, plus ils ouvrent un espace de créativité langagière au malade où il peut se réinventer (le névrosé), voire s'inventer (le psychotique pour lequel on verra que c'est précisément la dimension symbolique du langage qui fait défaut)[632].

Ainsi, l'animateur d'un atelier de lecture n'écoute pas tant le texte lu à haute voix que le sujet dans sa rencontre subjective avec le texte. En situation de fragilité psychique, soutient Michèle Petit,

> […] les mots peuvent tenir la douleur ou la peur à distance, les transformer – les mots que l'on écrit et, en résonance, ceux qu'on lit, ceux que l'on entend[633].

Il importe donc, en parallèle à d'autres types de médiation, d'offrir une médiation par le médium langagier aux patients en psychiatrie, même si leur capacité de symbolisation n'est pas entièrement fonctionnelle.

Afin de constituer le texte comme contenant de pensée, les patients doivent arriver à prendre une certaine distance avec leur lecture pour sortir de la fascination. Car, comme le rappelle Maurice Blanchot[634], ce qui nous fascine nous soustrait notre pouvoir de donner un sens et nous retire en deçà du monde. Les lecteurs de l'atelier doivent organiser leur propre trajet à l'intérieur du texte pour atteindre la distance optimale qui leur permette d'en profiter au mieux. Cela ne va pas de soi, surtout pour des individus en difficulté quant à l'organisation de leurs propres pensées. Voilà pourquoi l'atelier nécessite une participation régulière et sur une période suffisamment longue pour que le patient

631 SCHLECHT, Philippe, *Psychoses chroniques et groupes de lecture*, thèse pour le doctorat en médecine, Paris, Université de Paris VII, 1989, p. 11.
632 *Ibid.*
633 PETIT, Michèle, *Éloge de la lecture, op.cit.*, p. 107.
634 BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1955, p. 29.

soit familier avec son fonctionnement, qu'il prenne confiance, afin que, progressivement, il puisse s'approprier les textes. Nous verrons, par exemple, que les patients qui ont participé sur une plus longue période à l'atelier au Centre hospitalier Gérard-Marchant sont devenus progressivement plus à l'aise avec le matériel littéraire et avec leurs propres émotions.

3.1.2 Le dispositif de l'atelier de lecture et d'écriture

Comme pour tout atelier d'art-thérapie auprès d'un public psychotique, l'animateur, en collaboration avec l'équipe soignante, occupe une place essentielle dans l'atelier de lecture et d'écriture. En effet, pour avoir de bons résultats dans une démarche de soin, il importe, comme dans un contexte pédagogique, « de tomber sur un bon jardinier[635]. » Dans le cas qui nous occupe, c'est aussi du rapport personnel qu'entretient le thérapeute avec les livres dont il est question car il s'agit, après tout, de transmettre une passion, une curiosité, un désir de lire. La description que fait Michèle Petit des « passeurs de livres », qui concerne surtout les bibliothécaires et les enseignants, correspond bien à l'attitude attendue chez l'art-thérapeute, même si l'anthropologue parle d'objets culturels plutôt que d'objets artistiques :

> Il ne s'agit pas non plus de rapports emprunts [sic] de familiarité, mais d'une attitude faite tout à la fois de bienveillance et de distance, d'ouverture à la singularité de chacun et de respect de son intimité, de passion pour ces objets culturels que l'on propose, et d'intelligence de son métier. Cette manière d'exercer signifie à l'autre qu'on lui fait place, au sens le plus vrai du terme[636].

Il s'agit donc aussi, pour l'art-thérapeute, de trouver la bonne distance entre lui-même et les participants de l'atelier afin que chacun soit reconnu et respecté.

Bien que l'animateur de l'atelier ne remplace pas le thérapeute référent – lorsqu'il y en a un –, il doit, comme l'explique Alain Manier, lui aussi avoir en tête les éléments de l'étiologie de la psychose afin d'encourager le fonctionnement langagier à partir de ses éléments existants chez le patient, en s'appuyant sur la médiation du texte littéraire :

> Assuré de la structure psychotique d'un patient, le clinicien instruit a alors pour tâche de repérer dans quelle mesure il demeure du fonctionnement langagier, à propos de quels objets, en quelles circonstances et ce qui le fait s'interrompre, de manière à

635 ROGER, Marie-Sabine, *La Tête en friche*, *op.cit.*, p. 133.
636 PETIT, Michèle, *Éloge de la lecture, op.cit.*, p. 134.

> pouvoir le renforcer, le développer, le faire durer et ainsi faire reculer la folie, telle que nous l'entendons. Ce qui est intéressant n'est pas de savoir si untel est schizophrène (ce diagnostic est d'ailleurs le plus souvent à la portée de tous), mais pourquoi, en quoi, de quelle façon et s'il reste et dans quelle mesure et selon quelles modalités non pas une « partie saine », comme dit la psychiatrie, mais des éléments ou des moments de langage fonctionnant selon le code social[637].

En plus de ses fonctions spécifiques à l'atelier, donc, l'animateur joue d'abord le rôle de sujet parlant auprès du patient, lui servant de référence et d'appui vis-à-vis du code langagier. Tout comme le thérapeute, l'art-thérapeute doit écouter le patient afin qu'il se sente accepté, même dans sa singularité, et qu'il puisse justement nommer et partager ses difficultés. En cela, les signes physiques du patient peuvent servir d'indications pour comprendre son état et le respecter.

L'animateur, autant que le livre, doit être un appui à la parole qui permettra au patient de se subjectiviser progressivement. Il s'agit donc, dit Manier, de

> […] donner la parole à qui ne sait encore la prendre […], faire jouer, se développer, se diversifier, se ramifier et, pour ainsi dire, s'autonomiser le langage, en ayant recours à des jeux de mots, des associations, en suggérant des réminiscences, des ressemblances, en s'efforçant de faire paraître des logiques insoupçonnées à l'œuvre. Tout cela qui semble au début une véritable langue étrangère au psychotique aboutit à le familiariser, dans une situation de confiance maintenue, avec une dimension dont il sait qu'elle lui échappe, qu'il faudrait posséder et qui, en même temps, lui semble dérisoire[638].

Dans cet esprit, il faut respecter le droit au délire et à l'hallucination du patient, non pour le valoriser, mais pour respecter ce qui lui tient lieu de vie privée, même si celle-ci ne lui appartient pas. L'art-thérapeute doit être présent et bienveillant, sans non plus être complice de la folie. Il doit, selon Manier,

> […] veiller à ne pas se laisser emporter par le non-fonctionnement langagier [du patient] afin de lui permettre de découvrir que « les mots ça sert aussi à penser » […][639].

Afin de conserver ce « net maintien du thérapeute dans le champ de la représentation langagière[640] » dont parle Manier, il doit parfois, en cas de sollicitation du patient, prendre

---

637 MANIER, Alain, *Le Jour où l'espace a coupé le temps*, Plancoët, Diabase, coll. « Entendre l'archaïque », 2006, p. 82.
638 *Ibid.*, p. 145-146.
639 *Ibid.*, p. 147.
640 *Ibid.*

parti sans hésiter sur des éléments impossibles. La tâche de l'animateur est de créer un espace où la rêverie est possible, où le patient se sent accueilli et confiant[641].

Le dispositif de l'atelier, nous l'avons dit, sert à créer des liens entre l'immatériel et le concret, entre l'esprit et le matériau utilisé, à faire des objets avec les choses. L'atelier ne consiste pourtant pas uniquement en des principes directeurs, il doit aussi être délimité physiquement par l'espace qui lui est alloué et rythmé par son fonctionnement et ses règles, comme l'indique Jean Broustra :

> […] les rythmes temporels d'un atelier sont à situer plus essentiellement dans nos pulsations psychiques d'ouverture et de fermeture – dans le jeu créatif de la présence et de l'absence, dans la tentative d'articuler désir et temporalité - de transformer un espace clos en ponctuations temporelles qui permettront au sujet de se risquer dans une histoire possible[642]…

De cette façon, et par le groupe qu'il constitue, l'atelier offre donc ce qu'on nomme un cadre contenant sur lequel le patient peut s'appuyer. Ce cadre constant doit être canalisateur, servant alors de pare-excitation car comme l'indique une équipe de chercheurs scandinave :

> *[…] the creative techniques easily provoke contact with difficult intrapsychic material in a manner that is hard to predict. There is thus a potential for both insight and regression and fragmentation in a relatively fragile psychiatric population*[643].

Le cadre se doit donc d'être contenant sans être destructeur ni inhibiteur de l'inspiration, il doit s'adapter au public concerné :

> *[…] the strenght of the frame determines how powerful methods can be used and the level of psychopathology that can be treated*[644].

L'atelier est donc caractérisé par une unité de temps, de lieu et d'action et s'ancre dans le cadre plus général de soin et dans le projet thérapeutique des participants. Le médium

---

641 L'importance de la qualité de l'espace pour les soignants n'est pas suffisamment prise en compte par les institutions : ceux-ci ont aussi besoin de conditions susceptibles de stimuler leur inspiration afin de pouvoir la partager avec les patients et de les soutenir dans leur démarche.

642 BROUSTRA, J., *Expression et psychose : ateliers thérapeutiques d'expression*, Paris, ESF, 1987, p. 74.

643 « car les techniques créatives provoquent facilement un contact avec du matériau intrapsychique difficile, de manière difficilement prévisible. De ce fait, il existe un potentiel équivalent pour l'*insight*, la régression et la fragmentation chez une population psychiatrique relativement fragile. » KÖRLIN, Dag, NYBÄCK, Henrik et GOLDBERG, Frances S., « Creative Arts Groups in Psychiatric Care : Development and Evaluation of a Therapeutic Alternative », *Nordic Journal of Psychiatry*, vol. 54, 2000, p. 335.

644 « la force du cadre détermine la force des méthodes pouvant être utilisées et le niveau de psychopathologie pouvant être traité. » *Ibid.*, p. 339.

utilisé doit permettre de donner du sens aux sensations afin de les réintégrer dans l'histoire du patient, qui doit construire ses symboles et sa cohérence.

Dans l'atelier de lecture, le sujet est baigné de sons, d'images suscités par le texte et la lecture à voix haute, recréant ainsi un bain langagier social réadaptateur pour lui. Les lecteurs successifs font exister le texte pour le groupe dans une forme de partage qui réintroduit le corps dans l'écriture, lequel est autrement détaché de la personne. Comme les phénomènes vocaux font partie de l'espace transitionnel, la voix et le texte servent alors de support au groupe, dans un équivalent du *holding* décrit par Donald Winnicott et qui désigne la manière dont l'enfant est porté[645].

L'œuvre de fiction elle-même, rappelle Dominique Friard,

> […] permettrait alors de fournir un contenant provisoire où des pensées inimaginables pourraient s'ordonner dans un temps et dans un espace selon le principe de causalité déterminé par le cadre[646].

En effet, selon Jacques Hochmann, la structure de l'œuvre de fiction a pour fonction essentielle d'organiser le chaos[647], comme le décrivait Stevenson dans l'énoncé que nous avons commenté en première partie. Le récit, souligne Christian Guérin, n'a pourtant pas de sens sur le plan clinique en dehors du contexte dans lequel il apparaît :

> Même s'il met en scène tout un système de relation entre des personnages et autour des fantasmes organisateurs, il est lui-même à situer comme une élément d'une relation plus importante entre le sujet et son environnement[648] […].

Ainsi, l'atelier sert de moule au processus d'individuation, afin de le relancer là où il s'est arrêté pendant la petite enfance et de sortir le patient de son isolement et le remettre dans la vie. L'œuvre, le groupe et le soignant remplissent ce rôle contenant pour le patient.

Par ailleurs, le dispositif de l'atelier de lecture littéraire et d'écriture partage certaines caractéristiques avec le dispositif thérapeutique du récit de vie décrit dans un

---

645 WINNICOTT, Donald W., *Jeu et réalité*, *op.cit.*, p. 204. Mentionnons également tous les « spectacles » (ou événements) de lecture publique, qui collent au plus près d'un certain théâtre (dont Claude Régy dit que ce sont d'abord des gens « qui lisent ensemble ») et qui permet au spectateur/auditeur de rentrer dans l'image via la matière sonore.

646 FRIARD, Dominique, *Le Groupe de lecture : une approche thérapeutique de la psychose*, *op.cit.*, p. 13.

647 HOCHMANN, Jacques, « Raconte-moi encore une histoire : le moment du conte dans une relation thérapeutique avec l'enfant » dans KAËS, René, PERROT, Jean et HOCHMANN, Jacques (dir.), *Contes et divans*, Paris, Dunod, 1989, p. 57-80.

648 GUÉRIN, Christian, « Une fonction du conte : un conteneur potentiel », dans KAËS, René, PERROT, Jean et HOCHMANN, Jacques (dir.), *Contes et divans*, *op.cit.*, p. 81.

article d'Annabelle Klein et Jean-Luc Brackelaire[649]. Les auteurs décrivent d'abord le « caractère *virtuel, non finalisé, ouvert*[650] » de ce dispositif utilisé par des intervenants psychosociaux dans une institution publique qui vise la réinsertition sociale et professionnelle. Tout comme pour le cadre de notre atelier, il s'agit d'offrir un espace canalisateur sans être restrictif, servant de pare-excitation et laissant, dans un même temps, toute la place à la créativité individuelle. Klein et Brackelaire présentent ensuite le caractère *articulatoire* du dispositif biographique et ce, à plusieurs niveaux. Ils mentionnent d'abord le *cadrage* d'une expérience liant point de vue théorique et application pratique, comme c'est le cas dans l'atelier de lecture. L'articulation de leur dispositif s'effectue également au niveau *sémantique*, car le récit de vie

> […] procède en effet par liaison temporelle entre un passé, un présent et un avenir, par agencement – souvent de l'ordre de la causalité – entre des événements, et par nouage des différentes sphères d'appartenance[651].

L'atelier de lecture possède une articulation sémantique d'égale importance, s'appuyant sur le langage des œuvres lues pour nommer les émotions qui surviennent pendant les séances, pour faire des liens entre la lecture et l'expérience personnelle. D'où l'importance du travail du thérapeute dans l'atelier, lequel doit encourager une mise en relation des participants avec le texte. Pour Annabelle Klein et Jean-Luc Brackelaire, le caractère articulatoire du récit de soi se traduit aussi sur un plan *pragmatique et relationnel*, « créant une liaison entre soi et les autres participants[652] », entre l'espace du dispositif et la vie quotidienne et entre soi et soi, « par la médiation du personnage construit dans l'autonarration[653] ». Cette dimension relationnelle occupe aussi une place importante dans le dispositif de notre atelier, dans les liens entre les participants et l'animateur, entre les membres du groupe, entre ceux-ci et les œuvres littéraires, consultées individuellement et partagées par la lecture à voix haute.

La troisième caractéristique identifiée par Klein et Brackelaire est la dimension *autopoïétique* du dispositif autobiographique qui,

---

649 KLEIN, Annabelle et BRACKELAIRE, Jean-Luc, « Le dispositif : une aide aux identités en crise », *op.cit.*
650 *Ibid.*, p. 72.
651 *Ibid.*
652 *Ibid.*, p. 73.
653 *Ibid.*

> […] dans sa composante réflexive, implique un acte autoréférentiel : le sujet prend conscience de son vécu, de son parcours et influence dès lors son propre processus identitaire[654].

Cette composant réflexive est aussi à l'œuvre dans l'atelier de lecture, bien que de manière plus indirecte : les participants peuvent prendre le texte comme point de référence pour réfléchir à leur propres expériences et ainsi se constituer en tant que sujet. La spécificité de l'atelier d'art-thérapie, par rapport à celui du récit de vie, est d'utiliser le médium artistique en laissant une grande liberté aux participants, afin de stimuler leur créativité, et petit à petit, de les amener vers l'autonomisation. Il semble mieux indiqué que le dispositif biographique auprès d'un public en plus grande difficulté comme celui de l'institution psychiatrique. On peut imaginer que le récit de vie, en tant que « cadre d'actualisation de l'épreuve identitaire[655] », comme le décrivent Klein et Brackelaire, nécessite un minimum de consolidation subjective et s'adresse plutôt à un public en réinsertion.

3.2 La psychiatrie adulte

> *Sans liens, on n'est pas humain, mais fou… ou, au mieux, animal.*
>
> Nancy Huston

L'imaginaire entourant l'hôpital psychiatrique est encore aujourd'hui profondément négatif et pour le grand public, les patients qu'on y retrouve sont menaçants, voire dangereux. Même si l'évolution des institutions et le dévouement de nombreux soignants ont nettement amélioré les conditions de vie des patients hospitalisés[656], l'hôpital psychiatrique reste un espace de souffrance. Certains pavillons ou services semblent plus accueillants et dynamiques que d'autres, mais dans nombre d'entre eux, la chronicité des patients, elle-même renforcée par le fonctionnement de l'institution, a gagné l'esprit du personnel. Si le corps des patients y est habituellement, mais pas toujours, traité de manière correcte, leur esprit est très peu stimulé et les soins thérapeutiques (lesquels, à notre sens, devraient justifier l'hospitalisation) se réduisent souvent à la prescription de médicaments par le médecin référent.

---

654 *Ibid.*

655 *Ibid.*

656 On peut d'ailleurs noter, parallèlement à l'évolution de la psychiatrie, celle de son vocabulaire, dans lequel « l'asile » devient « l'hôpital psychiatrique », puis « le centre hospitalier spécialisé » et le « fou » qu'on « interne » devient un « patient hospitalisé ».

La médication calme les patients, les rend plus faciles à gérer par le personnel, mais elle ne saurait tenir lieu de thérapie à elle seule – elle ne devrait être qu'un outil pour faciliter le contact avec les patients. Comme le rappelle Alain Manier, les médicaments ont des effets négatifs associés importants, souvent minimisés par rapport au soulagement qu'ils apportent, d'autant plus que les plaintes des patients à leur sujet sont rarement prises au sérieux et rapidement attribuées à un refus des soins :

> Il faut préciser en outre que les neuroleptiques, s'ils parviennent parfois à faire céder délires et hallucinations en figeant les énergies non liées par le langage, aboutissent avec la même efficacité à accroître l'impression d'étrangeté proprement psychotique du corps en y engendrant des sensations nouvelles désagréables liées à la mort qui, souvent, créent ou augmentent l'angoisse. Car l'examen clinique approfondi atteste sans équivoque, que dans la quasi-totalité des cas, c'est seulement la capacité d'expression des délires et hallucinations qui a « cédé » et non ces activités idéiques non langagières en elles-mêmes. […] Dans tous les cas, il n'est pas difficile de comprendre que la prescription de neuroleptiques a surtout une fonction sociale apaisante (ce qui n'est pas négligeable) au prix d'une fonction psychique isolante, ce qui contribue à une aggravation de l'état clinique. Ces conséquences entraînent pour le patient une prise de conscience accrue de l'irrémédiable de la situation où il se trouve, en en devenant le spectateur, par le ralentissement même de toutes ses fonctions, ce qui est très souvent générateur d'un état dépressif. Cette « toxicité psychique » oblige dès lors à accompagner la prescription de neuroleptiques, d'anxiolytiques et, fréquemment, d'antidépresseurs[657].

Ajoutons que de plus en plus d'études récentes démontrent la toxicité physique importante des ces médicaments sur la santé de leurs utilisateurs.

Le rôle de l'hôpital psychiatrique ne semble pas, sous certains aspects, avoir évolué depuis le XVII^ième^ siècle, si l'on en croit la description qu'en fait Michel Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*. L'hôpital est moins un endroit où l'on soigne la maladie que celui où l'on contient l'anormalité hors de la société, comme c'était le cas à l'Hôpital général de Paris fondé en 1656 :

> Dans son fonctionnement, ou dans son propos, l'Hôpital général ne s'apparente à aucune idée médicale. Il est une instance de l'ordre […][658].

Le nouveau vice de l'époque du monde bourgeois naissant étant l'oisiveté, on exclut les individus incapables, dit Foucault, « de prendre part à la production, à la circulation ou à

---

[657] MANIER, Alain, *Le Jour où l'espace a coupé le temps*, *op.cit.*, p. 136-137. Voir aussi, à titre d'exemple, l'article suivant : HOGENBOOM, Melissa, « Antipsychotic Drugs Made Me Want to Kill Myself », *BBC News*, http://www.bbc.co.uk/news/health-17940070. Page consultée le 5 juin 2012.

[658] FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972, p. 61.

l'accumulation des richesses (que ce soit par leur faute ou par accident)[659]. » La profession médicale a certainement évolué depuis cette époque, pendant laquelle elle n'était pas requise au titre de la science ni « chargé[e] d'une intervention thérapeutique[660] », mais présente « comme garantie juridique et morale[661] » et comme « contrôle éthique[662]. » Pourtant, les rôles scientifique (la médication) et institutionnel (le « projet » du patient, le bon fonctionnement de l'institution) du soignant d'aujourd'hui semblent souvent évacuer ses responsabilités thérapeutiques essentielles, c'est-à-dire le mieux-être du patient.

Alors que l'institution psychiatrique souhaiterait pour ses patients une resocialisation, son fonctionnement même, fondé sur l'exclusion, s'oppose à cette vocation. À ce paradoxe s'ajoute le caractère même de la psychose, fondé, lui, sur une dysfonction langagière et rendant toute socialisation souhaitée par l'institution impraticable sans une thérapie qui vise à soigner, au moins parallèlement, le problème langagier. Les difficultés de socialisation sont en effet directement liées aux problèmes de symbolisation que présentent les psychotiques chroniques, que Philippe Schlecht décrits comme

> […] inaptes à exister de manière différentielle comme sujets, à reconnaître leurs désirs, à distinguer leurs fantasmes de la réalité, à s'inscrire dans le tissu social de la collectivité humaine, ceux-ci ne semblent pas avoir acquis pleinement l'usage de la langue en tant qu'institution sociale de signes codifiables[663].

Sans appartenir à la communauté linguistique, c'est au prix d'efforts constants que le psychotique arrive à simuler des échanges qui n'ont pas de sens pour lui, comme l'indique Alain Manier :

> Or, pour lui, le langage est une étrangeté, l'Autre n'existe pas, les autres sont bizarres, hostiles, imprévisibles, la loi est une incongruité et lui-même ne se vit pas comme un personne. Il s'ensuit qu'il ne sait ni vivre, ni travailler, ni aimer, ni qui il est, ni se repérer, etc. Et que son « éducation » jusqu'à l'inévitable écho n'est qu'un dressage en vue d'une impossible et insoutenable imitation du social : faire semblant de comprendre, faire semblant de parler, faire semblant de respecter lois, règles, interdits, règlements, etc[664].

---

659 FOUCAULT, Michel, *Maladie mentale et psychologie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1995 [1954], p. 81.
660 *Ibid.*, p. 85.
661 FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op.cit.*, p. 524.
662 FOUCAULT, Michel, *Maladie mentale et psychologie*, *op.cit.*, p. 85.
663 SCHLECHT, Philippe, *Psychoses chroniques et groupes de lecture*, *op.cit.*, p. 6.
664 MANIER, Alain, *Le Jour où l'espace a coupé le temps*, *op.cit.*, p. 138.

Dans la psychose, l'Autre offre un cadre incompréhensible, d'autant moins efficace lorsqu'il s'agit du cadre chronicisant de l'institution psychiatrique, peu propice aux progrès. L'hospitalisation à long terme telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui n'apparaît pas comme une solution thérapeutique, au contraire, indique Manier :

> Ce dont il s'agit, schématiquement dit, est à peu près ceci : dans certaines circonstances, brutales ou lentes, le peu de « terreau » de fonctionnement langagier qui a pu se maintenir et qui a rendu possible un peu de socialisation se délabre et disparaît. Et alors, apparaît ce que l'on pourrait nommer le « noyau dur » psychotique, l'être même du psychotique là où il en est pour avoir été fauché à ce moment-là de son histoire où l'« Autre » lui a volé le temps. Il est ainsi ramené au point zéro qu'est la catastrophe. Cela n'est pas une régression, ce qui suppose des étapes parcourues en sens contraire (desquelles s'agirait-il ?), mais le simple fait que vient voler en éclat ce qui était sien jusque-là, tout en lui étant tout à fait étranger[665].

Afin de mieux comprendre les implications d'un atelier de lecture dans le milieu psychiatrique dont nous avons donné un bref aperçu, il est essentiel de donner une description de la psychose et des effets de la structure psychotique sur la vie de l'individu.

3.2.1 Spécificité de la psychose

> *Dire que nous sommes des êtres de langage, comme le fait la société, est profondément faux. […] Nous ne sommes pas des êtres parlants, nous le devenons. Le langage est un acquis précaire, qui n'est ni à l'origine ni même à la fin car souvent la parole erre et se perd avant même que la vie cesse.*
>
> Pascal Quignard

Une longue tradition psychiatrique fait de la psychose le résultat d'un excès ou d'un manque d'affection maternelle[666] pendant l'enfance, et de la structure psychotique l'une des deux formes d'organisation psychique obligatoire pour tous. Il semble que la structure psychotique, comme la structure névrotique, soit effectivement figée après sa cristallisation, ainsi que le décrivait Freud en 1933[667]. Le psychanalyste Alain Manier a pourtant montré d'une manière très convaincante que la psychose, contrairement à la névrose – consubstantielle au fonctionnement langagier –, n'est pas un destin psychique nécessaire. Elle résulterait en fait de l'échec de l'accession au langage par le jeune enfant dans la période qui va de six à dix-huit mois. Cet échec a des conséquences terribles sur la

665 *Ibid.*, p. 139.
666 Nous ne désignons pas sous ce mot la génitrice de l'enfant, mais la ou les personnes qui s'occupent des premiers soins et nouent avec lui un lien privilégié.
667 FREUD, Sigmund, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1989 [1933].

vie de l'individu, mais il explique aussi l'intérêt d'un atelier centré autour de l'œuvre littéraire auprès de celui-ci.

3.2.1.1 Psychose et langage

> *Personne n'apprend à parler seul. Le langage est très exactement la présence des autres en nous. Sans cette présence, nous serions incapables d'accéder au monde humain.*
>
> Nancy Huston

Dans son livre sur l'étiologie et la clinique de la psychose, Alain Manier cite le *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure pour rappeler d'abord que les deux éléments qui entrent en jeu dans le fonctionnement de la langue, le *concept* et l'*image acoustique*, sont au départ deux masses amorphes et indistinctes. Elles se précisent toutes deux par l'usage de langue, système de valeurs pures, articulant un son à une idée et cela, de manière arbitraire. Seule une collectivité peut créer un système linguistique car elle établit des valeurs par un usage et un consentement général. Considéré dans son rapport au langage, le psychisme humain impliquerait donc la présence de trois éléments hétérogènes : les pensées, les sons (tous deux chaotiques) et la langue. Celle-ci, explique Manier, servirait à organiser le langage :

> […] la fonction de la langue est de servir d'« intermédiaire » entre ces deux pôles [le concept et l'image acoustique], d'y découper des unités et de les accoupler selon un code socialement arbitraire. À ce moment-là, et à ce moment-là seulement, représentation, expression et relation langagières sont possibles[668].

L'union d'un signifié (le *concept*) et d'un signifiant (l'*image acoustique*) constitue, on le sait, un signe linguistique.

Une conception très semblable de la représentation langagière est décrite à la même époque que Saussure par Freud, sans que celui-ci y englobe la part équivalente de concept (*Sachevorstellung*) dans le signe linguistique. Freud conçoit plutôt le signe comme la moitié du phénomène de la représentation, posant un ordre représentatif « chosal » qui s'oppose à l'ordre représentatif « verbal ». Paul-Laurent Assoun décrit cette distinction de la manière suivante :

---

668 MANIER, Alain, *Le Jour où l'espace a coupé le temps*, *op.cit.*, p. 33.

> Plutôt qu'un indéterminé de pensée se précisant par l'*articulus* du langage, on a affaire à une pensée à l'œuvre dans les choses d'une part, dans les mots d'autre part et se définissant par ce va-et-vient[669].

Contrairement à Saussure, le psychanalyste autrichien ne fait pas la distinction entre la langue et la parole, mettant ainsi l'accent sur le caractère énonciatif du langage plutôt que sur sa perception structurale. Il insiste aussi sur la nécessité d'une relation à l'Autre, en tant qu'intermédiaire permettant d'organiser une perception.

Pour notre part, nous aimerions préciser la nature du concept et la relation que celui-ci entretient avec le langage. À notre sens, le concept tel que l'entend Saussure, ou signifié, rassemble en fait deux éléments à distinguer : le concept et le percept. Le percept est une image mentale empirique formée à partir de notre expérience du monde à travers nos sens, il est déjà une première étape dans la schématisation du réel. Dans « Percept, praxie et langage », Paul Laurendeau décrit la perception ainsi :

> Niveau du percept. Activité schématisante et anticipatrice. Support perceptuel/lié. Rapport pratique au monde naturel par application et stabilisation des praxies dans l'activité de production (présence corolaire du langage)[670].

Le concept, quant à lui, est une construction mentale humaine non-empirique faisant appel à une co-énonciation et recevant l'influence de l'environnement linguistique. Il est le fait d'une activité de représentation, décrite ainsi par Laurendeau :

> Niveau du concept. Activité cognitive sursumante portant sur du déjà schématisé. Support formel/détaché. Rapport social au monde historique par interaction (présence corollaire des images mentales)[671].

Cette distinction entre percept et concept semble essentielle pour rendre le véritable rapport du sujet locuteur au réel et pour expliquer, comme Laurendeau,

> […] le statut du langage comme *concret formel sursumant*, inséparable de cette conceptualisation collective qu'est l'interaction sociale […][672].

---

669 ASSOUN, Paul-Laurent, « Représentations de mot et représentations de chose chez Freud : pour une métapsychologie du langage », *Histoire, épistémologie, langage*, vol. 14(2), 1992, p. 275.

670 LAURENDEAU, Paul, « Percept, praxie et langage », dans SIBLOT, P. et MADRAY-LESIGNE, F. (dir.), *Langage et praxis*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1990, p. 105. La présence corollaire du langage ne se retrouve que chez les humains, tandis que l'activité de perception se trouve également chez les animaux. Le concept serait l'activité mentale qui nous distingue parmi le règne animal.

671 *Ibid.*

672 *Ibid.*

Du point de vue de la psychose, nous envisageons alors mieux comment le langage peut devenir un élément autonome, étranger, faisant apparaître les mots comme des choses, ce que décrit Paul-Laurent Assoun :

> Si le schizophrène entretient un rapport si « réaliste » au mot qu'il prend au pied de la lettre au point de lui prêter une substance matérielle – comme si le mot était une chose, pour le dire sommairement –, c'est que la partie de la représentation d'objet appartenant au système préconscient subit un investissement « anormalement » intense, ce qui se traduit par un surinvestissement de la représentation verbale même[673].

La communauté linguistique, forte de l'activité de représentation de ses membres, crée une « relative autonomisation du langage comme *concret formel* manipulable[674]. » Or, pour un individu exclu de cette communauté linguistique, la matière verbale peut prendre une forme relativement menaçante.

Depuis l'instant de sa conception, l'humain est un *être langagier* (dans le langage), mais à partir de sa naissance, il vit une période de prématuration afin de devenir un *être parlant*. L'enfant a besoin de l'Autre pour recevoir la parole car, comme l'indique Alain Manier, c'est

> […] la valeur sociale, « collective » de signifiants qui s'impose au sujet pour lui permettre, par cet assujettissement même, d'exprimer ses vécus, d'être entendu et d'entendre réponse[675].

L'articulation socialement codée de la pensée et du mot n'a pas lieu dans le cas de la psychose, dans laquelle l'état fondamental double perdure. C'est pourquoi Manier définit la psychose « comme du langage structuralement privé de sa fonction d'articulation socialement codée[676].

Comme l'enfant attend la parole de l'Autre pour accéder au fonctionnement du langage, on doit, pour qu'il devienne un *être parlant*, « le parler » :

> Le parler, c'est nommer, mettre en mots ce qu'il ressent au moment où il le ressent pour l'aider à associer sensations et sonorités verbales, telle sensation à telle nomination et à passer ainsi progressivement dans le monde de la représentation, de l'expression et de la relation (justement dites) langagières. Associations qui

673 ASSOUN, Paul-Laurent, « Représentations de mot et représentations de chose chez Freud : pour une métapsychologie du langage », *loc.cit.*, p. 270.
674 LAURENDEAU, Paul, « Percept, praxie et langage », *loc.cit.*, p. 105.
675 MANIER, Alain, *Le Jour où l'espace a coupé le temps*, *op.cit.*, p. 37.
676 *Ibid.*, p. 38.

> s'inscrivent, se multiplient, se diversifient puis s'associent entre elles, commencent à fonctionner ensemble, se déploient, prennent corps et vie pour qu'un beau jour – oui, vraiment un beau jour – elles parviennent à fonctionner « toutes seules »[677].

Cette maturation langagière peut malheureusement rater si l'enfant ne reçoit que du « parler faux » de la part de ses parents, lorsque :

> Ce que semble énoncer l'autre est, en réalité, surtout prétexte à exprimer son angoisse, sa phobie, sa haine, son égarement, etc. C'est pourquoi la parole pénètre alors dans le psychisme du petit, non comme un mot à la fois assez précis, consistant et transparent pour être réutilisable de façon commune et singulière, mais comme une charge surtout singulièrement marquée, qui exprime les fantasmes ou délires de l'autre et, le plus souvent, à son insu. Là, s'origine tout à la fois l'impossibilité d'accès au langage, l'aliénation, et ce sentiment d'intrusion par la pensée ou même par le corps de l'autre si souvent exprimé par les psychotiques[678].

Plutôt que de recevoir la parole de l'Autre comme un code appropriable, l'enfant la reçoit comme une agression, qu'il devra pourtant tenter de maîtriser par un apprentissage de surface. Autrement dit, et pour citer Paul-Laurent Assoun qui parle d'un type particulier de psychose, la schizophrénie,

> Tout se passe comme si se produisait dans le régime représentationnel schizophrénique un « court-circuit » du mot et de la chose[679].

Le parler dans lequel baigne l'enfant tiendrait donc une grande importance, autant dans ses significations que dans ses sonorités. En effet, pour Didier Anzieu, la mère du schizophrène se reconnaît souvent à sa voix monocorde, métallique, rauque,

> […] (avec prédominance des graves, ce qui favorise chez l'écoutant la confusion des sons et le sentiment d'une intrusion par ceux-ci). Une telle voix perturbe la constitution du soi : le bain sonore n'est plus enveloppant, il devient désagréable (en termes de Moi-peau, il serait dit rugueux), il est troué-trouant[680].

Il s'agit là d'une hypothèse qui ne se confirme pas, selon notre expérience, chez toutes les mères de psychotiques, mais qui met l'accent sur la qualité du bain sonore dans le développement de l'enfant. Signification et sonorité vont souvent de pair dans la tonalité de la voix – celle-ci est d'ailleurs souvent caractérisée chez les patients en psychiatrie par un faible volume, un ton très monotone et parfois un défaut d'élocution (souvent dû aux neuroleptiques, qui relâchent les muscles, dont ceux de la mâchoire). On retrouve parmi

677 *Ibid.*, p. 43.
678 *Ibid.*, p. 42.
679 ASSOUN, Paul-Laurent, « Représentations de mot et représentations de chose chez Freud : pour une métapsychologie du langage », *loc.cit.*, p. 270.
680 ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau,* Paris, Dunod, coll. « Psychisme », 1995 [1985], p. 194-195.

les mères des psychotiques[681] beaucoup de femmes dépressives ou perturbées, dont la rigidité des défenses empêche l'enfant de se construire dans un environnement langagier adapté. Il ne s'agit pas nécessairement de personnes très en difficulté – il suffit que leur propre expérience les fasse agir (souvent inconsciemment) de telle sorte qu'elles n'occupent pas le rôle de la mère « suffisamment bonne » décrite par Winnicott. Le miroir sonore de l'enfant est alors pathogène par sa discordance par rapport aux besoins et aux émotions exprimées par le bébé, sa brusquerie (son inconstance) et son impersonnalité car il ne renseigne le bébé ni sur lui même ni sur sa mère.

Ces éléments psychanalytiques rejoignent d'ailleurs la composante physiologique de la maladie, dont nous avons observé qu'elle est liée à une mauvaise compréhension des émotions et des intentions. Une dysfonction des neurones miroirs entraînerait, chez le psychotique, une difficulté à interpréter les sentiments et les pensées des autres à partir de leurs signes extérieurs. Sans ce « miroir » essentiel pour reconnaître et nommer ses propres émotions, le psychotique peine également à comprendre ses perceptions et à exprimer ses sentiments. Joignant la théorie psychanalytique à l'explication cognitive, nous pourrions faire l'hypothèse que les neurones miroirs ont besoin, pour pouvoir se développer « normalement », d'un environnement approprié pendant l'enfance. En l'absence d'attention suffisante, de réflexivité vis-à-vis des perceptions et des émotions – passant par le langage corporel et verbal – ces neurones ne se développeraient pas correctement, rendant difficiles toutes les opérations dans lesquelles ils sont requis. D'où l'intérêt, nous le rappelons, d'utiliser la fiction littéraire, d'une part, pour favoriser le développement neuronal chez l'enfant et, de l'autre, pour encourager une réadaptation cognitive chez le psychotique.

La contradiction et l'instabilité qui caractérisent l'environnement langagier du psychotique enfant ont été décrites sous la forme de double contrainte par Gregory Bateson dans « Vers une théorie de la schizophrénie ». Selon Bateson, « la schizophrénie

[681] Tel que précisé plus haut, nous désignons la mère comme la personne ressource de l'enfant, qui peut ne pas être sa mère biologique. L'entourage de l'enfant joue également un rôle important dans son développement, surtout le père (dans l'exercice de sa fonction paternelle). Il ne s'agit pas de rendre la mère responsable de la psychose de l'enfant, comme ce fut le cas pendant de longues années, mais de désigner les éléments importants dans les soins apportés aux enfants.

est essentiellement le résultat d'une interaction familiale[682] », dans laquelle l'enfant acquiert des habitudes communicationnelles dont résultent ses conflits internes, en raison de l'expérience insoluble de la double contrainte. Les conséquences de la situation de double contrainte sont telles que :

> […] l'enfant grandit donc sans exercer la capacité de communiquer sur la communication, par conséquent sans apprendre à déterminer le véritable sens de ce que disent les autres, ni à exprimer ce qu'il désire vraiment communiquer ; or, tout cela est essentiel pour la mise en place de relations normales[683].

La double contrainte imposée par la mère place l'enfant dans l'impossibilité d'établir un lien intime et sécurisant avec celle-ci, alors que cette relation est précisément, souligne Bateson, « le modèle de toutes les autres relations qu'il établira avec son milieu[684] ». Tandis que si tout se passe « normalement », la « parole sert alors de repère à l'enfant, lui assurant ainsi la présence consistante et constante de l'Autre dans son univers familier[685]. » Elle lui permet alors d'échanger avec son milieu et de s'autonomiser, car la (véritable) communication implique nécessairement l'élaboration d'une identité distincte.

Le système symbolique apparaît entre soi et l'autre et permet la différenciation de l'intérieur et de l'extérieur, ainsi que l'amorce de formation du discours inconscient. Wilfried Gontran apporte les précisions suivantes sur les étapes de l'acquisition du langage et les possibles résultats de leur non-acquisition :

> Et précisons que cette entrée dans le langage, si elle est a-temporelle, c'est-à-dire qu'on ne peut pas la saisir chronologiquement, elle n'en reste pas moins organisée en un certain nombre d'étapes correspondant à différents niveaux de symbolisation : initiation du fort/da, c'est-à-dire accession au minimum de la cellule symbolique qu'est l'alternance présence-absence (le fait qu'il y a de la discontinuité en somme) ; puis la constitution de la position de l'Autre en catégorie de désir de l'Autre après construction de ce que veut la mère comme un désir à proprement dit, sinon l'individu reste suspendu au bon vouloir de sa jouissance ; enfin, la conséquence de l'installation ou pas de la dimension symbolique du père comme venant nommer ce désir alors constitué de la mère, autant d'étapes cruciales du travail de symbolisation dont l'échec nous permet d'ailleurs de situer des positions psychotiques différentes :

---

682 BATESON, Gregory, « Vers une théorie de la schizophrénie », dans *Vers une écologie de l'esprit II*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2008 [1956], p. ?

683 *Ibid.*

684 *Ibid.*

685 MANIER, Alain, *Le Jour où l'espace a coupé le temps*, *op.cit.*, p. 44.

> autisme pour la première, schizophrénie pour la deuxième, paranoïa pour la troisième[686].

Il semble donc que la seconde étape de symbolisation, impliquant l'appréhension du désir de l'Autre, soit celle qui pose problème dans le cas de la schizophrénie. Aussi, l'atelier de lecture est-il conçu pour mettre entre autres l'accent sur cette dimension auprès des participants.

Le fonctionnement du langage acquis, l'enfant peut accéder à l'appréhension de sa propre image. Si on ne lui a pas donné la parole, l'enfant devient un *être phonant*, mais non *parlant*. Il s'agit, insiste Alain Manier, d'une véritable

> […] « catastrophe » : dénouement sans suite qui n'ouvre plus à aucune forme de vie, de relation, de maturation à advenir[687].

La véritable entrée dans la psychose n'est donc pas celle repérée lors de la prise de conscience des symptômes de la folie, laquelle est définie comme l'« état d'activité psychotique qui manifeste de façon ostentatoire les caractéristiques psychotiques[688] », mais le moment où l'enfant est définitivement exclu du langage authentique articulant mots et pensée, entre six et dix-huit mois. Aussi, Alain Manier souligne-t-il que l'entrée dans la psychose s'éloigne de ce qu'on en dit habituellement :

> Entrée qui n'est donc ni une perte ni une coupure ni une dissolution de fonction, comme toujours dit ou écrit : mais l'inscription du raté irrévocable d'une articulation (pensée-langage) qui n'a pas « pris » chez l'enfant. Un événement qui s'est déroulé sur le mode, ici fatal, du non-lieu[689].

Les implications de ce « non-lieu fatal » sont incalculables et irréversibles. Elles impliquent notamment que l'univers du psychotique est

> […] désormais privé d'histoire faute d'accès à la dimension du temps que confère, seul, le déploiement du langage en sa dimension socialement codée[690].

Même si la psychose s'installe entre six et dix-huit mois, ses symptômes sont souvent identifiés plus tard. L'entrée dans la folie a en effet des moments privilégiés, qui

---

686 GONTRAN, Wilfried, « Le corps, terre d'asile à l'adolescence : le clivage des pulsions », dans GASPARD, Jean-Luc et DOUCET, Caroline (dir.), *Pratiques et usages du corps dans notre modernité*, Toulouse, Érès, coll. « L'ailleurs du corps », 2009, p. 39-40.
687 MANIER, Alain, *Le Jour où l'espace a coupé le temps*, *op.cit.*, p. 46.
688 *Ibid.*, p. 63.
689 *Ibid.*, p. 46.
690 *Ibid.*, p. 47.

résultent souvent d'une épreuve difficile. C'est le cas de la période qui vient tout de suite après l'entrée dans la psychose et qui donne lieu au diagnostic d'« enfant psychotique » pour les individus identifiés par la psychiatrie. La période de l'adolescence est un moment de transformation difficile pour tous et particulièrement pour les individus qui souffrent de psychose latente ; elle est donc une période privilégiée pour le développement des symptômes. D'autres circonstances de la vie qui sollicitent l'individu dans la nécessité de son rôle de sujet (accouchement, deuil, rupture sentimentale, emprisonnement, accident) peuvent aussi entraîner l'apparition des symptômes psychotiques. Lorsque ces symptômes apparaissent, l'entourage du malade peut enfin avoir un aperçu de sa souffrance intérieure.

On trouve une illustration saisissante de l'entrée dans la folie chez le personnage de Marcel dans un passage du roman *Un objet de beauté* de Michel Tremblay. L'auteur y met en scène l'épisode qui fera interner définitivement le personnage, dont le lecteur est le seul à connaître la gravité de sa situation depuis sa petite enfance. Secoué par la mort de sa tante Nana qui s'ajoute à une liste d'autres épreuves, Marcel cherche un responsable de « tous les maux du monde[691] », responsable surtout « de son état, à lui, d'éternel enfant dans un corps d'homme[692] ». La responsable, par sa froideur et sa sécheresse, c'est sa mère, Albertine, qui dort dans la même pièce que lui, affirme le personnage. Voulant allumer, avec elle, un long bûcher purificateur, il approche une allumette de ses cheveux. Son geste de vengeance échoue pourtant : les cheveux d'Albertine brûlent en moins d'une seconde, il y a une odeur de cochon grillé, sa mère se met à crier et avec elle, les autres membres de sa famille qui arrivent en pyjama. Lorsque Marcel se rend compte que sa vengeance a échoué :

> Alors il se met à hurler. Il ouvre la bouche toute grande et son incommensurable douleur se manifeste en un seul cri, lancé sur une seule note, à peine interrompu quand il respire, une plainte si désespérée que tout le monde fige dans la chambre d'Albertine. Un masque de tragédie hurle devant eux ; la bouche est parfaitement ronde, les yeux, globuleux, sont fixes et fous, le front est tout plissé. Et ce qui sort de ce masque de douleur vous arrache l'âme.
>
> Soudain, ils comprennent que ça ne s'arrêtera plus jamais. Même quand Marcel se sera calmé, même quand on l'aura recouché, tout à l'heure, ou le lendemain matin, au déjeuner, et le soir, au souper, le cri continuera, et rien ni personne, jamais, ne pourra

691 TREMBLAY, Michel, *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, *op.cit.*, p. 1170.
692 *Ibid.*, p. 1169.

> plus l'interrompre. Un cri de désespoir éternel vient de s'emparer de l'âme de Marcel[693].

Les membres de la famille de Marcel assistent ici à l'extériorisation, sous la forme d'un « cri de désespoir éternel », de toute sa douleur jusqu'alors invisible puisqu'indicible.

Dans ce passage, la douleur infinie exprimée dans le cri fait défaillir la représentation comme pour le cri de la jeune femme de *Tropismes* mentionné précédemment. En effet, le cri des deux personnages n'est pas un simple cri, mais un cri qui échappe au sens, un cri panique, pour reprendre les termes d'Arnaud Rykner dans son ouvrage intitulé *Pans*. Alors que le cri est l'un des premiers modes d'expression accessible – déjà chez le nourrisson –, il est, dans ces deux scènes, un cri d'angoisse si fort qu'il sort de la logique langagière, va à l'envers du langage comme échange au sein d'une communauté. En fixant un tableau, il se pose donc hors du temps du récit, hors du texte de l'œuvre. De plus, dans les deux cas, l'accent est déplacé sur le visage et surtout la bouche, faisant ainsi ressortir le corps, sa matérialité et son expressivité. Même si les deux personnages en question apparaissent désincarnés (jeune fille effacée et stéréotypée, Marcel enfant dans un corps d'homme, incontrôlé), leurs visages et leurs bouches sont surexposés. Cette mise en relief a pour effet, du même coup, d'accentuer le morcellement des personnages et de les réduire à une partie de leur corps. Cette surexposition du corps va, une fois de plus, à rebours du processus langagier du récit ; elle donne une image à voir, pourrions-nous dire, malgré le texte.

Par ailleurs, le problème de Marcel dans cette scène, c'est aussi de ne pas pouvoir exprimer sa douleur lors de sa tentative de vengeance car, comme le dit Paul Ricoeur :

> Toute l'histoire de la souffrance crie vengeance et appelle récit[694].

En effet, le texte précise que la déception de Marcel tient surtout à ce que le bûcher de sa mère fut trop bref alors

> […] [qu']il avait cru avoir le temps de tout lui expliquer, de lui demander pardon, de lui faire comprendre l'inexorabilité de son geste, de sa Geste, de sa quête, pendant qu'elle payerait pour tout ce qu'elle avait fait, mais tout était terminé avant même d'avoir commencé[695] !

---

693 *Ibid.*, p. 1170

694 RICOEUR, Paul, *Temps et récit 1. L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1991, p. 115.

695 TREMBLAY, Michel, *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, *op.cit.,* p. 1170.

Ainsi, le manque de récit transforme Marcel en un tableau, une incarnation du désespoir, qui traduit l'impossibilité dans laquelle il se trouve pour transmettre son ressentiment. L'expérience panique du cri précipite l'effondrement sémiotique et le roman se termine quelques lignes plus tard. Albertine calmée « fait le geste qu'il faut[696] ». Elle fait sortir les autres membres de la famille de la chambre, elle prend Marcel par la taille et elle dit :

> Viens te coucher à côté de moman, mon Marcel. Viens te coucher à côté de moman[697].

Le récit se termine sur ces paroles et le roman se conclut par un épilogue constitué d'une lettre d'un frère de la charité qui rassure Albertine sur la situation de son fils à l'asile où il a été interné. En y regardant de plus près, nous pouvons affirmer que l'histoire de Marcel est indissociable du langage et que son entrée dans la folie résulte d'une psychose latente[698].

Le langage, lorsqu'il est inscrit dans un accord avec l'Autre, énonce une pensée par un signifiant, ce qui permet de sortir de la relation immédiate à l'objet. Lequel est désormais inscrit dans un espace de représentation auquel nous ne conservons qu'un accès indirect. À défaut de cela, l'univers psychique du psychotique en est un de pure pensée, sans fonctionnement langagier qui limite l'accès au réel et cause nécessairement une déperdition. L'univers psychique, en absence de fonction symbolique, donne donc un accès immédiat aux objets, ce qui provoque de l'angoisse. Celle-ci est aussi accompagnée d'un sentiment de toute-puissance, un effet de vérité totale qu'Alain Manier décrit comme

> […] une présence rayonnante, une densité de la chose même, une jouissance du savoir-l'être, un triomphe du fusionnel qui entraînent la personne au loin dans un univers où le code n'est plus que l'absolue singularité et l'indicible non séparé[699].

Ainsi, nous ne pouvons pas dire qu'il existe une représentation qui serait de nature psychotique, mais uniquement, dit Manier, « une présentation immédiate, totale, immuable et non langagière[700]. »

---

696 *Ibid.*, p. 1171.
697 *Ibid.*
698 Pour une analyse plus détaillée de la psychose de Marcel, nous nous permettons de renvoyer à notre article « Lunettes noires et autres écrans identitaires dans l'œuvre de Michel Tremblay », *Recherches théâtrales au Canada*, vol. 33.1, 2012, p. 44-58.
699 MANIER, Alain, *Le Jour où l'espace a coupé le temps*, *op.cit.*, p. 119.
700 *Ibid.*, p. 120.

Au sujet de la représentation, Daniel Bougnoux précise d'ailleurs que celle-ci

> […] ne s'étend pas aux âges primaires du pré-oedipien ni aux états qui ressuscitent celui-ci – le rêve ou la rêverie, le raptus affectif, les épisodes psychotiques […] La vie symbiotique du protosujet ne s'inscrit nulle part en clair[701].

Aussi, lorsque le dispositif de représentation est dysfonctionnel, l'expérience du quotidien se rapproche davantage du trauma, dans lequel

> […] les distances s'abolissent et les mécanismes secondaires de l'articulation, de la connaissance ou de la mémoire sont mis hors circuit. Le trauma impose un *direct* panique, peu capable d'aucune « différance » : de faire scène, de tracer une histoire, tresser des récits[702]…

En empêchant « les mécanismes secondaires de l'articulation, de la connaissance ou de la mémoire », la présentation directe du réel dans l'expérience du trauma, de laquelle s'approche la psychose, empêche la distanciation par une mise en récit.

Paradoxalement, la « pure pensée » du psychotique empêche une véritable réflexion, ce dont témoignent plusieurs d'entre eux, dont l'écrivain Antonin Artaud dans une lettre à Jacques Rivière :

> Et voilà… tout le problème : avoir en soi la réalité inséparable et la clarté matérielle d'un sentiment, l'avoir au point qu'il ne se peut pas qu'il ne s'exprime, avoir une richesse de mots, de tournures apprises et qui pourraient entrer en danse, servir au jeu ; et qu'au moment où l'âme s'apprête à organiser sa richesse, ses découvertes, cette révélation, à cette inconsciente minute où la chose est sur le point d'émaner, une volonté supérieure et méchante attaque l'âme comme un vitriol, attaque la masse mot-et-image, attaque la masse du sentiment et me laisse moi, pantelant comme à la porte même de la vie[703].

Ce passage met en lumière le rapport étanche entre le langage (pourtant appris) et les pensées et les émotions (pourtant présentes), ainsi que les difficultés d'expression qui s'en suivent. Cet « empêchement de penser », nous le soutenons, va de pair avec une dynamique représentationnelle dysfonctionnelle. Le manque narratif n'empêche pourtant pas les individus psychotiques de parler et même très bien, puisqu'ils ont quand même une connaissance de la langue. On peut s'imaginer qu'il s'agit un peu pour eux d'utiliser

---

701 BOUGNOUX, Daniel, *La Crise de la représentation*, *op.cit.*, p. 112.
702 *Ibid.*, p. 13-14.
703 ARTAUD, Antonin, Lettre à Jacques Rivière du 6 juin 1924, *L'Ombilic des limbes*, Paris, Gallimard, 1968, p. 41, cité dans ASSOUN, Paul-Laurent, « Représentations de mot et représentations de chose chez Freud : pour une métapsychologie du langage », *loc.cit.*, p. 272.

une langue seconde, difficilement apprise et jamais maîtrisée comme la langue maternelle, qu'il ne possède pas.

Nous constatons que le psychotique a non seulement un rapport faussé au langage, mais qu'il est, de ce fait, privé de « mise en récit ». Il s'agit d'un point sur lequel Alain Manier n'insiste pas, mais qui nous semble essentiel à l'étiologie de la psychose. En effet, le langage sert, dans l'échange collectif comme dans l'articulation individuelle, à se nourrir de récits, de fictions et à en élaborer à son tour. Il permet de déployer du sens par la narration et notamment de se raconter soi-même, de considérer sa propre vie dans son évolution temporelle. Manier souligne la part essentielle du langage dans l'articulation des idées, mais il n'en tire pas de conclusions supplémentaires sur l'impact d'une telle articulation dans le temps. Or, un langage dépourvu de toute inscription dans le temps n'a pas davantage de sens qu'une pensée désarticulée du langage, car il ne permet pas de s'énoncer en tant qu'individu. D'autant plus que la narrativité va main dans la main avec le langage, dès le départ, selon la thèse que présente avec raison Nancy Huston dans son essai *L'Espèce fabulatrice* :

> [La narrativité] s'absorbe en même temps que le langage. Ce n'est pas : d'abord j'apprends les mots individuels, ensuite j'apprends à les enchaîner en des histoires ; c'est… *moi, je* : déjà toute une histoire[704] !

Pour que cette cristallisation narrative « prenne » chez l'enfant, il est essentiel de l'*admettre* au monde – le mettre au monde ne suffit pas car privé de soins physiques et émotionnels, l'enfant meurt[705].

Nancy Huston signale donc l'importance du rôle parental d'accueil dans la vie de l'enfant :

> Accueillir un enfant, c'est à travers des histoires, lui ménager une place à l'intérieur de plusieurs cercles concentriques : famille/ethnie/Église/clan/tribu/pays…
>
> Pour qu'advienne son *je*, on doit le faire exister au milieu de plusieurs *nous*[706].

---

704 HUSTON, Nancy, *L'Espèce fabulatrice*, *op.cit.*, p. 22-23.

705 On sait que les soins physiques ne suffisent pas pour qu'un enfant survive : un bébé privé de communication finit par se laisser mourir. Cela a été identifié comme « syndrome d'hospitalisme » par Spitz qui l'a observé chez des bébés hospitalisés sur de longues périodes, bénéficiant de soins physiques appropriés, mais insuffisamment stimulés. (SPITZ, R., *De la naissance à la parole. La Première Année de la vie*, Paris, PUF, 1968)

706 HUSTON, Nancy, *L'Espèce fabulatrice*, *op.cit.*, p. 82.

Nous concevons, comme le remarque l'auteure, qu'un dysfonctionnement de l'entité narrative perturbe gravement la perception du monde et de soi :

> Quand le *moi* romancier défaille, n'arrive plus à conduire efficacement (et imperceptiblement) son travail de construction, d'ordonnance, d'invention, d'exclusion, d'interprétation, d'explication, etc., « la réalité » devient du n'importe quoi[707].

Même si le propos de Huston porte sur les personnes affectées par la maladie, en ce cas d'Alzheimer, ses observations sont tout aussi valables pour les psychotiques qui, eux aussi, parlent sans véritable interprétation. Tandis que pour la personne dans les stades ultimes de la maladie d'Alzheimer, « la personne est vivante, mais l'histoire de sa vie est terminée[708] », l'histoire du psychotique s'est arrêtée dès l'incipit et celui-ci survit plus ou moins bien avec des fragments épars.

Parce qu'il est un être *phonant* et non *parlant*, les mots du psychotique apparaissent comme des choses et composent une « construction qui dépasse le locuteur et l'envahit[709]. » Alain Manier désigne ces mots par l'expression « bibelots sonores », d'après le vers de Stéphane Mallarmé « Aboli bibelot d'inanité sonore », lequel, précise Daniel Bougnoux, « [abolit] la fonction référentielle dans un miroitement infini du mot sur lui-même[710] ». Ce vers appartient au « Sonnet allégorique de lui-même »[711], extrait d'une étude sur la parole et qui s'interroge sur l'incompréhensible. En cela, il donne à voir une image de l'univers psychotique, où l'absence de langage donne la réalité comme incompréhensible, ce qui génère de l'angoisse et un sentiment d'isolement. Aussi, en observant ce poème de plus près, nous pouvons obtenir un aperçu poétique de ce qu'implique le manque de langage pour le psychotique.

Le premier quatrain du poème introduit la figure abstraite et impersonnelle de l'Angoisse, que Danièle Wieckowski, dans son excellente étude du sonnet de Mallarmé, décrit comme

---

[707] *Ibid.*, p. 27.
[708] *Ibid.*, p. 28.
[709] MANIER, Alain, *Le Jour où l'espace a coupé le temps*, *op.cit.*, p. 60.
[710] BOUGNOUX, Daniel, *La Communication par la bande*, *op.cit.*, p. 62.
[711] Reproduit dans l'annexe 2.

> […] figure d'une intériorité, qui représente la réaction intime de chacun à la présence de l'incompréhensible symbolisé, ici, par l'absence du dédicataire, les « purs ongles » étant dédiés au Rien qui se manifeste avec plus d'évidence[712].

« L'absence du dédicataire » du poème souligné par Wieckowski rappelle l'absence de l'Autre comme sujet langagier chez le psychotique. Lequel, privé d'un véritable interlocuteur dès la naissance, se retrouve dans l'impossibilité de communiquer avec son entourage. L'incompréhensible généralisé et constant auquel fait face le psychotique provoque chez lui un sentiment d'angoisse, à l'image de cette « figure d'une intériorité » évoquée dans le poème. En effet, l'angoisse va de pair avec le repli solitaire d'un être privé de langage et donc de socialisation. Ce repli s'apparente à ce que le poème décrit dans un deuxième temps comme une chute dans le vide, que signale Wieckowski :

> La multiplication des termes négatifs dans le second quatrain du sonnet conduit de fait à l'exploration du Néant, véritable trouée abyssale au cœur du sonnet : « Vide, nul, inanité, Néant »[713].

Le Néant du poème rappelle le chaos résultant d'une inarticulation de la pensée et des mots, laissant un gouffre en place de l'expression.

Le Néant est heureusement résolu par une métamorphose dans les deux tercets finaux du sonnet, grâce à un miroir posé près d'une fenêtre. Celle-ci indique d'emblée une ouverture, tandis que le miroir, à l'image du langage poétique, souligne Danièle Wieckowski, réfléchit le texte « vide » comme principe de la fiction littéraire :

> L'inscription de ce mystère dans le miroir du sonnet en –yx entraîne une réaction du langage poétique contre ce signifiant fermé entrevu dans les profondeurs de la glace pour dissiper l'angoisse qui en résulterait[714] […].

L'image fragmentée de l'angoisse dans le miroir se fixe comme langage poétique dans le dernier vers du poème, dans une sorte de sublimation par l'art. De manière comparable, le sujet ayant acquis le fonctionnement du langage pourra accéder à son image unifiée par spécularité au moment du « stade » du miroir, premier effet de cette acquisition selon Alain Manier :

---

712 WIECKOWSKI, Danièle, « Le sonnet en –yx de Mallarmé face à l'incompréhensible », dans MATHET, Marie-Thérèse (dir.), *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2003, p. 83.
713 *Ibid.*, p. 87.
714 *Ibid.*, p. 88.

> L'humain constitué comme sujet par l'imprégnation fonctionnante du langage a alors une consistance autonome assez marquée pour être, en permanence, unifié et dense, identifiable par lui-même. Le spéculaire c'est ce qui advient « une seconde » après l'accès au fonctionnement du langage, c'en est le premier effet[715].

Nous pouvons aussi rapprocher la résolution de l'angoisse par le langage poétique que représente le miroir de celle qu'offrent les neurones miroirs, lorsqu'ils permettent d'interpréter et donc de nommer les émotions.

Lorsqu'il accède au langage et à la représentation, le sujet transforme les choses en objets et n'a plus cette relation immédiate et absolue avec le réel. Danièle Wieckowski relève qu'un phénomène semblable se produit à la fin du poème de Mallarmé :

> Parce que le Rêve d'Absolu a disparu le sonnet « nul » peut se réfléchir lui-même comme une structure vide mais dynamique et qui met en lumière dans la genèse de sa perfection le principe même de la Fiction littéraire et « le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate »[716].

Le poème, en se dénonçant lui-même comme dispositif de représentation, pointe aussi la perte de la relation immédiate avec les choses. Il s'inscrit dans la démarche de Mallarmé, qui désirait par son écriture « réveiller » la foule volontairement ignorante de son propre mystère. Bien que le retournement heureux du sonnet s'écarte de notre problématique, il met toutefois « en évidence l'incompréhensible non plus comme un interdit ou l'objet d'un détournement officiel, mais comme résultant du mystère du langage[717] » pour reprendre les mots de Wieckowski. L'incompréhensible vécu par le psychotique résulte effectivement d'un mystère du langage, dont l'accès lui est impossible depuis sa petite enfance. Voilà pourquoi les mots lui apparaissent comme des « bibelots sonores » hors du code établit de la langue. Souhaitons que les causes en soient maintenant plus claires pour notre lecteur, afin qu'il comprenne mieux les implications d'un tel défaut de langage dans la vie.

En réfléchissant à la parole du psychotique comme à une sorte de « bibelot sonore », nous pouvons aussi la comparer à la parole plagiaire, une parole plaquée, qui ne lui appartient pas. Parce qu'il se situe en marge de la norme linguistique, le psychotique propose (malgré lui ?) une forme de contestation de celle-ci, que la société a tôt fait

---

715 MANIER, Alain, *Le Jour où l'espace a coupé le temps*, *op.cit.*, p. 74.
716 WIECKOWSKI, Danièle, « Le sonnet en –yx de Mallarmé face à l'incompréhensible », *loc.cit.*, p. 90.
717 *Ibid.*

d'exclure. Dans *L'Ordre du discours*, Michel Foucault rappelle que la parole du fou est, depuis le Moyen Âge, rejetée comme si elle n'existait pas. Bien qu'on lui prête parfois « d'étranges pouvoirs, celui de dire une vérité cachée[718] », ceux-ci seraient néanmoins reconnus par l'autorité lorsqu'elle le souhaite bien. Autrement, cette parole est considérée comme inexistante,

> […] n'ayant ni vérité ni importance, ne pouvant pas faire foi en justice, ne pouvant pas authentifier un acte ou un contrat […][719].

Même aujourd'hui, elle n'a sa place que dans un cadre médical ou thérapeutique, lui-même inscrit dans une institution et son « armature de savoir à travers laquelle nous déchiffrons cette parole[720] ». Inauthentique, refusée par les pouvoirs en place, la parole du fou s'apparente donc à la parole plagiaire, une parole en décalage, décrite par ainsi Marilyn Randall :

> […] le plagiat remplit une fonction de contestation, voire de subversion, là où il émerge comme symptôme ou comme conséquence d'un conflit entre la constitution du sujet proposée par l'ordre dominant et la vie du sujet en décalage par rapport à cet ordre. Une notion traditionnelle du sujet entraîne des composantes d'authenticité, d'identité et d'uni(ci)té qui paraissent absentes du sujet à la source de la parole que, par hyperbole peut-être, j'appellerai plagiaire[721].

Comme l'indique l'auteure, le « sujet plagiaire » manque « d'authenticité, d'identité et d'uni(ci)té », manque qui caractérise également, nous l'avons constaté, le sujet psychotique.

La réelle maîtrise de la parole, par un être *parlant* et non *phonant*, est intrinsèquement liée à la subjectivité, comme nous l'avons vu plus tôt avec Benveniste. En effet, pour le linguiste, il est impossible d'atteindre l'homme hors du langage, puisque celui-ci n'existe au monde qu'en tant qu'« homme parlant[722] ». Dès lors, le fondement de la subjectivité « se détermine par le statut linguistique de la "personne"[723]. » Benveniste explique cette réalité à partir de son analyse des pronoms personnels « je » et « tu »,

---

[718] FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du discours, op.cit.*, p. 13.
[719] *Ibid.*
[720] *Ibid.*, p. 14.
[721] RANDALL, Marilyn, « Le contexte littéraire et la mauvaise littérature », dans MILOT, Louise et ROY, Fernand (dir.), *La Littérarité*, *op.cit.*, p. 223-224.
[722] BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale, 1*, *op.cit.*, p. 259.
[723] *Ibid.*, p. 260.

lesquels ont la particularité de ne renvoyer « *ni à un concept ni à un individu*[724]. » En réalité, le pronom « *je* se réfère à l'acte de discours individuel où il est prononcé, et il en désigne le locuteur[725]. » C'est donc « dans l'instance du discours où *je* désigne le locuteur que celui-ci s'énonce comme "sujet"[726]. » Or, le sujet plagiaire, le sujet psychotique, qui n'utilise pas la langue de manière authentique, qui ne se l'approprie pas pour qu'elle fasse sens, n'est pas désigné comme sujet à part entière, même lorsqu'il emploie le pronom « je ». Cela dit, l'utilité d'un atelier de lecture et d'écriture dans le cadre d'un parcours de soin réside dans sa capacité à soutenir la reconstruction des patients, notamment dans son aspect identitaire.

Pour terminer, précisons que l'utilisation de la théorie saussurienne par Alain Manier, bien qu'elle puisse sembler datée par rapport aux évolutions ultérieures de la philosophie du langage, n'entre pas nécessairement en contradiction avec celles-ci, surtout qu'elle est enrichie d'une pratique psychanalytique qui prend en compte toute la portée matérielle de la parole. En effet, si Manier fait référence aux images verbales du langage, il insiste aussi sur la co-existence de celles-ci avec les concepts, comme si image et concept étaient, en réalité, enveloppés l'un dans l'autre. Manier rejoint en cela Merleau-Ponty, qui affirme que

> […] le sens est pris dans la parole et la parole est l'existence extérieure du sens[727].

En effet, la parole est un geste qui accomplit la pensée et non pas seulement son signe (au sens où l'entend Peirce) :

> […] le mot et la parole cessent d'être une manière de désigner l'objet ou la pensée, pour devenir la présence de cette pensée dans le monde sensible, et non pas son vêtement, mais son emblème ou son corps[728].

Plutôt que de réduire le discours à « une pensée revêtue de ses signes et rendue visible par les mots[729] » comme le reproche Foucault à la pensée occidentale, cette conception de la parole conjugue l'indice ou la trace, l'icône et le symbole. La voix, comme trace du corps, communique le côté concret de l'indice, trace sensible d'un

---

[724] *Ibid.*, p. 261. L'auteur souligne.
[725] *Ibid.*
[726] *Ibid.*, p. 262.
[727] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1945, p. 212.
[728] *Ibid.*
[729] FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du discours, op.cit.*, p. 48.

phénomène, « expression directe de la chose manifestée[730] » et dont « la continuité et la contiguïté naturelle […] le place à la naissance du processus signifiant[731] » rappelle Daniel Bougnoux. À côté de cette « redoutable matérialité [du discours][732] » décrite par Foucault, le visage du lecteur, les images évoquées dans le texte ou ses illustrations, composent la part iconique de la parole, laquelle « s'effectue encore par ressemblance ou dans la continuité d'une analogie au sens large[733] » rappelle Bougnoux, mais dont le contact avec ce qu'elle désigne est rompu. En effet, l'auteur ajoute que « l'icône *s'ajoute au monde* alors que l'indice est prélevé sur lui par détachement métonymique[734]. » Le symbolique du langage, lequel rompt avec la continuité, se superpose ainsi à l'indiciel et à l'iconique de la parole.

Si la fonction symbolique du psychotique est défaillante et entraîne des problèmes de communication, son usage des indices – le travail de la matière, par exemple – ou des icônes, comme les images par analogies, est fonctionnel. L'atelier de lecture, parce qu'il conjugue le côté corporel de l'indice et celui, visuel, de l'icône avec le symbolique du langage, pourrait ainsi donner accès aux signes. En considérant que la fonction esthétique tend à ramener vers la dimension iconique et indicielle du signe, nous pouvons envisager que l'œuvre littéraire est plus à même de toucher le corps – qui s'y trouve plus que dans tout autre écrit – et de l'amener vers le symbole. En réactivant une continuité perdue, l'œuvre littéraire montre une présence pleine plutôt qu'un langage vide, à l'inverse du langage tel qu'il apparaît habituellement au psychotique, c'est-à-dire comme une contrainte insensée, voire violente. Le cheminement de l'œuvre à travers ce qui vient avant l'élaboration langagière serait pour lui, comme pour tous d'ailleurs, un passage plus accessible vers la symbolisation.

Notons finalement que, contrairement aux théories intellectualistes du langage, Manier s'intéresse avant toute chose au sujet parlant, dont la parole authentique est « l'un des usages possibles de [son] corps[735]. » Il met ce sujet en opposition au sujet phonant,

---

730 BOUGNOUX, Daniel, *La Communication par la bande*, *op.cit.*, p. 50.
731 *Ibid.*
732 FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du discours, op.cit.*, p. 11.
733 BOUGNOUX, Daniel, *La Communication par la bande*, *op.cit.*, p. 51.
734 *Ibid.*
735 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, *op.cit.*, p. 210.

dont les mots sont vides de sens et qui lutte à prendre sa position de sujet dans le monde. En ce sens, il s'approche de la position de Merleau-Ponty qui souligne que :

> Le geste phonétique réalise, pour le sujet parlant et pour ceux qui l'écoutent, une certaine structuration de l'expérience, une certaine modulation de l'existence, exactement comme un comportement de mon corps investit pour moi et pour autrui les objets qui m'entourent d'une certaine signification[736].

Le sujet phonant qu'est le psychotique éprouve donc des difficultés à se positionner dans le monde – ce dont témoigne littéralement sa gestuelle – et ses échanges avec les autres en souffrent dans une commune mesure.

3.2.1.2 L'univers psychotique

> *[…] je souffre, non pas seulement dans l'esprit, mais dans la chair et dans mon âme de tous les jours. Cette inapplication à l'objet qui caractérise toute la littérature, est chez moi une inapplication à la vie.*
>
> Antonin Artaud

À partir des éléments généraux présentés ci-dessus au sujet de la psychose et du manque de langage qu'on lui prête, nous pouvons maintenant poser quelques traits spécifiques de celle-ci, qui éclaireront davantage l'état des individus qui en souffrent. Dans son ouvrage, Alain Manier identifie six carences liées à la psychose. La première est une conséquence de l'interruption du développement, qui conserve à l'individu une part d'enfant qui n'a jamais grandi, sans être vivante pour autant. Un enfant-mort vivant résulte, dit Manier, de cette

> […] coupure irrémédiable et irrémédiablement stérile qui arrête à jamais le développement d'un être qui était sur le point d'accéder à la subjectivité, au spéculaire constitué et source de constitution, à la possibilité de se forger une image interne de soi et des autres proches, constante et consistante, bref, d'avoir une vie intérieure, un jardin secret[737].

Le psychotique porterait en lui toute sa vie un enfant-mort vivant,

> […] réalité par rapport à quoi tout le reste, si réussi puisse-t-il être, ne lui semblera jamais qu'anecdote, voire imposture[738].

---

736 *Ibid.*, p. 225.
737 MANIER, Alain, *Le Jour où l'espace a coupé le temps*, *op.cit.*, p. 97.
738 *Ibid.*, p. 97.

L'existence de l'enfant-mort vivant expliquerait pourquoi il n'est pas inhabituel de voir des patients réagir « négativement » aux enfants, qui leur rappellent un moment décisif malheureux de leur vie. Citons à ce propos, à titre d'illustration, le texte d'un patient, auquel nous reviendrons, de l'atelier au Centre hospitalier Gérard-Marchant :

> « Nous aimons nos enfants pour nous-mêmes. Si nous les aimions pour eux, nous commencerions par ne pas les mettre au monde. »
>
> Cet aphorisme, et le développement que je lui ai consacré dans un courriel m'ont valu quelques déboires puisque, en définitive, c'est à cause d'eux que je suis encore ici à ce jour. Comment, en aimant les enfants, en prenant plaisir à leur compagnie, en suis-je venu à faire l'apologie du meurtre de ces innocents comme pis-aller à l'abstention de la contraception et de l'avortement ? Et par quel paradoxe en suis-je arrivé aujourd'hui même à choisir un passage de *Fécondité*[739] de Zola pour le présenter au groupe de lecture ? Honnêtement je n'ai pas de réponse à ces questions, je suis juste capable de les poser.

Ce patient très calme et très assidu aux ateliers est réellement hospitalisé d'office[740] pour avoir envoyé un tel courriel à une personne de son entourage qui a des enfants et qu'elle a pris pour une menace à leur égard. Son médecin, que nous avons pu rencontrer, est persuadée qu'il n'est pas dangereux, mais qu'il se met dans des situations difficiles en exprimant de telles réflexions. Le patient est conscient que son comportement n'est pas bienvenu dans une société où de telles remarques sur des enfants sont réprouvées[741], surtout de la part d'une personne suivie en psychiatrie, mais c'est là sa manière d'exprimer ses inquiétudes pour leur avenir. Il a précisé, pendant la discussion après sa lecture, qu'il préférait que les enfants ne naissent pas plutôt qu'ils souffrent de la vie. On peut penser que ses méthodes préventives lui sont dictées par sa propre expérience douloureuse.

En raison de l'interruption de son développement, le psychotique ne peut fonctionner correctement dans ses apprentissages et il repart toujours à peu près de zéro dans ses activités. Il n'est donc pas étonnant que même la vie quotidienne lui paraisse lourde et qu'il se décourage facilement devant des tâches simples. La psychose a également pour conséquence négative une absence d'interdits. En effet, les pulsions

---

[739] Le patient avait lu un passage de ce roman de Zola (apporté de sa propre collection) préalablement au temps d'écriture, consacré au thème de l'enfance.

[740] Hospitalisation sous contrainte par arrêté préfectoral, motivée par un certificat médical et récemment renommée soins psychiatriques sous décision du préfet. S'oppose aux soins psychiatriques sans consentement sous la demande d'un tiers et aux soins psychiatriques libres.

[741] Et ce, peut-être de manière encore plus marquée en France qu'au Québec.

fondamentales du Ça deviennent des interdits chez le sujet parlant, explique Manier, alors qu'elles

> […] [quittent] le registre du vécu, de l'agi, du sensoriel pour entrer dans celui du représenté par des mots constituant et engageant une subjectivité[742].

Les interdits sont élaborés au sein d'un groupe car, comme le souligne Manier :

> L'interdit, c'est ce qui est dit entre, parmi[743].

Groupe, donc, dans lequel se disent certains principes à respecter pour que celui-ci demeure et qu'un individu puisse en faire partie. L'interdit, le « dit entre », participe au code d'appartenance sociale, c'est un effet du langage. Il n'a lieu d'être que dans une relation à l'Autre, dans une société donnée, de laquelle le psychotique est écarté pour les raisons que nous avons vues jusqu'à maintenant. Cela n'empêche pas qu'il obéisse (souvent) aux interdits du crime et de l'inceste, mais, précise Manier,

> […] sans se sentir personnellement concerné par des décisions inintelligibles pour lui parce que non subjectivables[744]. »

Alain Manier indique que le psychotique souffre aussi d'une carence en inconscient. Celui-ci peut en effet se développer seulement à partir du moment où l'enfant devient un sujet qui se distingue en tant que tel. Seul le sujet constitué passera à travers les différents stades du développement psychoaffectif, qui sont également absents chez le psychotique, selon le psychanalyste :

> Chacun des moments par lesquels Freud s'est aperçu que se scande la vie d'un enfant jusqu'à ce que la sexuation s'inscrive en son psychisme, organise en une problématique provisoire la représentation langagière que l'enfant a de l'Autre (les autres, le monde autour de lui, la vie en général)[745].

Le sujet psychotique ne semble pas traverser et intégrer les stades du développement psychoaffectif et sortirait donc de la période dite œdipienne, entre trois à sept ans, sans identité sexuelle marquée[746]. Cette asexuation va de pair avec l'absence de l'Autre, car

---

742 MANIER, Alain, *Le Jour où l'espace a coupé le temps*, *op.cit.*, p. 101.
743 *Ibid.*
744 *Ibid.*, p. 106.
745 *Ibid.*
746 C'est le cas, par exemple, du personnage de Marcel dans l'œuvre de Michel Tremblay, pour qui la puberté vient comme un choc et qui refuse les transformations de son corps. On peut notamment consulter à ce propos la scène de masturbation ratée dans TREMBLAY, Michel, *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, *op.cit.*, p. 906-908.

l'attraction érotique, expliquent Jean Baudrillard et Marc Guillaume, naît de l'altérité, d'une projection de la sexualité d'un sexe sur l'autre[747].

La cinquième carence psychotique identifiée par Alain Manier est l'absence de temporalité, second attribut de l'être humain parlant advenu à la dimension subjective. En effet, la spécularité permet dans un premier temps de spatialiser la subjectivité. Pour le psychanalyste, elle donne

> […] la capacité pour le sujet d'inventorier l'espace, d'en observer les contours et les particularités sans altérer, et encore moins égarer, l'identité de son être. En ce sens, le spéculaire est l'épreuve de la preuve de la constante de la consistance du sujet qui se reconnaît, c'est-à-dire qui peut s'identifier à lui-même en quelque point de l'espace où il se trouve[748].

Quant à la temporalité, elle résulte du maintient de l'identité subjective d'un état d'être à l'autre :

> Le changement du même atteste aussi de la constance de la consistance subjective[749].

Sans cette constance du sujet dans le temps, il n'y a pas de déroulement linéaire et pas d'histoire personnelle, avec la mémoire de son passé. La vie, alors, « n'est que le déroulement d'une immobilité essentielle et douloureuse[750]. » En effet, lorsqu'il n'y a pas de passage du temps, les deux extrémités de l'existence, naissance et mort, sont écrasées l'une sur l'autre et avec eux, le sens de la vie.

La dernière carence attribuée à la psychose par Alain Manier, est son absence de protection langagière. Celle-ci permet au sujet « normal » d'avoir une vie intérieure, rendue autonome dans sa relation à l'autre par la possibilité de masquer certaines pensées et de taire certains sentiments. Or, le dysfonctionnement langagier du psychotique fait que celui-ci

> […] se sent, dans la relation à l'autre, comme nu, dépourvu de toute enveloppe langagière protectrice, tel un corps céleste sans atmosphère et ainsi exposé à tous les bombardements de corps étrangers[751].

---

747 BAUDRILLARD, Jean et GUILLAUME Marc, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes et Cie, 1994, p. 170.
748 MANIER, Alain, *Le Jour où l'espace a coupé le temps*, *op.cit.*, p. 110.
749 *Ibid.*
750 MANIER, Alain, *Le Jour où l'espace a coupé le temps*, *op.cit.*, p. 111.
751 *Ibid.*, p. 112.

Pour cette raison, le thème de la transparence se retrouve souvent dans les propos du psychotique, accompagné d'angoisse douloureuse devant une pensée qui semble fonctionner toute seule et se dévoile en sa nudité. Sa pensée semble alors visible pour tous, facilement saisissable et donc manipulable, voire remplaçable par une autre pensée étrangère.

De manière générale, le « monde psychotique » possèderait des structures propres, semblables à celles identifiées par Michel Foucault dans *Maladie mentale et psychologie*. Ce monde est caractérisé, nous l'avons vu, par des perturbations de la temporalité :

> Le temps du schizophrène est, lui aussi, saccadé, mais il est brisé par l'imminence du Soudain et du Terrifiant, auquel le malade n'échappe que par le mythe d'une éternité vide ; la temporalité du schizophrène se partage ainsi entre le temps morcelé de l'angoisse et l'éternité, sans forme ni contenu, du délire[752].

Par ailleurs, l'espace psychotique montre des perturbations équivalentes à ces perturbations temporelles : parfois les distances s'abolissent, l'espace devient opaque et contient des objets indistincts et mouvants – il n'est plus réparti comme dans le monde « normal ». Cette absence d'unité interne dans la disposition des choses cause parfois une fascination pour les limites, pour « tout ce qui clôt, enferme et protège[753] ».

Dans ce monde, l'aspect social et culturel est également perturbé : l'Autre n'est plus le partenaire d'un dialogue, mais devient un Étranger dans un monde dépeuplé. Celui qui souffre de « déréalisation symbolique d'autrui » ressent alors un

> […] sentiment d'étrangeté devant le langage, le système d'expression, le corps d'autrui ; [une] difficulté d'accéder jusqu'à la certitude de l'existence de l'autre ; [la] lourdeur et [l']éloignement d'un univers interhumain où les choses exprimées se figent, où les significations ont l'indifférence massive des choses, et où les symboles prennent la gravité des énigmes[754].

Aussi, la psychose atteint l'homme dans son corps, lequel cesse d'être le centre de référence autour duquel les chemins du monde ouvrent leurs possibilités. La conscience du corps s'altère, parfois en s'alourdissant jusqu'à ce que le sujet ne s'éprouve plus que comme masse inerte, parfois, à l'inverse, en s'allégeant jusqu'à devenir un être incorporel sans aucune préoccupation matérielle.

---

752 FOUCAULT, Michel, *Maladie mentale et psychologie*, *op.cit.*, p. 62.
753 *Ibid.*, p. 63.
754 *Ibid.*, p. 64.

3.2.1.2.1 Le corps psychotique et le rapport aux autres

Le dysfonctionnement du langage semble donc aller de pair avec un corps dysfonctionnel, comme le soutient Wilfried Gontran :

> Car en effet, le corps est ce qui résulte de l'organisme une fois l'entrée dans le langage, nous enseigne la psychanalyse[755].

À défaut d'être organisé par le langage, le corps, explique Alain Manier, peut notamment souffrir d'hallucinations :

> Une pensée sans langage délire, mais un œil ou une ouïe sans langage hallucinent, un corps examiné anatomiquement sans l'aide du langage devient extravagant en sa composition et ses manques[756].

Partageant le destin de sa pensée, le corps psychotique est aussi ressentit comme éphémère :

> […] non chargé subjectivement, sans épaisseur ni intérieur, a fortiori sans intimité, sans identité constante, il devient à son tour transparent, volatil, effrayant[757].

Sans coupure sémiotique, il est envahi par l'immédiateté du présent plutôt qu'être contenu à distance ou de manière différée, et alors

> […] l'omniprésence indicielle du monde écrase le sujet : l'existence grouille, le corps s'emmêle, un réel triomphant s'étale sur les ruines d'une fonction symbolique (mots, images, codes, distance, différance…) anéantie[758].

Cela expliquerait pourquoi le psychotique vit son corps comme morcelé et parfois même comme si un morceau en était perdu, comme le décrit Alain Manier :

> Le morcellement tient, bien sûr, au non-fonctionnement langagier qui n'a donc pu créer l'unité consistante du sujet. Le corps morcelé est un corps qui n'est pas habité par un sujet, qui est habité par un non-sujet. Ce vécu somatique est l'exact pendant du vécu psychique de « dissociation » […] La dissociation est, en premier lieu, dissociation de la pensée et de la phonie, intermédiaire langagier inexistant. Ce n'est aucunement une perte du sentiment réalité, mais le non-accès à la capacité de représentation sociale de la réalité. […] le « morceau manquant » est la marque somatique du raté de l'inscription du code social du langage. Ainsi, chez un psychotique le langage est présent mais sans le code de son fonctionnement social ; le corps existe mais privé d'un élément significativement vital[759].

---

755 GONTRAN, Wilfried, « Le corps, terre d'asile à l'adolescence : le clivage des pulsions », *loc.cit.*, p. 39.
756 MANIER, Alain, *Le Jour où l'espace a coupé le temps*, *op.cit.*, p. 113.
757 *Ibid.*, p. 114-115.
758 BOUGNOUX, Daniel, *La Crise de la représentation*, *op.cit.*, p. 130.
759 MANIER, Alain, *Le Jour où l'espace a coupé le temps*, *op.cit.*, p. 114-115.

Tout découpage du corps, ce dont on trouve de nombreux exemples dans la représentation artistique, a généralement pour effet de supprimer le corps entier et son humanité. C'est le cas, par exemple, du tableau de Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, lequel donne à voir un sexe féminin dans toute sa nudité. En observant ce tableau de plus près, nous pouvons mieux apprécier la situation « inhumaine » dans lequel se trouve le psychotique, morcelé de manière équivalente à celle du modèle.

Dans son analyse du tableau, Françoise Gaillard souligne que le cadrage serré qui coupe le tronc du sujet des hanches aux seins, élimine

> […] tous les repères culturels, qu'ils soient *narratifs* : femme saisie dans l'abandon au sommeil ou au plaisir, ou *génériques* : nu, sujet académique s'il en est[760] !

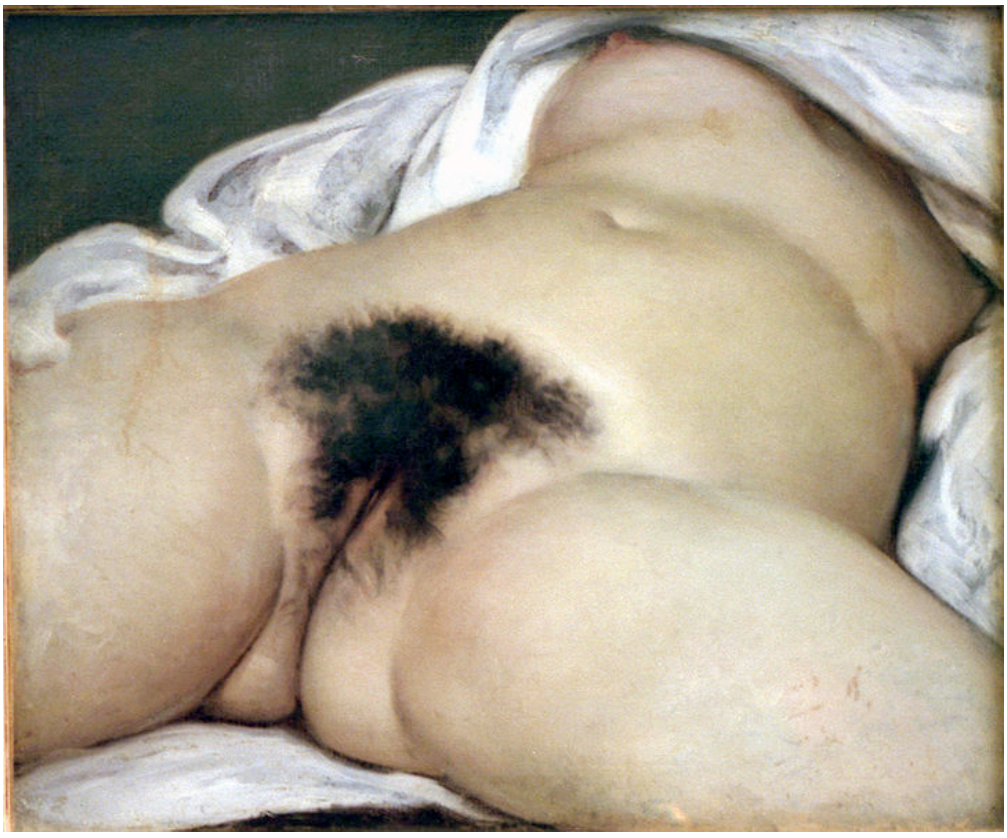


Figure 3. COURBET, Gustave, *L'Origine du monde*, 1866, 46x55cm, Musée d'Orsay, Paris.

Le sujet ainsi présenté, explique l'auteure, n'est plus repéré en tant que tel :

> […] le cadrage insolite et le découpage brutal, en le rendant veuf de tout corps, arrachent ce sexe à toute forme d'humanité, notamment à sa forme culturellement

[760] GAILLARD, Françoise, « Allégorie d'un fantasme fin de siècle : Courbet, *L'Origine du monde* », dans MATHET, Marie-Thérèse (dir.), *Brutalité et représentation*, *op.cit.*, p. 308.

> aimable, la femme. Enlevez la masse soyeuse des cheveux dénoués, les yeux langoureux, la bouche charnue, les épaules pleines, les bras arrondis, les mains potelées, les pieds mignons : il reste l'organe de la sexualité. Un objet intéressant la physiologie, non l'érotisme[761].

De manière semblable, le corps découpé du psychotique existe physiologiquement, mais il est dépourvu d'une représentation qui lui donnerait une dimension culturelle, une unité. Ce manque explique lui aussi les difficultés qu'éprouvent ces individus à percevoir le monde comme un ensemble relativement organisé plutôt que comme un désordre incompréhensible et effrayant. En effet, c'est autour du corps et par rapport à lui que sont disposées les choses car, l'affirme avec force Michel Foucault dans *Le Corps utopique*, « le corps est le point zéro du monde[762] ». Comme l'enfant qui vient de naître, dont le corps est illimité et qui n'a pas conscience du monde extérieur, le psychotique ne peut avoir conscience d'un monde tel que nous le percevons car il ne possède pas de corps organisé. Il est dans un lieu différent, où il possède « un corps *sans corps*[763] », sans sa matérialité ni sa chair, qui fait notre bonheur (dans l'amour) et notre désarroi (dans la vieillesse).

Par ailleurs, le psychotique, dans son corps, a la spécificité, comme dans son esprit, d'avoir des échanges réduits au minimum avec son environnement, auquel il est étranger. C'est pourquoi, observe Manier, cet individu a un rapport très particulier à la maladie :

> […] les maladies bénignes de la vie quotidienne d'origine microbienne ou virale, comme rhumes, grippes, gastro-entérites, angines, infection, intoxications alimentaires, etc., qui sont autant d'affections banales de la relation à l'autre (ici, l'environnement), lui sont totalement étrangères[764].

De plus, le psychotique éprouve si peu de sensations corporelles qu'il n'est pas rare de voir des patients porter des vêtements inappropriés sans aucun inconfort : manteaux et bonnets portés à l'intérieur et conservés malgré la chaleur et la transpiration, tenue d'été légère à l'extérieur en plein mois de janvier.

Il semble donc juste d'affirmer, comme Alain Manier, que pour l'univers psychotique, « l'enfer, c'est les autres ». Cette citation tirée de la pièce *Huis clos* de Jean-Paul Sartre s'approche en effet de ce qui constitue le quotidien du psychotique. L'écrivain,

---

761 *Ibid.*, p. 311.
762 FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, *op.cit.*, p. 18.
763 *Ibid.*, p. 10.
764 MANIER, Alain, *Le Jour où l'espace a coupé le temps*, *op.cit.*, p. 115-116.

qui s'est expliqué sur la célèbre réplique dans une préface à la pièce, évoque d'abord le type d'échange avec les autres pouvant mener à une telle affirmation :

> Je veux dire que si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut être que l'enfer[765].

Alors que nous pouvons imaginer qu'un bon nombre d'individus vit occasionnellement de tels rapports avec les autres, ceux-ci semblent constituer l'essentiel des relations qu'entretient le psychotique avec son entourage.

Sartre poursuit son explication en soulignant la place essentielle qu'occupe l'Autre dans notre vie :

> […] les autres sont, au fond, ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes, pour notre propre connaissance de nous-mêmes[766].

En effet, l'Autre nous permet de nous reconnaître comme sujet, à partir du code langagier socialement élaboré dans lequel nous sommes plongés comme nous l'avons proposé. L'Autre est toujours peu ou prou impliqué dans notre élaboration de nous-mêmes. Pour Sartre qui réfléchit aux rapports malsains qu'entretiennent entre eux certains membres de la société, ces rapports provoquent une « mauvaise dépendance » des individus :

> Ce qui veut dire que, si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'autrui et alors, en effet, je suis en enfer[767].

Nous avons pu constater qu'à l'inverse, la quasi-impossibilité d'avoir des relations interpersonnelles est aussi problématique et douloureuse car, bien qu'elle ne provoque pas de dépendance à première vue, elle isole complètement l'individu dans un monde incompréhensible, hostile et angoissant. Les autres, réels ou imaginés, apparaissent alors menaçants et invasifs, un véritable enfer. En réalité, expliquent Baudrillard et Guillaume,

> […] la pire aliénation n'est pas d'être dépossédé par l'autre, mais *dépossédé de l'autre*, c'est d'avoir à produire l'autre en l'absence de l'autre, et donc d'être renvoyé continuellement à soi-même et à l'image de soi-même[768].

---

765 SARTRE, Jean-Paul, « L'enfer c'est les autres » dans *Huis clos*, Paris, Gallimard/Emen, 1964.
766 *Ibid.*
767 *Ibid.*
768 BAUDRILLARD, Jean et GUILLAUME Marc, *Figures de l'altérité*, *op.cit.*, p. 174.

Ce phénomène est illustré de manière très précise dans l'un des textes de Pierre, le patient de l'atelier au Centre hospitalier Gérard-Marchant présenté précédemment. À partir de l'amorce d'écriture « Dans mon miroir, je », il termine son texte ainsi :

> Moi, devant mon miroir, je me suis noyé, comme Narcisse s'est noyé en se mirant dans une flaque d'eau.
>
> J'aurais mieux fait de briser le miroir et de regarder ailleurs, de regarder les autres.

En ce sens, le psychotique vit littéralement à huis clos, c'est-à-dire qu'il n'a aucune porte ouverte sur l'extérieur, que le public n'est pas admis dans son espace. Et sans public, il ne peut entrer en représentation et être acteur de sa vie.

3.2.1.2.2 Substituts psychotiques et « symptômes négatifs »

Pour pallier les carences de la psychose, il existe des substituts caractéristiques du fonctionnement psychotique, que décrit aussi Alain Manier. Le premier de ceux-ci est l'évidence, laquelle sert de connaissance pour l'individu privé de langage. Il s'agit d'une pure pensée, du *cogito* seul, sans les incertitudes introduite par l'*ergo*, dit Manier :

> Et là, Descartes nous l'explique, nul risque d'erreur puisque l'objet se donne dans « l'immédiateté » : c'est-à-dire qu'entre le sujet pensant et l'objet, il n'a a plus la moindre médiation langagière avec toutes ses incertitudes[769].

Pour l'individu, cela produit un effet de vérité totale, car il n'y a pas de séparation entre lui et l'objet :

> Le fusionnel, le non-séparé est promu sous le nom d'« évidence » au rang de garantie absolue de la vérité[770].

Il s'agit là de l'étape initiale dans le raisonnement de Descartes, qui le mène à utiliser le langage comme outil pour développer son raisonnement, mais c'est cette étape unique que vit le psychotique au quotidien.

La chose transformée en objet par la représentation langagière fait perdre sa force initiale au choc du réel. L'expérience absolue qu'entraîne l'absence de médiation langagière fait ressortir, en conséquence, la pauvreté et la faiblesse du langage et provoque aussi un sentiment de toute-puissance. La relation du psychotique avec le réel et la toute-puissance qu'elle lui confère peuvent, par exemple, lui donner l'impression d'être élu

769 MANIER, Alain, *Le Jour où l'espace a coupé le temps*, *op.cit.*, p. 118-119.
770 *Ibid.*

parmi les autres et investi d'une mission. Celle-ci peut conduire à un passage à l'acte, lequel s'avère très souvent tout à fait pacifique.

Le délire et les hallucinations sont le troisième substitut psychotique identifié par Manier. Le psychanalyste explique qu'elles occupent la place de ce que l'on nomme symptômes dans d'autres affections, mais ne sont que les effets d'une activité idéique privée de langage :

> Ce ne sont pas des usages insensés ou irrationnels de la pensée, de la raison, du langage, de la vue, de l'ouïe, mais des effets de ce que, chez quelqu'un, la pensée comme le corps – donc, le regard, l'ouïe, etc. – ne sont aucunement, ou si peu, imprégnés de langage de façon constante et consistante. À certains moment, en effet, l'activité idéique est si forte et (parce que) le fonctionnement du langage si faible que le psychotique vit alors dans un monde psychique dépourvu de toute capacité de représentation, enfermé à l'intérieur de son activité idéique, donc absolument évidente et qui lui tient lieu de réalité sociale[771].

Le délire est l'expression d'une pensée pure (chaotique) qui fonctionne toute seule par le biais de « bibelots sonores ». Les hallucinations, elles, ont généralement lieu à des moments pendant lesquels

> […] le psychotique voit ou entend ses propres pensées en les prêtant donc à l'autre. […] Plus encore que les délires, les hallucinations sont donc ressenties par le patient comme « imposées » de l'extérieur et, le plus souvent, venant de l'autre, intrusives ou terrifiantes[772].

L'activité idéique tenant lieu de réalité sociale au psychotique est la seule compagnie qu'il possède, coupé du reste du monde par son dysfonctionnement langagier. Comme l'indique Alain Manier, ce monde lui permet, d'une certaine façon, de ne pas être complètement isolé dans son mal-être :

> […] « enfermé sous un globe de verre », le psychotique, qui ressent la vie comme une profonde injustice et une épreuve de tous les instants dont l'« Autre » est la cause, se trouve contraint, par dignité et pour survivre, de devenir fou, c'est-à-dire au moyen de délires, d'hallucinations, d'actes, de faire concurrence à l'État civil. Et d'échouer là où Balzac réussit[773].

La réussite de Balzac, par rapport à l'échec de la psychose, réside dans la possibilité de rendre intéressant le drame de la société « sous de saisissantes images[774] », comme

---

771 *Ibid.*, p. 126.
772 *Ibid.*, p. 128.
773 *Ibid.*, p. 129.
774 de BALZAC, Honoré, « L'Avant-propos de *La Comédie humaine* », dans *La Comédie humaine*.

l'explique lui-même l'écrivain dans l'avant-propos de *La Comédie humaine*. Ces images témoignent d'une activité de représentation qui, à partir d'une élaboration visuelle, met en mots les choses du réel. Le texte littéraire tente alors de dépasser les mots pour revenir vers des images, plus près des choses et susceptibles d'accrocher le lecteur. Ce processus de retour aux images est inaccessible à l'individu qui n'a pas, dans un premier temps, associé des mots à des images.

Finalement, l'un des traits caractéristiques de la psychose est le sentiment du double. Alain Manier explique ce phénomène en renvoyant à la conception du langage par Saussure, lequel compare la langue à une feuille de papier dont la pensée est le recto et le son le verso. Il est impossible de découper le recto sans découper en même temps le verso. De la même façon, on ne peut isoler le son de la pensée, ni la pensée du son. L'être « extravagant » du psychotique est pourtant comme une feuille de papier dont le recto et le verso seraient séparés. Ce dédoublement originel se traduit à plusieurs niveaux, dont celui de l'identité :

> Et c'est dans cet impensable écart que s'origine le vécu le plus constant du psychotique qui va par la suite se déployer en d'innombrables circonstances : le sentiment du double[775].

En parallèle aux « symptômes positifs » de la psychose, comme les hallucinations, le délire, la dépersonnalisation et la désorganisation de la pensée, ainsi dénommés parce qu'ils s'ajoutent à l'expérience de la réalité et aux comportements « normaux », on retrouve des « symptômes négatifs », lesquels reflètent le déclin des fonctions normales et se traduisent par une altération des fonctions cognitives complexes d'intégration. Ces symptômes négatifs s'expriment sous forme d'apragmatisme, d'aboulie et de repli, ce qui va de pair avec la difficulté des psychotiques à communiquer avec autrui. Comme c'est le cas pour l'autisme, mais dans une moindre mesure, on s'entend cliniquement pour reconnaître à la schizophrénie une fonction simulatrice dysfonctionnelle.

Jusqu'à récemment, les interactions sociales difficiles des psychotiques étaient attribuées à une incapacité de former une théorie de l'esprit (*theory of mind*) ou des

[775] MANIER, Alain, *Le Jour où l'espace a coupé le temps*, *op.cit.*, p. 130.

intentions de l'autre[776]. Or, en replaçant expérimentalement le schizophrène dans un contexte intersubjectif, Giampaolo Salvatore et ses collègues ont montré que celui-ci peut identifier les signes d'une activité mentale chez ses interlocuteurs et faire des hypothèses ou des prédictions sur leurs pensées et leurs réactions. Ces chercheurs proposent une autre explication des symptômes négatifs en s'appuyant sur la théorie de la simulation (*simulation theory*) :

> *Specifically we suggest both of these difficulties may result from a dysfunction in specific neural processes that are required for individuals to form goal-oriented action plans and internal models of another's goal-oriented actions. Particularly, we hypothesise that, in inter-subjective experiences, patients with negative symptoms build many different hypotheses about the thoughts and intentions and meanings of another but lack a mechanism that rapidly and automatically eliminates implausible hypotheses. As a result there are too many hypotheses to consider and the patient experiences hyperarousal and consequently withdraws. The result is an inability to be involved in the interpersonal context and pragmatically understand it, a problem which we will term « disadherence » to context*[777].

La *désadhérence* du psychotique résulte ainsi d'une impossibilité de sélectionner l'hypothèse la plus plausible dans celles qu'il fait lors d'une expérience intersubjective et conséquemment, de comprendre le contexte interpersonnel.

La théorie de la simulation s'appuie sur la présence de deux types d'activité neuronale, principalement situées dans le cortex prémoteur et pariétal (*premotor and parietal cortex*). La première prend place dans les neurones canoniques (*canonical neurons*), lesquels sont activés lorsqu'un individu pose une action avec un objet dirigée par un objectif (par exemple, l'attraper), mais aussi lorsque :

---

[776] SALVATORE, Giampaolo, DIMAGGIO, Giancarlo et LYSAKER, Paul, « An Intersubjective Perspective on Negative Symptoms of Schizophrenia : Implications of Simulation Theory », *Cognitive Neuropsychiatry,* vol. 12(2), 2007, p. 145. Les auteurs font allusion aux travaux suivants : FRITH, C., *The Cognitive Neuropsychology of Schizophrenia*, Hove (Royaume-Uni), Lawrence Erlbaum, 1992 et FRITH, C. (1994), « Theory of Mind in Schizophrenia », dans DAVID, A. et CUTTING, J. (dir.), *The Neuropsychology of Schizophrenia*, Hove, Lawrence Erlbaum, p. 147-161.

[777] « Précisément, nous suggérons que ces deux difficultés résulteraient d'un dysfonctionnement des traitements neuronaux spécifiques requis pour que les individus forment des plans d'actions orientés par des objectifs et des modèles internes d'actions orientées par des objectifs chez les autres. En particulier, nous faisons l'hypothèse que, dans les expériences intersubjectives, les patients avec des symptômes négatifs construisent plusieurs hypothèses différentes à propos des pensées, des intentions et des significations de l'autre, mais qu'il leur manque un mécanisme qui élimine rapidement et automatiquement les hypothèses improbables. Par conséquent, il existe trop d'hypothèses à considérer et le patient ressent une hyperstimulation et se retire. Il en résulte une incapacité à être impliqué dans le contexte interpersonnel et de le comprendre de manière pragmatique, un problème que nous nommons "désadhérence" au contexte. » SALVATORE, Giampaolo, DIMAGGIO, Giancarlo et LYSAKER, Paul, « An Intersubjective Perspective on Negative Symptoms of Schizophrenia : Implications of Simulation Theory », *loc.cit.*, p. 145-146.

> *[…] an individual remains still but the same object is merely shown to him or her, without the action being actually undertaken […]*[778].

Les neurones miroirs (*mirror neurons*) sont eux aussi activés pour poser une action avec un objet spécifique, mais contrairement aux neurones canoniques, ils sont également activés lorsqu'un individu en voit un autre poser cette action. Observer une action engage donc une activité neuronale semblable à celle produite lorsque cette action est réellement posée. Ce système neuronal permet ainsi d'adapter nos actions en fonction de nos perceptions et observations. D'une part, il simule les conséquences de nos actions avant qu'elles soient faites ou juste au moment où nous les faisons et, d'autre part, il constitue le fondement neuronal de l'intersubjectivité, en rendant possible l'interprétation des actions d'un autre individu par l'observation. L'intersubjectivité, plutôt que d'être considérée comme une interprétation théorique d'informations retenues parmi un ensemble de propositions, comme c'était le cas jusqu'à récemment, apparaît alors comme une élaboration « incarnée » (*embodied*). C'est-à-dire, indiquent Salvatore et ses collègues, que l'on ne peut penser l'intersubjectivité qu'en prenant conscience du corps :

> *[…] it is possible to explain it only if one recognises that the individual who elaborates information has (is) a body, and that this body is continuously involved in a stream of exchanges with other minds which are embodied, too*[779].

L'interaction entre sujets active effectivement des simulations mentales et des réactions corporelles automatiques, à un point tel que Vittorio Gallese qualifie l'intersubjectivité d'« intercorporéité » :

> *[…] the mutual resonance of intentionally meaningful motor behaviors […]*[780].

De cette idée, il tire des conclusions sur l'individuation, laquelle prendrait forme à partir d'un espace « nous », où les individus interagissent et s'aperçoivent que les autres ont/sont des corps vivants et agissants. Cet espace identitaire commun à partir duquel se forme l'identité personnelle serait donc :

---

[778] « lorsqu'un individu reste immobile, mais que ce même objet lui est simplement montré, sans que l'action ne soit réellement posée » *Ibid.*, p. 148.

[779] « c'est uniquement explicable si l'on reconnaît que l'individu élaborant de l'information a (est) un corps et que ce corps est continuellement impliqué dans un flot d'échanges avec les autres esprits, eux-mêmes incarnés. » *Ibid.*, p. 154.

[780] « la résonances mutuelle de comportements moteurs significatifs intentionnels » GALLESE, Vittorio, « Motor Abstraction : A Neuroscientific Account of How Action Goals and Intentions Are Mapped and Understood », *Psychological Research*, vol. 73, 2009, p. 493.

> *[…] the background of the communicative exchange and of the mutual understanding of symbolic signals (verbal and nonverbal) : an intersubjective « shared semantic context » […]*[781].

On comprend alors mieux pourquoi les symptômes négatifs de la psychose associent des difficultés interactionnelles, des problèmes de subjectivation et de schéma corporel.

3.2.1.3 Sarraute et l'univers psychotique : une application

> *[…] elles arrivaient, s'introduisaient en moi, m'occupaient entièrement… « mes idées » que j'étais seule à avoir, qui faisaient tout chavirer, je sentais parfois que j'allais sombrer… un pauvre enfant fou, un bébé dément, appelant à l'aide…*
>
> Nathalie Sarraute

D'une certaine manière, nous pouvons voir un aperçu de l'univers psychotique dans l'œuvre de Nathalie Sarraute, laquelle, par son travail particulier sur la langue et la narration, évoque indirectement certains traits qui caractérisent les problématiques de la psychose. Il n'est pas étonnant de rencontrer à l'époque du Nouveau Roman un type d'écriture où affleure un tel sujet, d'actualité en France au début du XX^ième^ siècle. Le régime de visibilité de cette époque est effectivement préoccupé par l'évolution importante dans le traitement des « fous », d'abord avec le mouvement aliéniste de la fin du XIX^ième^ siècle, puis avec l'apparition des premiers psychotropes efficaces vers 1950. Dans un même temps, la littérature et les autres arts sont, eux, préoccupés de manière générale par l'existence d'un outre-monde invisible. Avec le mouvement surréaliste apparaît une fascination pour le fonctionnement de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison. Dans son manifeste, André Breton fait la louange de l'imagination jusque dans ses excès – jusqu'à la folie – car pour lui, elle compense même les mauvais traitements des « fous qu'on enferme » :

> Chacun sait, en effet, que les fous ne doivent leur internement qu'à un petit nombre d'actes légalement répréhensibles, et que, faute de ces actes, leur liberté (ce qu'on voit de leur liberté) ne saurait être en jeu. Qu'ils soient, dans une mesure quelconque, victimes de leur imagination, je suis prêt à l'accorder, en ce sens qu'elle les pousse à l'inobservance de certaines règles, hors desquelles le genre se sent visé, ce que tout homme est payé pour savoir. Mais le profond détachement dont ils témoignent à

[781] « est l'arrière-plan de l'échange communicatif et de la compréhension mutuelle de signaux symboliques (verbaux et non-verbaux) : un "contexte sémantique partagé" intersubjectif » SALVATORE, Giampaolo, DIMAGGIO, Giancarlo et LYSAKER, Paul, « An Intersubjective Perspective on Negative Symptoms of Schizophrenia : Implications of Simulation Theory », *loc.cit.*, p. 154.

> l'égard de la critique que nous portons sur eux, voire des corrections diverses qui leur sont infligées, permet de supposer qu'ils puisent un grand réconfort dans leur imagination, qu'ils goûtent assez leur délire pour supporter qu'il ne soit valable que pour eux. Et, de fait, les hallucinations, les illusions, etc., ne sont pas une source de jouissance négligeable[782].

Bien que ses aspirations soient très différentes de celles des surréalistes, Nathalie Sarraute partage avec eux un intérêt pour ce qui se dissimule sous les apparences, pour ces mouvements intérieurs presque insensibles qui se devinent derrière les conventions et qu'elle nomme « tropismes ». En traquant ceux-ci, elle donne un aperçu de ce que décrit Foucault comme

> […] une invasion sourde, venant de l'intérieur, et, pour ainsi dire, […] un bâillement secret de la terre ; cette invasion, c'est celle de l'Insensé qui place l'Autre monde au même niveau que celui-ci […][783].

C'est aussi, nous l'avons vu, l'occasion pour l'auteure de dénoncer le langage vide de sens, entièrement du côté des conventions, sorte de parole-vêtement désincarnée.

Sarraute s'écarte de la narration romanesque traditionnelle pour épurer le récit de sa mise en scène, indique Arnaud Rykner, « chargée de faire du personnage un signe, et qui conduit le premier à s'effacer derrière le second[784] ». Elle va à rebours d'Aristote, qui fait la promotion de l'économie du récit pour servir un but précis et lui confère ainsi

> […] la nostalgie d'une unité primitive qu'il s'agirait de reconquérir, la volonté d'enfermer dans l'espace d'une écriture une totalité signifiante, le désir d'étendre à la dimension du livre le pouvoir fusionnant du « mot-monument »[785].

Le récit traditionnel fige la richesse et la complexité du réel en le réduisant à des signes choisis, en le représentant par des images réductrices. Pour tenter d'écarter ce voile trompeur de la narration, Sarraute, relève Arnaud Rykner, remet en question l'intrigue romanesque,

> […] largement supplantée par une sorte de « vécu » primordial qui remonte aux racines de l'existence, rejetant ses seules manifestations externes, sans prétendre par ailleurs dévoiler une quelconque essence, un quelconque sens, que serait chargé de mettre au jour un récit linéaire et vectorisé[786].

---

[782] BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, 1924, http://wikilivres.info/wiki/Manifeste_du_surréalisme. Page consultée le 15 décembre 2010.
[783] FOUCAULT, Michel, *Maladie mentale et psychologie*, *op.cit.*, p. 91.
[784] RYKNER, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, *op.cit.*, p. 73.
[785] *Ibid.*
[786] *Ibid.*, p. 74.

L'absence de linéarité du roman sarrautien s'apparente à la temporalité immobile du psychotique qui, faute d'une subjectivité constante, ne peut s'inscrire dans le temps et construire son « histoire ». Obligé de vivre dans l'instant présent, il lui est difficile de connaître une progression, ce que nous reconnaissons aussi dans l'œuvre de l'auteure et ce, jusque dans sa ponctuation caractéristique marquée de points de suspension. Rykner décrit ce rythme particulier de la manière suivante :

> La vie surgit par jets, par bouffées, par éclairs, sans avoir besoin de la maturation de la durée. […] Le temps est comme mis entre parenthèses, comme suspendu à ces trois points qui si souvent s'égrènent au fil des mots pour arracher la phrase au mouvement de son propre déploiement[787].

Dans le récit sarrautien, en l'absence de linéarité, les personnages n'ont ni passé ni futur, mais aussi ni dehors ni dedans, explique Arnaud Rykner :

> Il n'y a plus de séparation entre ce qui est et ce que chacun est, puisque le monde et l'être sont donnés l'un par l'autre, l'un dans l'autre, et dans l'instant. Temps, espace et moi se mêlent dans le jaillissement d'une sensation brute qui abolit finalement toute frontière[788].

Aussi, dans *L'Usage de la parole*, la famille nucléaire est-elle décrite, nous l'avons vu plutôt[789], comme une boule dans laquelle les individus sont indifférenciés :

> Ils étaient là tous quatre pelotonnés, serrés les uns contre les autres, leurs contours mous, moelleux se fondant se confondant ils ne sentent où l'un finit où l'autre commence… ils sont une boule vivante humectée de chaudes moiteurs, imprégnée d'intimes, de fades, de douces odeurs[790]…

La syntaxe de la phrase descriptive accompagne l'image circulaire et confondue de la famille : ils sont « là tous quatre » sans qu'aucun déterminant n'apparaisse pour les séparer et les adjectifs sont renforcés par un second, complémentaire, pour marquer leur état fusionnel (« pelotonnés, serrés », « mous, moelleux »). La ponctuation renforce l'impression d'une masse indistincte, notamment par l'absence de virgule dans le segment énumératif « se fondant se confondant ils ne sentent où l'un finit où l'autre commence » et par les points de suspension qui allongent la phrase et ralentissent son rythme. Alors que l'image d'une famille unie pourrait être positive, elle est ici inquiétante et transmet au

---

787 *Ibid.*, p. 76-77.
788 *Ibid.*, p. 77.
789 Voir ci-dessus, p. 203.
790 SARRAUTE, Nathalie, *L'Usage de la parole*, *op.cit.*, p. 53. Nous reprenons la citation déjà commentée ci-dessus, p. 203.

lecteur l'angoisse d'une telle relation fusionnelle. Angoisse ressentie semblablement et quotidiennement par le psychotique dont le corps volatil, indéfini est menacé par les autres.

Les autres ne sont pas l'unique menace pour le psychotique : nous avons vu que les mots, dénués de sens, peuvent aussi être vécus comme une agression. Cette menace du mot est souvent rendue dans l'œuvre de Sarraute, où, indique Arnaud Rykner,

> […] le mot cherche dès lors moins à faire sens qu'à blesser, en se posant arbitrairement sur personnes et objets. […] Car il n'est plus la simple présence d'une absence (représentant d'une réalité absente ou abstraite), il est une présence absolue (représentant de soi-même, présence de sa propre présence). Il ne *signifie* plus, il *est*. Il ne *dit* plus, il *fait*[791].

Alors même qu'ils en arrivent à être vidés de leur sens, les mots chez Sarraute se corporisent en objets menaçants, agressifs, voire étouffants :

> Car la parole *mutilée* est le plus souvent une parole *mutilante*[792].

Dans *Enfance*, c'est le mot « malheur », lancé à Natacha, qui « frappe, c'est bien le cas de le dire, de plein fouet[793] » : « le "malheur" qui ne m'avait jamais approchée, jamais effleurée, s'est abattu sur moi[794]. » Ce mot l'attache ensuite :

> Des lanières qui s'enroulent autour de moi, m'enserrent[795]…

De la même manière, les paroles de la gouvernante allemande de Natacha évoquées précédemment sont lourdes et la contraignent :

> […] les paroles m'entourent, m'enserrent, me ligotent, je me débats[796]…

Ailleurs dans l'œuvre de Sarraute les paroles étouffent les personnages comme des masques d'anesthésie, les remplissent d'une substance fausse qui dérobe la pensée authentique. Par exemple, dans *Tropismes*, un petit garçon est gavé de ces paroles par son grand-père, comme si elles étaient plaquées sur son visage :

> Et le petit sentait que quelque chose pesait sur lui, l'engourdissait. Une masse molle et étouffante, qu'on lui faisait absorber inexorablement, en exerçant sur lui une douce

---

791 RYKNER, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, *op.cit.*, p. 49-50.
792 *Ibid.*, p. 26.
793 SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*, *op.cit.*, p. 121.
794 *Ibid.*
795 *Ibid.*
796 *Ibid.*, p. 12.

> et ferme contrainte, en lui pinçant légèrement le nez pour le faire avaler, sans qu'il pût résister – le pénétrait[797] […].

Dans un autre fragment du recueil, la narration montre des paroles d'adultes qui se mêlent à l'air et se posent sur le visage d'un autre garçon comme une matière :

> Leurs paroles, mêlées aux inquiétants parfums de ce printemps chétif, pleines d'ombres où s'agitaient des formes confuses, l'enveloppaient.
>
> L'air dense, comme gluant de poussière mouillée et de sèves, se collait à lui, adhérait à sa peau, à ses yeux[798].

La conversation des parents hébète l'enfant qui refuse d'aller jouer avec les autres dans le pré et reste auprès d'eux à absorber ce qu'ils disent. Les paroles fausses, plutôt que de créer des liens, s'interposent et mettent le personnage à distance. Ces évocations rappellent étrangement les difficultés langagières du psychotique, pour qui les mots, désarticulés de la pensée, sont des choses et composent, nous l'avons vu, une « construction qui dépasse le locuteur et l'envahit[799] », ce qui génère angoisse et isolement. Bien que les mots servent à nommer les choses et à échanger, ils peuvent aussi, prévient Nathalie Sarraute, devenir des liens incontrôlés qui entravent les individus, des masques posés sur leurs visages qui les aveuglent et les engloutissent.

La méfiance de l'auteure envers les mots se traduit également par la mise en scène de personnages qui, souligne Rykner, « abusent de l'aspect *normatif* du langage[800] » et l'utilisent pour détruire les autres. Ainsi, dans *L'Usage de la parole*, la mère de famille incarne la norme et ses paroles sont rendues presque palpables dans leur dureté. À son fils, elle adresse les mots suivants :

> Si tu continues, Armand, ton père va préférer ta sœur.

Ceux-ci sont entendus par hasard par une personne assise à une table voisine, laquelle note leur agressivité :

> Il est vrai que je n'ai pas tendu l'oreille pour les entendre, elles l'ont frappée au passage avec une telle force[801]…

Les paroles frappent l'oreille comme s'il s'agissait de claques, décrites plus loin comme

---

797 SARRAUTE, Nathalie, *Tropismes*, *op.cit.*, p. 53.
798 *Ibid.*, p. 104.
799 MANIER, Alain, *Le Jour où l'espace a coupé le temps*, *op.cit.*, p. 60.
800 RYKNER, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, *op.cit.*, p. 49.
801 SARRAUTE, Nathalie, *L'Usage de la parole*, *op.cit.*, p. 50.

> […] des mots comme elle-même, comme tout autour… glacés et durs… elle les lui promène sur le visage[802]…

Ces mots « glacés et durs », (im)posés comme un masque, obéissent à la norme à laquelle la mère elle-même se plie avec empressement depuis toujours :

> Mais y a-t-il jamais eu besoin de la rappeler à l'ordre ?... Quand elle était encore un petit enfant, des paroles telles que « Ton père » « Ta mère » « Ton frère » « Ta tante »… provoquaient chez elle une sorte d'avidité, une excitation… elles la faisaient courir vers les armoires pour en sortir les costumes d'apparat, les beaux uniformes dans lesquels… elle un peu engoncée dans sa tenue bien apprêtée de fille, de petite-fille, de sœur, de nièce… ils allaient, harmonieusement groupés, se tenir sur l'esplanade[803]…

Ces paroles qui font courir l'enfant vers les armoires ne sont pas anodines, puisque ce sont des titres désignant les places symboliques des acteurs familiaux[804] et l'ordre qu'ils représentent. Si elle s'engonce dans ses beaux costumes, comme ceux d'un acteur de théâtre qui joue son rôle, et ses uniformes – lesquels annoncent le rôle d'une personne même vue à distance –, c'est pour occuper sa place « de fille, de petite-fille, de sœur, de nièce… » et ajuster son jeu en fonction de tous ces rôles. Un commentaire de Nancy Huston dans *L'Espèce fabulatrice* vient expliquer ce comportement « vestimentaire » compulsif de la fillette :

> Plus le texte d'un rôle est déterminé d'avance, prescrit de l'extérieur, figé, plus ceux qui l'endossent sont tenus de porter le *costume* du rôle[805].

Le rapprochement entre l'ordre langagier et le costume n'est donc pas anodin. Dans le passage, nous constatons que la raideur des habits témoigne de la rigidité des règles du symbolique auxquelles la mère se conforme avec ferveur.

Ce même personnage a aussi un goût prononcé pour les représentations architecturales de l'ordre et les objets qu'elles contiennent. Par exemple, elle « a toujours aimé avec une fidélité obstinée […] les grands édifices publics puissamment construits,

---

802 *Ibid.*, p. 59.
803 *Ibid.*, p. 54.
804 Sur la distinction (inspirée de Lacan) entre « la prise en charge symbolique des *places*, l'adaptation à la *situation* réelle et le déplacement dans l'univers imaginaire des *rôles* possibles », voir HEINICH, Nathalie, *États de femme, op.cit.*, p. 332.
805 HUSTON, Nancy, *L'Espèce fabulatrice*, *op.cit.*, p. 49.

bien entretenus[806] », images d'un consensus législatif édifié sur une communauté. Dans ces bâtiments, elle peut consulter des

> […] catalogues toujours parfaitement tenus à jour où elle [peut] trouver, rassemblé sous des rubriques telles que Parents. Enfants. Mariage. Jeunesse. Vieillesse. Mort… avec une liste de conduites adéquates et de sentiments correspondants, tout ce qu'elle voulait savoir… un complet assortiment[807]…

Le texte indique que ceux qui ne savent pas suivre ces règles se retrouvent, eux, rapidement à la rubrique « déviations » ou « anomalies », à l'image des conduites « anormales » des psychotiques, lesquels n'ont pas non plus accès au code.

Pour les individus psychotiques qui se trouvent en dehors du langage et de ses règles, le monde des idées reste une nébuleuse disjointe de la parole et de son effet organisateur. Nous retrouvons une illustration de ce phénomène chez un personnage de *L'Usage de la parole* :

> Et aussitôt, comme toujours, son esprit alerté appelle, fait accourir, sélectionne, rassemble tout ce qu'il possède de plus habile, de mieux entraîné, de plus apte à attraper ce qu'on lui lance… une idée… par un bout il la saisit… Mais que lui arrive-t-il ? Elle lui échappe comme tirée en arrière… comme par un effet de boomerang elle revient à son point de départ… la voici là-bas, retrouvant son élément, s'animant, devenant un être vivant, pareille à un serpent elle se tord, elle se roule, s'entortille sur elle-même, se contorsionne, pareille à un ver elle se tronçonne, elle se convulse et se disloque comme un homme en proie à la danse de Saint-Guy, en toute licence, coquettement elle se trémousse, se cajole, se caresse à elle-même, fait des grâces… impossible de s'en emparer, elle joue à cache-cache, se dissimule dans les dédales, se perd dans les méandres[808]…

Le comportement de l'idée, dans l'énumération savoureuse de Sarraute, montre bien le bouleversement permanent d'un esprit dénué de la fonction structurante du langage. Le personnage n'en est, lui, heureusement pas dépourvu et retrouve rapidement son idée « revêtue » de mots :

> Et puis revient, se tend de nouveau, s'offre, se propose, veut s'imposer… Une idée revêtue de toutes les formes exigées, se présentant conformément aux convenances… Les mots qui la revêtent, à part quelques inversions seyantes, quelques brisures, sont disposées dans l'ordre qu'impose la raison, ils remplissent

806 SARRAUTE, Nathalie, *L'Usage de la parole*, *op.cit.*, p. 54.
807 *Ibid.*, p. 55.
808 *Ibid.*, p. 143.

> dûment leur fonction… substantifs, adjectifs, pronoms et verbes docilement s'accordent, prépositions et conjonctions sagement introduisent et relient[809]…

L'ordre des mots revient encore ici sous la forme d'un vêtement représentant les convenances et les règles qui, sagement, habillent l'idée fuyante. Nous voyons ici que les idées sont présentées comme une masse distincte qui s'articule à la masse des mots compris dans la langue, pour éventuellement se transmettre à des interlocuteurs.

Le travail de maîtrise du langage, Natacha l'expérimente elle aussi dans *Enfance* lorsqu'elle va au cours Brébant et qu'elle apprend à contrôler son écriture alors illisible : « petit à petit », dit-elle, « à force d'application, mon écriture s'assagit, se calme[810]… » Au chapitre suivant, les idées incontrôlables qui s'emparaient d'elle jusqu'alors sans qu'elle puisse s'en débarrasser ne la tourmentent plus :

> Je n'y pense plus jamais, je peux dire que cela m'est complètement « sorti de la tête ». […] Comment est-il possible que j'aie pu éprouver cela il y a si peu de temps, il y a à peine un an, quand elles arrivaient, s'introduisaient en moi, m'occupaient entièrement… « mes idées » que j'étais seule à avoir, qui faisaient tout chavirer, je sentais parfois que j'allais sombrer… un pauvre enfant fou, un bébé dément, appelant à l'aide[811]…

Natacha, comme la plupart des enfants, apprend à articuler les mots et les idées à partir d'un système symbolique de répétition du réel déjà en place. Le risque pour ceux qui n'y arrivent pas est de rester, comme elle le dit, « un pauvre enfant fou ». En repoussant les limites du langage, Sarraute expose des situations qui font ressortir l'ambiguïté de nos relations avec le langage. La structure psychotique, en raison de son immaturation langagière intrinsèque, s'apparente particulièrement bien à cette illustration. Sarraute semble d'ailleurs pressentir qu'à ce point de vue, tout se joue pendant l'enfance, bien que les symptômes évidents apparaissent souvent plus tard.

Même s'ils permettent d'échanger plus clairement, les mots comportent toujours le danger d'édulcorer l'expression, de la vider de son sens, jusqu'à la faire mourir. Le caractère mortifère du mot est bien marqué dans la première nouvelle de *L'Usage de la parole* évoquée plus tôt et dans laquelle on assiste à la mort de l'écrivain russe Anton Tchekhov, dont la vie s'arrête dans les mots « Ich sterbe ». Si les mots peuvent marquer la

---

809 *Ibid.*, p. 143-144.
810 SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*, *op.cit.*, p. 134.
811 *Ibid.*, p. 135.

mort, comme c'est le cas pour le personnage, leur absence peut également causer la mort d'un sujet en devenir, néanmoins condamné à « vivre ». Sans accès au langage, le psychotique est privé de subjectivité, de vie intérieure et extérieure, puisqu'il ne peut pas réellement échanger avec son entourage. Sans avoir écrit explicitement sur le thème de la « folie », Nathalie Sarraute montre à travers ses personnage et de manière très précise les difficultés d'un rapport au langage dysfonctionnel, ambigu. Comme le dit Rykner :

> […] les œuvres de Sarraute fragilisent (sinon suspendent) la dimension symbolique du langage[812].

3.2.2 L'art et la lecture pour les psychotiques

> *Books did not care who was reading them or whether one read them or not. All readers were equal, herself included.*
>
> Alan Bennett

Une introduction à la psychose semblait essentielle pour comprendre les enjeux de la lecture chez les individus qui en souffrent. Nous avons pu constater que le psychotique possède une fonction symbolique défaillante, ce qui pourrait sembler en contradiction avec l'activité de lecture, laquelle est précisément fondée sur la représentation et le langage. Pourtant, si l'absence de parole véritable pendant la petite enfance est liée à la psychose, il semble raisonnable de penser que le texte littéraire, en offrant une parole « exemplaire », pourrait aider à remettre le psychotique dans le langage, « à introduire, dit Philippe Schlecht, un ordre permettant de médiatiser les relations symboliques qui n'ont jamais été effectuées[813]. » La fiction littéraire est alors une médiatisation du langage incompréhensible et angoissant de l'Autre et sa fréquentation régulière peut introduire le monde de manière indirecte et moins menaçante. Elle participerait ainsi à l'élaboration d'une fonction symbolique qui articule signifiant et signifié chez le patient et l'introduirait progressivement à la réalité telle que nous la percevons, construite d'objets et non de choses. Comme l'indique Dominique Friard :

> Le récit raconté aurait une fonction de transformation des affects ou des objets non pensés, parce que destructeurs du penser lui-même, en représentations tolérables[814].

---

812 RYKNER, Arnaud, *Pans, op.cit.*, p. 157.
813 SCHLECHT, Philippe, *Psychoses chroniques et groupes de lecture*, *op.cit.*, p. 6.
814 *Ibid.*, p. 136.

Ce travail ne va pas de soi et la lecture littéraire a tout intérêt à s'inscrire dans un programme général de soins psychiatriques mettant l'accent sur une réappropriation du langage en particulier et de la fonction symbolique en général – ce qui n'est pas la priorité actuelle de l'institution psychiatrique.

3.2.2.1 Les bénéfices de la lecture littéraire et de l'atelier

Le succès d'une médiation par le texte littéraire tient pour une bonne part, dit Philippe Schlecht, « à la manière dont le patient investit, idéalise le texte[815]. » L'œuvre fournit un appui pour élaborer des rapports au monde plus consistants. En tant que tiers médiateur, le langage constitue l'outil de symbolisation nécessaire au processus de distanciation objectalisante. Pourtant, même si le texte s'appuie sur un code social stable, il n'est pas un monument dont le sens est unique et prescriptif. L'œuvre est ouverte aux interprétations du lecteur et son équivocité est essentielle au travail de réception. En effet, nous avons vu avec Daniel Bougnoux que la coupure sémiotique,

> […] que certains psychotiques échouent à tracer, beaucoup d'artistes s'ingénient à la brouiller en rapprochant la carte du territoire, la représentation de la présence […][816].

Aussi, l'œuvre agit-elle comme contenant ouvert de pensée, procurant diverses sensations, à partir desquelles le patient peut se construire :

> L'activité permet aux patients de se référer à une culture écrite qui n'est plus seulement vécue comme un sphinx incompris trônant dans l'azur, mais comme un mets dont ils peuvent se nourrir sans en être étouffés. Ils vont pouvoir, notamment ceux qui ne lisent pas encore, bénéficier d'une enveloppe sonore. Grâce à ce bain, de sons certains connaîtront des satisfactions orales qui leur étaient jusqu'ici refusées. Ce plaisir agira comme un puissant stimulant qui mènera ceux qui ne savent pas lire vers l'apprentissage de la lecture et ceux qui savent lire vers la lecture à haute voix. Ils vont pouvoir grâce à cette lecture en groupe commencer à lire en différenciant ce qui est d'eux et ce qui est du texte, cette première différenciation va leur permettre de jouir du texte, ce qui constituera à tout prendre une sorte d'apprentissage du songe, mais ce songe ne va pas partir en fumée il va toucher le lecteur, qui va y retrouver des émotions, des souvenirs, réveillés par le texte. […] le texte de l'écrivain cesse d'être une fiction pour raconter au sujet ce qu'il en est de lui, le texte devient alors un florilège, un magma, un contenant de pensée auquel le sujet va pouvoir se référer pour aller plus loin vers de nouvelles aventures, vers de nouveaux textes. Le sujet acquiert ainsi ce qu'il est convenu d'appeler une culture[817].

---

815 *Ibid.*, p. 7.
816 BOUGNOUX, Daniel, *La Crise de la représentation*, *op.cit.*, p. 130.
817 FRIARD, Dominique, *Le Groupe de lecture, op.cit.*, p. 178.

Outre le bénéfice de la lecture littéraire comme fréquentation d'un langage « exemplaire », celle-ci possède d'autres vertus qui peuvent contribuer à l'amélioration de l'état psychotique. Parce qu'elle stimule les affects, la lecture pourrait, nous l'avons vu, aider l'individu à atteindre un certain *insight*, à partir des émotions suscitées par l'œuvre littéraire. D'ailleurs, la lecture fait naître des émotions même chez des individus généralement déconnectés de leurs sensations et leurs émotions parce qu'incapables de les reconnaître et de les exprimer. Une expérience menée récemment démontre comment la lecture d'un texte littéraire peut modifier les émotions[818]. Dans l'expérience de Djikic, Oatley, Zoeterman et Peterson, un texte donné (la nouvelle *The Lady with the Toy Dog* D'Anton Tchekhov) n'a pas d'effets dirigés sur une émotion en particulier, mais il provoque un changement général des affects et cela, de manière plus marquée que pour le même texte rédigé sous forme de documentaire, sans ses propriétés formelles artistiques originales. Le même groupe de recherche a également montré que les individus qui évitent de s'attacher dans leurs relations (*avoidantly attached individuals*) éprouvent un changement d'émotions plus important à la lecture d'un texte littéraire que les individus qui n'ont pas de telles défenses à l'égard de leurs proches[819]. La médiation du texte littéraire pourrait ainsi percer les défenses psychologiques mises en place initialement pour éviter, par exemple, un rejet de la part de la mère ou d'une autre personne aimée. Les individus possédant de telles défenses seraient donc plus sensibles aux œuvres d'art alors qu'ils font preuve d'une attitude de mise à distance par rapport aux sources plus directes d'émotions. Ainsi, la lecture littéraire pourrait stimuler les affects des psychotiques, qui ont de la difficulté à identifier leurs émotions et, on l'aura compris, à s'attacher aux autres.

Il semble aussi que la médiation du texte aide les patients à penser leurs sensations et leurs émotions dans un langage codé socialement. C'est l'hypothèse faite par une équipe de soin utilisant la poésie avec ses patients hospitalisés :

---

818 DJIKIC, Maja, OATLEY, Keith, ZOETERMAN, Sara et PETERSON, Jordan B., « On Being Moved by Art : How Reading Fiction Transforms the Self », *Creativity Research Journal*, vol. 21(1), 2009, p. 24-29.

819 DJIKIC, Maja, OATLEY, Keith, ZOETERMAN, Sara et PETERSON, Jordan B., « Defenseless Against Art ? Impact of Reading Fiction on Emotion in Avoidantly Attached Individuals », *Journal of Research in Personality*, vol. 43, 2009, p. 14-17.

> *It was hypothesized that in the poetry the patient would find both direct and symbolic expression of his own feelings*[820].

Notre expérience montre néanmoins que l'investissement affectifs des patients varie selon leur état psychique : ils peuvent être d'abord trop captivés par la lecture pour pouvoir s'en détacher, puis manifester une grande distance vis-à-vis des textes. Lorsqu'ils ont suffisamment progressé, certains patients se laissent interpeller par le texte et exceptionnellement s'expriment en tant que sujet. Et alors, explique Philippe Schlecht :

> Les liaisons éphémères mais effectives qui se tissent le temps d'une lecture à haute voix renouvelable entre les affects intensément ressentis et des représentations de mot empruntés à quelqu'un d'autre pourraient être le préalable d'insights et d'issues symbolisatrices, point de départ éventuel pour une réorganisation narcissique de soi[821].

Le lecteur, s'il est souvent considéré uniquement dans sa part de « sujet littéraire » par les théoriciens de la littérature, agit véritablement « en sujet tout court[822] » devant l'œuvre. C'est pourquoi le texte véritable

> […] est tissé par la combinaison fluctuante de la chaîne de [sa] vie avec la trame des énoncés une fois pour toutes combinés par l'auteur[823].

La trame de l'œuvre sert donc d'appui à l'élaboration du sujet lecteur, notamment en lui prêtant des mots pour nommer ses perceptions et ses émotions.

Outre l'intérêt qu'elle constitue vis-à-vis de la fonction symbolique et des affects, l'utilisation de la fiction littéraire, considérée en tant que simulateur, aurait également pour effet de placer le patient dans un semblant de situation sociale, stimulant l'activité psychique nécessaire à l'interaction avec les autres. La médiation du texte servirait ainsi à encourager une activité cognitive fonctionnelle en ce qui a trait à l'empathie et à l'échange avec les autres. Du point de vue de la théorie de la simulation et des neurones miroirs, la fiction littéraire, en explicitant le comportement des personnages grâce à l'accès qu'elle donne à leur intériorité, permet au lecteur de mieux comprendre leurs motivations. Elle lui permet d'identifier l'hypothèse la plus plausible parmi celles qu'il a élaboré quant à

---

820 « On fit l'hypothèse que dans la poésie, le patient trouverait l'expression directe et symbolique de ses propres sentiments. » EDGAR, Kenneth F., HAZLEY, Richard et LEVITT, Herbert I., « Poetry Therapy with Hospitalized Schizophrenics », dans LEEDY, Jack J. (dir.), *Poetry Therapy, op.cit.*, p. 35.

821 SCHLECHT, Philippe, *Psychoses chroniques et groupes de lecture*, *op.cit.*, p. 48.

822 LANGLADE, Gérard, « Le sujet lecteur auteur de la singularité de l'œuvre », *loc.cit.*, p. 87.

823 BELLEMIN-NOËL, Jean, *Plaisirs de vampires*, Paris, PUF, 2001, p. 19-20, cité dans LANGLADE, Gérard, « Le sujet lecteur auteur de la singularité de l'œuvre », *loc.cit.*, p. 87.

leurs desseins en fonction de leurs actions et leurs paroles. Elle lui donne aussi l'occasion de mieux associer, dans un contexte donné, certains comportements à leurs motivations réelles.

Par ailleurs, il a été observé par des animateurs d'ateliers de lecture pour psychotiques que la lecture en commun d'œuvres littéraires agit sur les habiletés de communication des patients :

> Ces œuvres littéraires stimulent des situations sociales qui peuvent être problématiques pour de nombreux patients. Ainsi, confronté à la fiction, le patient peut apprendre d'autres manières de faire face à la situation problème[824].

Notre propre expérience confirme que l'atelier de lecture, en tant qu'activité de groupe, encourage les interactions interpersonnelles entre les patients. Les animateurs cités par Dominique Friard remarquent également que la lecture peut permettre un apprentissage par utilisation de modèles.

Nous avons décrit brièvement les difficultés corporelles rencontrées par les psychotiques, lesquels éprouvent leur corps comme morcelé. Le récit, fonctionnant comme un organisateur de l'espace corporel menacé dans ses limites, leur apporterait davantage d'unité. C'est d'autant plus le cas lorsqu'il est présenté dans le cadre de l'atelier, lequel prolonge la fonction contenante de l'œuvre.

Comme l'affirme Marcel Proust, le texte littéraire peut également stimuler les désirs, lesquels sont particulièrement émoussés chez les patients psychotiques. L'œuvre d'art ne se saisit jamais d'emblée car elle est toujours ouverte à l'interprétation et nous pousse constamment dans notre démarche de recherche. Elle n'apparaît pas comme un tout circonscrit et prescriptif, mais comme un tremplin pour nos émotions, nos réflexions, notre curiosité envers le monde. Nous avons d'ailleurs vu que l'un des rôles de la littérature est de mettre l'accent sur des phrases et des images afin que nous les expérimentions comme neuves. Ainsi, l'œuvre littéraire semble être tout indiquée pour contrer l'épuisement et la chronicité de la psychose. En effet, les troubles psychotiques entraînent un découragement général et rendent difficiles les gestes simples de la vie quotidienne car, explique Alain Manier, leur apprentissage n'est jamais acquis :

---

824 FRIARD, Dominique, *Le Groupe de lecture, op.cit.*, p. 114-115.

> Ce qui est aussi une manière de repérer que le psychotique, en ses activités, repart toujours à peu près de zéro. C'est à des difficultés aussi énormes et aussi inattendues qu'il faut mesurer la portée des propos si fréquents chez les psychotiques concernant la difficulté de faire ceci ou cela, l'épuisement au travail (pour un travail effectif qui peut paraître dérisoire à l'autre non-psychotique), l'immensité des obstacles à surmonter, etc.[825]

La psychose, à laquelle s'ajoutent les effets secondaires des médicaments, est donc une maladie chronique fatigante pour ceux qui en souffrent et la lecture littéraire peut leur apporter un regain d'énergie. En stimulant les désirs, celle-ci peut redonner donc aux patients un goût pour la vie et un intérêt pour le monde.

De manière semblable, le temps du récit peut ponctuer le temps immobile du psychotique qui, privé de langage, est aussi privé d'histoire, souligne Manier :

> « Je vis dans un temps immobile » est une expression que le clinicien a souvent l'occasion d'entendre. Il y a, à recevoir pour ce à quoi cela renvoie, une problématique de l'inertie, de l'immobilité, de l'enlisement, de la fatigue aussi, liée à un corps non doté du tonus langagier[826].

Si les bénéfices de la lecture sur la motivation du patient semblent confirmés, rappelons que le soignant reste le moteur du désir de celui-ci, lequel participe assez docilement aux activités proposées, mais prend rarement des initiatives. Cela explique la nécessité et l'importance d'offrir des ateliers d'art-thérapie en soins ambulatoires, pour des patients stabilisés qui ont toujours besoin de la stimulation d'une activité régulière.

En plus d'aménager un espace de rencontre entre sujets soignants et sujets soignés, la vocalisation proposée par la lecture en atelier met en place une aire transitionnelle préalable à l'élaboration d'une fonction de représentation chez le psychotique. En effet, la lecture à haute voix implique des phénomènes vocaux qui font partie de l'aire transitionnelle. Donald Winnicott range dans le langage transitionnel les formes sonores acquises sans leur valeur sémantique, mais dans le respect des règles phonologiques, surtout lorsque le mot surgit comme moyen de lutte contre les angoisses dépressives. Roland Gori reprend cette idée sur l'espace intermédiaire des mots qui ne sont pas encore articulés au sens de la manière suivante :

> Le mot n'est point alors une hallucination (subjectif) mais il n'est pas non plus restitué dans la plénitude objective de sa réalité (sémantique donc partagée) : il est à

[825] MANIER, Alain, *Le Jour où l'espace a coupé le temps*, *op.cit.*, p. 100.
[826] *Ibid.*, p. 111.

> mi-chemin, ce qui est une bonne figuration de l'objet intermédiaire et/ou transitionnel[827].

Or, l'aire transitionnelle, essentielle à la constitution du sujet en tant qu'unité, annonce l'aptitude à créer et à réfléchir. Winnicott rappelle à ce sujet que :

> C'est seulement en étant créatif que l'individu découvre le soi[828].

La créativité est essentielle à la vie et, suggère Winnicott, elle a tout intérêt à être activée chez les individus dont l'environnement n'a pas stimulé son développement :

> Il ne saurait vraisemblablement y avoir de destruction complète de la capacité de l'individu à vivre une vie créative ; même, en cas de soumission extrême et d'établissement d'une fausse personnalité, il existe, cachée quelque part, une vie secrète qui est satisfaisante parce que créative ou propre à l'être humain dont il s'agit. Ce qu'elle a d'insatisfaisant est dû au fait qu'elle est cachée et, par conséquent, qu'elle ne s'enrichit pas au contact de l'expérience de la vie[829].

Dans l'expérience de lecture, l'aire transitionnelle peu élaborée du psychotique a alors l'occasion de s'enrichir et la créativité enfouie au plus profond de lui peut s'exprimer. L'atelier de lecture permet progressivement aux patients de développer une attitude créatrice envers le texte en se l'appropriant par la voix, avec un imaginaire personnel lié à des expériences et des souvenirs. En cela, il s'appuie sur et prolonge la propriété transitionnelle de l'œuvre littéraire, comme l'explique Dominique Friard :

> L'écrit se situe clairement entre l'individu et son environnement. Le texte écrit est à la fois un objet subjectif et à la fois un objet perçu objectivement. Le lire c'est arroger des droits sur lui, c'est en prendre possession, même s'il nous échappe constamment. […] Il ne change jamais, seul le lecteur peut en modifier le sens. […] Il vient de l'extérieur, il a été écrit par un autre, mais chaque lecteur crée ses images, est le créateur de sa lecture[830].

D'un point de vue cognitif, nous avons vu que la lecture stimule l'imagerie mentale, laquelle, indiquent les recherches dans ce domaine, aide la compréhension et la mémoire sémantique. Elle favorise la capacité à résoudre des problèmes et engage divers acquis cognitifs liés au traitement de l'information, cela étant transposable dans un contexte subséquent à la lecture. Bien que des études aient montré que les psychotiques souffrent de problèmes de mémoire de travail, d'attention, d'adaptation et de vitesse

---

827 GORI, Roland, « Entre cri et langage : l'acte de parole » dans ANZIEU, Didier (dir.), *Psychanalyse et langage : du corps à la parole*, Paris, Dunod, 2003 [1977], p. 83-84.
828 WINNICOTT, Donald W., *Jeu et réalité*, *op.cit.*, p. 110.
829 *Ibid.*, p. 133.
830 FRIARD, Dominique, *Le Groupe de lecture, op.cit.*, p. 204.

d'assimilation[831], notre travail en atelier montre qu'ils lisent et comprennent les textes. Dominique Friard fait une constatation semblable au sein de ses propres groupes de lecture et décrit ainsi le processus de lecture :

> Lire c'est donner une signification au texte écrit, en associant entre eux et avec l'ensemble de ses expériences passées les éléments perçus et à en garder un souvenir sous forme d'impressions et de jugements d'idées. Lire c'est entrer dans l'écrit, mais aussi s'en distancier. C'est organiser un texte, en extraire les données, lui ajouter des interprétations, reconstruire une pensée autre, la faire sienne, la rejeter. Lire c'est élaborer des démarches, lire c'est penser[832].

Cette définition s'applique aussi bien à la lecture faite par les patients qu'à celle des autres et elle montre la richesse de cette activité, particulièrement auprès de personnes ayant besoin d'activer leurs fonctions cognitives, souvent en raison d'un manque de stimulation.

La littérature, comme toute forme d'art, soulève la question de la sublimation, dont celle du psychotique dans le contexte des ateliers de lecture. Philippe Schlecht rappelle que Freud, dans son étude du cas Dora[833], décrit la sublimation comme

> […] un mécanisme de défense du Moi qui consiste en un détournement du but pulsionnel : le but interdit est abandonné au profit d'un nouveau but autorisé par le Surmoi. Elle pourrait concerner aussi bien les pulsions agressives que sexuelles[834].

Cette définition, en impliquant une cause socialement acceptable, sous-entend une organisation psychique qui n'est généralement pas accordée à la psychose, surtout lorsqu'elle affecte des patients chroniques hospitalisés. Pourtant, nous pouvons observer dans le groupe de lecture des patients qui ressentent et expriment des émotions liées à la dimension esthétique de l'œuvre littéraire. Il existe par ailleurs dans le monde de l'art des œuvres produites par des psychotiques qui ont pu leur permettre de se maintenir un temps en dehors de la folie. Pensons notamment aux peintures de Maurice Utrillo qui lui ont, malgré ou grâce à la maladie, permis de traduire quelque chose.

Il semble, souligne Schlecht en faisant référence à Manier, que la sublimation psychotique soit d'une autre nature que la sublimation névrotique :

---

831 Voir notamment HAYES, Robyn L. et O'GRADY, Bethany M., « Do People With Schizophrenia Comprehend What They Read ? », *Schizophrenia Bulletin*, vol. 29(3), 2003, p. 505.
832 FRIARD, Dominique, *Le Groupe de lecture, op.cit.,* p. 155.
833 FREUD, Sigmund, « Le cas Dora », dans *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 7ième édition, 1975.
834 SCHLECHT, Philippe, *Psychoses chroniques et groupes de lecture*, *op.cit.*, p. 56.

> […] dans la psychose, c'est le Réel (en tant qu'absence massive et structurale de langage) qui organise la vie psychique même si quelques « îlots » de langage ont été constitués. Selon Manier, c'est ce lieu du Réel (la réalité tant qu'elle n'est pas reprise dans la symbolique langagière – à savoir pour le psychotique l'évidence – pour nous le délire, l'hallucination) que certains ont sublimé dans la création[835].

Le réel sublimé dans les œuvres de psychotiques explique sans doute le caractère étrange de celles-ci, leur rapport singulier à la culture de leur époque et le fait que leur destin social échappe le plus souvent à leurs auteurs.

Si la sublimation psychotique procède du réel, elle se distingue toutefois du délire et de la folie qui, eux, citent le réel sans l'enrichir ou le détourner. La sublimation du réel implique en effet un

> […] détournement du réel pour en faire une œuvre à caractère non codé comme si le psychotique était à lui-même son propre Autre. Elle peut permettre au sujet de se maintenir au seuil de la folie[836].

L'œuvre résultant de cette sublimation, en dépit de son absolue singularité, peut évoquer des échos même pour les non-psychotiques puisque ceux-ci ont tous une certaine connaissance du réel et qu'ils cherchent d'ailleurs à y revenir. Généralement, pour les psychotiques possédant cette capacité de sublimation, les périodes de créativité alternent avec des périodes plus délirantes. En effet, contrairement à une croyance populaire, la création artistique ne s'effectue pas dans le délire. Aussi, l'art-thérapie, grâce à des ateliers hebdomadaires au cadre stabilisateur, cherche à stimuler la créativité et à repousser les épisodes délirants.

3.2.2.2 Proust et les vertus thérapeutiques de la lecture

Parmi les écrivains, Marcel Proust a fait l'éloge des vertus thérapeutiques de la lecture, notamment dans la préface de sa traduction de *Sesame and Lilies* de John Ruskin mentionnée précédemment, que nous nous permettons de citer un peu longuement vu l'importance qu'elle revêt pour notre propos :

> Il est cependant certains cas, certains cas pathologiques pour ainsi dire, de dépression spirituelle, où la lecture peut devenir une sorte de discipline curative et être chargée, par des incitations répétées, de réintroduire perpétuellement un esprit paresseux dans la vie de l'esprit. Les livres jouent alors auprès de lui un rôle analogue à celui des

[835] *Ibid.*, p. 57. La référence d'Alain Manier provient d'un séminaire inédit et non de son ouvrage précédemment cité.
[836] *Ibid.*, p. 58.

> psychothérapeutes auprès de certains neurasthéniques. On sait que, dans certaines affections du système nerveux, le malade, sans qu'aucun de ses organes soit lui-même atteint, est enlisé dans une sorte d'impossibilité de vouloir, comme dans une ornière profonde d'où il ne peut se tirer seul, et où il finirait par dépérir, si une main puissante et secourable ne lui était tendue. […] Or, il existe certains esprits qu'on pourrait comparer à ces malades qu'une sorte de paresse ou de frivolité empêche de descendre spontanément dans les régions profondes de soi-même où commence la véritable vie de l'esprit. Ce n'est pas qu'une fois qu'on les y a conduits ils ne soient capables d'y découvrir et d'y exploiter de véritables richesses, mais, sans cette intervention étrangère, ils vivent à la surface dans un perpétuel oubli d'eux-mêmes, dans une sorte de passivité […] Or, cette impulsion que l'esprit paresseux ne peut trouver en lui-même et qui doit lui venir d'autrui, il est clair qu'il doit la recevoir au sein de la solitude hors de laquelle, nous l'avons vu, ne peut se produire cette activité créatrice qu'il s'agit précisément de ressusciter en lui. De la pure solitude l'esprit paresseux ne pourrait rien en tirer, puisqu'il est incapable de mettre de lui-même en branle son activité créatrice. Mais la conversation la plus élevée, les conseils les plus pressants ne lui serviraient non plus à rien, puisque cette activité originale ils ne peuvent la produire directement. Ce qu'il faut donc, c'est une intervention qui, tout en venant d'un autre, se produise au fond de nous-mêmes, c'est bien l'impulsion d'un autre esprit, mais reçue au sein de la solitude. […] Mais, là encore, la lecture n'agit qu'à la façon d'une incitation qui ne peut en rien se substituer à notre activité personnelle ; elle se contente de nous en rendre l'usage, comme, dans les affectations nerveuses auxquelles nous faisions allusion tout à l'heure, le psychothérapeute ne fait que restituer au malade la volonté de se servir de son estomac, de ses jambes, de son cerveau, restés intacts. Soit d'ailleurs tous les esprits participent plus ou moins à cette paresse, à cette stagnation des bas niveaux, soit que, sans lui être nécessaire, l'exaltation qui suit certaines lectures ait une influence propice sur le travail personnel[837].

Nous croyons que l'expression « dépression spirituelle » qu'utilise Proust, bien qu'elle s'applique à l'origine probablement davantage à la névrose qu'à la psychose, décrit tout aussi bien l'apathie dont souffrent les psychotiques, résultant de la lourdeur chronique de leur état. L'impossibilité de vouloir caractérise bien les patients souffrant de psychose, lesquels ont besoin plus que tout autre qu'« une main puissante et secourable » leur soit tendue. Ils vivent certainement dans « un perpétuel oubli d'eux-mêmes » parce qu'ils ne peuvent avoir une vie intérieure, rendue impossible par l'absence de représentation. Selon l'écrivain, la lecture est l'une de ces « impulsions » extérieures qui peut entraîner vers les « régions profondes de soi-même ». En effet, nous avons vu qu'il fait résider les bienfaits de la lecture dans la réception solitaire d'un autre esprit, lequel vient stimuler celui du lecteur sans que ce dernier ait à soutenir une conversation. Proust

[837] PROUST, Marcel, *Sur la lecture*, *op.cit.*, p. 36. Bien que la citation soit longue, nous tenons à la présenter pour sa richesse et sa pertinence et afin de mieux la commenter.

précise bien le caractère incitatif de la lecture qui, en aucun cas, ne remplace l'activité personnelle :

> La lecture est au seuil de la vie spirituelle ; elle peut nous y introduire : elle ne la constitue pas[838].

Il indique que la lecture est une « discipline curative » qui doit être pratiquée régulièrement sur ces esprits qui ont besoin d'une constante stimulation. Aussi, nous ne pouvons la considérer comme un médicament à dose unique, mais bien comme une activité dont les vertus s'éprouvent dans le temps et par une pratique régulière. Proust compare même le rôle des livres à celui des psychothérapeutes auprès des névrotiques, bien que dans le cas de la psychose, ce dernier apparaît complémentaire à une thérapie du langage nécessaire pour remettre le patient dans la communauté linguistique dont il est exclu. Nous retrouvons donc dans ce passage de *Sur la lecture* plusieurs éléments importants pour penser une « thérapie littéraire[839] ».

Il importe de mentionner toutefois quelques difficultés que peut rencontrer le psychotique devant le texte littéraire. C'est le cas notamment du rythme de la lecture. Nous avons pu observer que lorsqu'il lit, le psychotique reconnaît les mots et les sonorise sans difficulté, mais sans nécessairement les lier entre eux et sa lecture à voix haute peut être hachée. Lorsqu'il se concentre sur les mots qu'il a du mal à comprendre, il oublie la ponctuation. De plus, il semble que la fonction mécanique de la lecture soit privilégiée au détriment d'affects impossibles à maîtriser lorsqu'il existe une trop grande proximité entre le lecteur et le sens revêtu par sa lecture. Cette altération du rythme tend à s'estomper lentement au fil des séances, parallèlement à une amélioration de l'état psychique général. L'actualisation du texte par le lecteur psychotique ne va donc pas de soi et, lorsqu'elle échoue, le texte lui semble incompréhensible. En effet, lorsque le signifié apparaît vide et que le signifiant est retenu pour ses qualités purement formelles, il est difficile que du sens émerge du texte lu. Dans l'expérience de certains thérapeutes, la poésie serait d'ailleurs un genre d'abord trop difficile pour les patients :

---

838 *Ibid.*, p. 34.

839 Parmi les termes déjà existants, peu semblent convenir pour désigner une activité thérapeutique médiatisée par la lecture littéraire au sens où nous l'entendons et impliquant les concepts d'art-thérapie décrits ci-dessus.

> Tout se passe comme si la poésie était un genre trop riche pour les patients, comme si certaines métaphores brûlaient des sujets sidérés par le poids des mots et le choc des images[840].

D'autres, au contraire, se servent de poèmes sans scrupules et vantent leurs propriétés sonores et leur format pratique en atelier. Il serait intéressant de faire une étude comparative des genres les plus appropriés aux ateliers de lecture pour un public donné, mais selon notre expérience, les patients en milieu psychiatrique apprécient de manière équivalente, en fonction de leurs préférences personnelles, ces deux genres littéraires.

D'un point de vue cognitif, la psychose entraîne un ensemble de difficultés, notamment au niveau du traitement de l'information, de l'attention sélective, de l'évaluation du contexte et des stimuli, de la pragmatique et de la communication, ce qui ne facilitent pas la lecture pour les patients. Ceux-ci sont également handicapés par les effets des benzodiazépines, des médicaments anxiolytiques, sur la mémorisation. En effet, les benzodiazépines agiraient au niveau de la consolidation de la mémoire à court terme vers la mémoire à long terme et auraient des effets sur la signification gardée en mémoire. Néanmoins, ces médicaments amélioreraient aussi les performances mnésiques en diminuant l'anxiété affectant les niveaux de performance. Les antipsychotiques ont, eux, un effet sur la vision des patients, ralentissant la mise au point de l'œil lors du passage à la vision de près. Cela peut rendre la lecture difficile pour certains, qui sont gênés par une vision brouillée. L'effet relaxant de ces médicaments sur les muscles, dont ceux du visage rend parfois la prononciation laborieuse et par conséquent difficile la compréhension des textes lus à voix haute. Finalement, les tremblements causés par la médication rendent les gestes des patients moins sûrs et leur lecture plus difficile lorsqu'ils tiennent un livre dans les mains. Leur graphie s'en ressent aussi : la relecture de certains textes écrits par les participants est difficile, voire impossible.

3.2.2.3 Modes de lecture en atelier

Pour certains patients de l'atelier, la lecture littéraire est considérée comme le point de départ d'un commentaire critique, souvent éclairé et pertinent, sur le texte, laissant de côté leur réaction « personnelle ». Si cette attitude peut s'expliquer par l'association de l'atelier avec l'exercice scolaire, elle écarte aussi les émotions, voire les cache plus ou

840 FRIARD, Dominique, *Le Groupe de lecture, op.cit.*, p. 64.

moins bien par un commentaire explicatif. En effet, bien que les consignes tentent de mettre l'accent sur la dimension émotionnelle de la lecture, plusieurs patients persistent à associer l'atelier avec l'exercice scolaire, dont ils gardent parfois un mauvais souvenir. Certains croient d'ailleurs qu'ils y perfectionneront avant tout leur maîtrise de la langue, comme s'il s'agissait d'un cours de français.

L'attitude critique des participants peut être considérée comme un mécanisme de défense, équivalent à celui des lecteurs « experts » décrit par Pierre Bayard :

> […] toutes les raison plus ou moins objectives que nous pouvons être amenés à faire valoir pour justifier notre appréciation – comme la qualité esthétique de tel trait formel – ont surtout une fonction de mécanisme de défense, pour dissimuler que nous sommes avant tout sensibles dans une œuvre à ce qui nous concerne nous-mêmes[841].

Ce comportement retrouvé en atelier de lecture correspond au comportement plus général de ces patients à tout intellectualiser, notamment ce qui a trait à leur maladie. Ce type d'expérience de lecture est décrit par quelques thérapeutes utilisant le texte littéraire comme médium avec un public schizophrène :

> *In this regard, the therapist soon realized that there was a tendency on the part of some of the patients to intellectualize the poem, to talk about the poet's intention rather than their own feelings, or to make references to world history, cultural epochs, and so forth, thus keeping the poem at arm's lenght. This, of course is a defensive maneuver that the therapist should curb. Therapists should make an effort to avoid abstractions and to encourage the patient to talk about the specific relationship between himself and the poem*[842].

Pour les participants de l'atelier faisant preuve d'une telle utilisation du métadiscours littéraire, nous les encourageons à exprimer leurs émotions par rapport à la lecture, sans les presser, mais plutôt en donnant l'exemple dans nos propres commentaires. La plupart d'entre eux, lorsqu'ils ont l'habitude de l'atelier et prennent confiance, arrivent à faire des

---

841 BAYARD, Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 112, cité dans LANGLADE, Gérard, « Le sujet lecteur auteur de la singularité de l'œuvre », *loc.cit.*, p. 85.

842 « À ce propos, le thérapeute s'est rapidement rendu compte qu'il y avait une tendance chez certains patients à intellectualiser le poème, à parler de l'intention du poète plutôt que de leurs propres ressentis, ou de faire référence à l'histoire du monde, aux époques culturelles et ainsi de suite, gardant ainsi le poème à distance. Ceci, bien entendu, est une manœuvre défensive que le thérapeute devrait restreindre. Les thérapeutes devraient faire un effort pour éviter les abstractions et pour encourager le patient à parler de la relation spécifique entre lui-même et le poème. » EDGAR, Kenneth F., HAZLEY, Richard et LEVITT, Herbert I., « Poetry Therapy with Hospitalized Schizophrenics », dans LEEDY, Jack J. (dir.), *Poetry Therapy*, *op.cit.*, p. 36.

rapprochements avec leur situation personnelle, ce qui semble ensuite leur permettre d'exprimer certains affects.

À l'inverse, d'autres patients disent d'emblée en quoi les extraits qu'ils choisissent « parlent d'eux » et comparent les caractères et les expériences des personnages à leur propres vécus ou à ceux qu'ils s'imaginent. Pierre, présenté précédemment, bien qu'il choisisse parfois des textes et des auteurs qu'il ne connaît pas, trouve toujours des extraits qui l'amènent à parler de son angoisse et de ses difficultés. Certains patients, dont l'état est souvent plus grave, n'arrivent jamais à exprimer véritablement leurs émotions ou même leurs idées sur les textes – qu'ils ont pourtant eux-mêmes choisis. Leurs commentaires semblent être de véritables « bibelots sonores » d'expressions toutes faites, tirés du vocabulaire du champ littéraire, mais assemblés sans logique, et répétés d'une séance à l'autre sans variation ni pertinence par rapport aux textes choisis. Citons ici l'exemple de Nicole, une patiente âgée d'une soixantaine d'années qui possède un vocabulaire riche et une culture étendue, mais qui s'exprime avec emphase dans une langue de bois où reviennent les mêmes mots, les mêmes maximes, sans que celles-ci ne désignent réellement quelque chose. Interrogée sur ses impressions de lecture, elle ajoute des questionnements philosophiques à ses propos, des affirmations catégoriques, sans qu'ils apportent pourtant de sens. Elle semble fabriquer une surface langagière, qui peut sembler impeccable lors d'une première rencontre, en empruntant au code symbolique des mots appropriés, lieux communs qui pointent pourtant rapidement vers le manque sous-jacent. En présence d'un tel retrait affectif, nous encourageons progressivement les patients à s'exprimer sur les textes puis à exprimer leurs émotions. Dans le cas, plus rare, d'un engagement émotif total, nous tentons d'éclaircir les raisons de cet engouement pour obtenir du patient un peu plus de recul sur le texte et ses émotions.

3.3 Trois expériences d'atelier de lecture et d'écriture au sein de structures en santé mentale

Notre atelier thérapeutique de lecture et d'écriture a été mis en place dans trois structures différentes en santé mentale. Nous avons débuté au Centre hospitalier Gérard-Marchant de Toulouse, du 20 avril 2010 au 24 mai 2011. Grâce à notre cotutelle de thèse avec l'Université de Montréal et notre séjour dans cette institution, nous avons pu animer

notre atelier au Centre de jour alternatif en santé mentale Prise II de Montréal, du 5 juillet 2011 au 24 août 2011 et au Centre de jour en santé mentale l'Échelon, du 14 septembre 2011 au 19 décembre 2011. Pour être en mesure de préparer et d'animer un tel atelier, nous avons complété, en début de thèse, un diplôme d'université (DU) de troisième cycle en Psychiatrie, psychothérapies médiatisées et art-thérapie à la Faculté de médecine de l'Université Paul-Sabatier de Toulouse, sous la direction du Dr François Granier.

3.3.1 L'atelier aux Ateliers Thérapeutiques Médiatisés (ATM) du Centre hospitalier Gérard-Marchant de Toulouse

Le Centre hospitalier Gérard-Marchant de Toulouse est un établissement public de santé spécialisé dans la prise en charge des pathologies en santé mentale. Il dispose d'une capacité d'accueil de 610 lits et places et ses activités sont intra et extra-hospitalières. Sur un plan géographique, elles couvrent la quasi-totalité du département de la Haute-Garonne[843]. L'atelier que nous avons animé aux Ateliers thérapeutiques médiatisés (ATM) du centre se tenait de manière hebdomadaire, à raison d'une séance d'une heure par semaine, le mardi après-midi de 13h30 à 14h30, limitée à six patients. À quelques occasions, nous avons tenu deux séances l'une à la suite de l'autre afin d'accueillir un nombre de patients plus important. L'atelier avait lieu dans le pavillon destiné aux ATM[844], dans la pièce contenant la bibliothèque des patients, qui est aussi utilisée pour d'autres activités sur d'autres créneaux horaires. Les patients se rendent à ce pavillon depuis leur unité d'hospitalisation seuls ou, plus rarement, accompagnés, ils en repartent le plus souvent par leurs propres moyens. Les ergothérapeutes des ATM téléphonent préalablement aux unités afin de rappeler à l'équipe soignante les rendez-vous des patients. Ceux-ci choisissent parfois de ne pas se présenter ; ils sortent aussi parfois pour la journée ou assistent à un autre rendez-vous ; plus rarement, ils sont en chambre d'isolement et ne peuvent sortir de l'unité.

---

[843] Toutes les informations sur le fonctionnement du centre hospitalier proviennent du site internet de l'établissement : http://www.ch-marchant.fr/. Page consultée le 23 juillet 2012.

[844] Les ATM offrent un nombre important d'activités différentes animées par des infirmiers ou des ergothérapeutes (bois, terre, peinture, sport, esthétique, etc.), complétées par quelques activités offertes dans les pavillons de vie. Toutes les activités dispensées aux ATM nécessitent une prescription du médecin référent, mais la présence aux ateliers, même si elle est recommandée sur une base régulière, reste à la discrétion du patient.

La pièce centrale du pavillon des activités contient un bar thérapeutique, où les patients peuvent prendre breuvages et collations pour un prix minime. Le service y est assuré par des infirmières ou des auxiliaires de vie, souvent accompagnées d'un patient pour qui le service au bar est une activité de réadaptation. On entre à la bibliothèque par cette grande pièce – une partie du mur qui les sépare est vitré de sorte que l'on peut avoir un aperçu de l'activité dans le café, mais on peut aussi tirer les stores pour éviter les distractions. La pièce est équipée de rayons de livres, de tables et chaises et de placards servant à ranger l'équipement de l'atelier, c'est-à-dire les livres sélectionnés parmi notre collection personnelle, le papier et les stylos pour l'écriture, les questionnaires et le dossier d'archivage des écrits et des comptes-rendus d'ateliers. Sur les 17 patients passés par l'atelier en un an, c'est-à-dire sur 49 séances, 8 ont quitté l'hôpital pour rentrer chez eux ou pour être replacés dans une autre structure pendant l'année. Plusieurs sont arrivés en cours d'année et certains n'ont assisté qu'à une, deux ou trois séances.

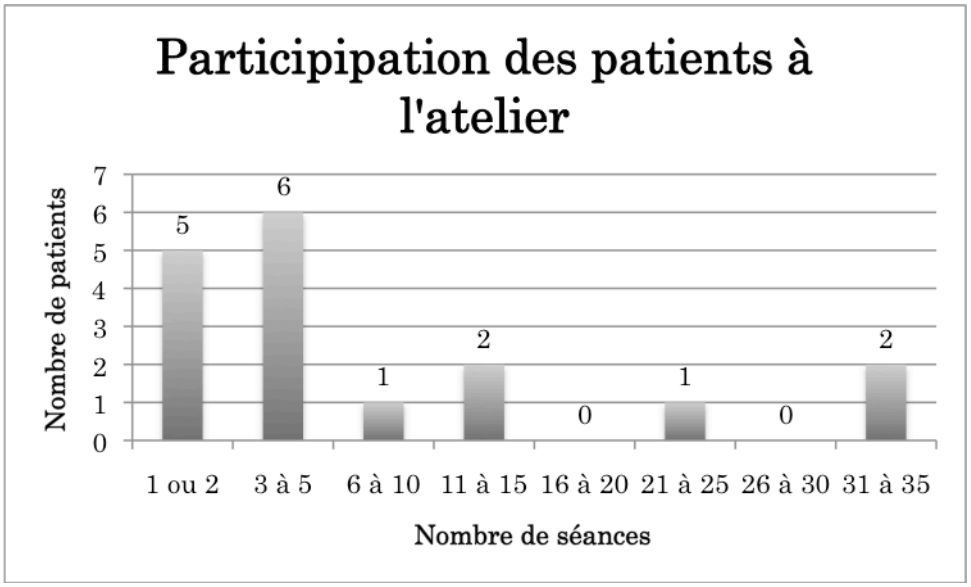


Figure 4. Participation des patients à l'atelier de lecture des ATM du Centre hospitalier Gérard-Marchant, d'avril 2010 à mai 2011.

3.3.1.1 Résultats

Bien que l'on souhaiterait voir des résultats significatifs et rapides, les ateliers d'art-thérapie en milieu psychiatriques sont un investissement à long terme, soumis aux aléas du parcours de soin et du fonctionnement de l'institution. En raison du fonctionnement du Centre hospitalier Gérard-Marchant évoqué ci-dessus, nous avons privilégié une évaluation qualitative de l'atelier donnant une idée de l'évolution des patients au fil des

séances. Une difficulté importante rencontrée dans notre travail à l'hôpital est liée à la communication très limitée des membres de l'équipe soignante entre eux, notamment entre les équipes des unités de vie et celle des ATM. Nous regrettons aussi de n'avoir pu échanger avec les infirmiers référents des patients et nous aurions aimé discuter davantage avec leurs médecins. Pour les 17 patients vus en atelier, nous n'avons pu rencontrer que deux psychiatres afin de discuter de l'état de leur patient et de son évolution dans les séances. De ces deux médecins, l'un était très intéressé par notre approche et le comportement de son patient en atelier ; nous avons pu échanger sur son état et ses problématiques. L'autre médecin n'était pas au courant que son patient participait à l'atelier, bien qu'une prescription médicale soit nécessaire pour que celui-ci y assiste. Même si le manque de personnel limite le temps des soignants, un échange entre les différents membres de l'équipe nous semble essentiel au bon fonctionnement de la thérapie institutionnelle mise en avant dans cet hôpital[845] et à la continuité des soins nécessaires à la stabilité de patients en difficulté. En dépit du riche matériel récolté dans l'atelier, nous n'avons pu le partager avec d'autres soignants que ceux des ATM qui rencontrent les mêmes patients hebdomadairement pour d'autres activités, c'est-à-dire une infime partie des patients hospitalisés ou suivis sur des structures ambulatoires. Nous n'avons donc pu constater, par exemple, si les participants de l'atelier lisaient en dehors des séances – plusieurs participants empruntent des livres à la bibliothèque, mais ils ne les lisent pas toujours. Nous n'avons pas non plus d'informations sur les commentaires qu'ils auraient pu avoir sur l'atelier, leurs lectures ou leurs écrits à leur retour dans leur unité d'hospitalisation. Néanmoins, nous tenterons de rendre compte de l'évolution de quelques patients assidus à l'atelier sous la forme d'études de cas, en fonction des quelques informations que nous avons pu recueillir à leur propos.

3.3.1.1.1 Nicole

Nicole arrive à l'atelier dès la première séance. À soixante ans, elle est hospitalisée depuis plusieurs années pour une schizophrénie. Elle participe déjà à l'atelier d'écriture animé par une ergothérapeute qui nous l'envoie en raison de son intérêt marqué pour la

[845] À ce propos, nous ne pouvons que déplorer la quasi-absence d'autres formes de thérapie dans cette institution : les patients y sont certes médicamentés et jouissent d'un certain confort matériel, mais ils ont très peu de soutien psychologique. Comme si leur corps maîtrisé, leur esprit était laissé à lui-même alors qu'il est précisément la raison de leur hospitalisation et de leur souffrance.

littérature. Son état est assez stable, mais il se dégrade lentement, comme c'est le cas pour beaucoup de patients qui perdent le peu d'autonomie qu'ils possèdent pendant une longue hospitalisation. En raison de son âge et de la lourdeur de sa maladie, on ne peut envisager une sortie éventuelle de l'institution et, au moment où nous la recevons à l'atelier, l'administration du centre hospitalier lui cherche une famille d'accueil, afin qu'elle soit prise en charge dans un milieu moins impersonnel. Déjà frêle, elle perd plusieurs kilos pendant ses six mois à l'atelier – son état se détériore sensiblement : elle refuse de manger, elle montre des signes de grande angoisse, elle ne prend pas soin de son apparence. Comme plusieurs patients, elle oublie régulièrement de se présenter à l'atelier, même si elle montre des signes d'intérêt lorsqu'elle y assiste.

Elle emprunte toujours un livre lorsqu'elle vient aux séances et rapporte le précédent en disant à quel point elle l'a apprécié. En discutant plus en détail avec elle, nous nous apercevons qu'elle ne lit pas vraiment ces livres ou qu'elle ne s'en souvient pas du tout. Elle ne peut donner les grandes lignes de l'histoire ou bien, l'histoire décrite ne correspond pas à celle du livre. Mais elle utilise toujours un vocabulaire adapté à la situation littéraire, avec les mêmes mots qui reviennent, et donne l'impression, en apparence, qu'elle maîtrise le sujet. Ce vocabulaire revient aussi dans l'atelier : lorsqu'elle lit un extrait au groupe et qu'elle le commente ensuite, elle utilise des mots liés au champ littéraire (auteur, XIX^{ième} siècle, époque, style, etc.) sans que ceux-ci s'articulent pour signifier quelque chose. Son discours se réduit parfois à une énumération de termes liés au sujet du texte ou non. À la seconde séance, par exemple, elle choisit un passage de *Madame Bovary* qui porte sur les problèmes de santé de l'héroïne et parle ensuite de « sensualité », de « pureté », de « liberté », de « vérité », de « don » et de « chance » sans que ces éléments soient articulés de façon cohérente. Dans certaines séances, elle se réfère aussi au texte en quatrième de couverture pour commenter le texte, ou elle invente une vie à l'auteur qui ne lui correspond pas. Nous lui rappelons régulièrement que nous n'attendons pas de commentaire littéraire sur les passages, mais que nous aimerions connaître ce qu'elle ressent à la lecture, les raisons qui lui ont fait choisir cet extrait parmi d'autres. Elle est complètement déboussolée par nos questions et incapable d'exprimer ses émotions ; elle continue de parler de l'auteur ou d'autre chose en montrant des signes de détresse.

Son langage est souvent ponctué d'expressions, de maximes, de lieux communs qu'elle partage dans les discussions sans qu'elles aient un lien avec le sujet de la conversation. Son attitude inquiète est accompagnée d'une politesse exagérée, inadaptée aux situations : en arrivant à l'atelier, elle demande toujours si elle est en retard d'un air paniqué et s'excuse continuellement de manière solennelle. Nous observons sa nervosité dans ses regards et sa façon de ne jamais être posée ; son corps est continuellement en mouvement, crispé. Elle ne semble pas avoir beaucoup de perceptions corporelles puisqu'elle s'aperçoit, par exemple, souvent à la dernière minute qu'elle doit aller aux toilettes. Elle se lève alors en panique pour annoncer qu'elle doit y aller urgemment en tenant son sexe à deux mains pour s'y rendre. Malgré son apparence angoissée, sur le questionnaire à la fin de l'atelier elle n'inscrit à aucun moment qu'elle est anxieuse et même, dans les premiers questionnaires, indique qu'elle est détendue. Nous constatons ici la limite d'un tel type d'évaluation, mais aussi de la perception individuelle, d'autant plus sujette à être faussée chez ce type de personne, quoiqu'elle puisse l'être aussi chez les sujets « normaux ». Pourtant, selon les signes extérieurs (présence régulière à l'atelier, certain plaisir à l'écriture, etc.), nous pouvons penser que l'atelier lui est agréable et bénéfique. Lorsqu'elle fait la lecture à voix haute, elle a des difficultés de prononciation, qui peuvent être en partie attribuées à sa mauvaise dentition. Sa lecture est hachée, elle fait quelques erreurs et nous avons parfois de la difficulté à la comprendre, mais son timbre de voix est assez fort par rapport à d'autres patients.

À la fin d'une des séances auxquelles elle participe, Nicole fait une crise de panique parce qu'elle a laissé échapper une de ses bagues, qu'elle enlève systématiquement pour écrire, dans son sac à main alors qu'elle essaie de la remettre. Elle crie « On me viole ! », « Maman ! », elle pleure, elle est paniquée. La stagiaire en ergothérapie et nous-mêmes réussissons à la calmer et à lui faire remettre sa bague, mais elle sort secouée. À une autre occasion, nous essayons de faire passer un questionnaire plus conséquent aux patients de l'atelier, ce qui s'avère très éprouvant pour Nicole et pour certains autres patients. Elle semble très angoissée pendant qu'elle remplit le questionnaire, elle prend beaucoup de temps, efface, rature, réécrit et se plaint du bruit qui l'empêche de se concentrer. Elle pose d'ailleurs ses mains sur ses oreilles pour écrire et cela de manière systématique, ce qui suggère qu'outre son désir d'échapper aux bruits ambiants pour se concentrer, elle est

gênée par des hallucinations auditives. Le questionnaire, qui porte sur le vécu de l'atelier de manière détaillée[846], semble avoir été rempli dans un délire mystique ; elle mentionne Dieu, la Bible, etc. sans que ses réponses correspondent aux questions. Le stress causé par ce long questionnaire chez la plupart des patients nous fait éviter, à l'avenir, d'utiliser ce type d'évaluation, peu exploitable de toute manière sur un échantillon si faible et si hétérogène.

Dans ses choix de passages, Nicole reprend souvent les mêmes œuvres, des classiques pour la plupart : *Madame Bovary*, *Le Père Goriot*, *Le Premier Homme*, etc. Pourtant, à sa première et à sa dixième séance, elle choisit *Un pedigree* de Patrick Modiano, qui attire souvent l'attention des participants par la photographie sur sa couverture – un petit chiot avec une pancarte « Attention chien méchant » – dans la collection Folio. Lorsqu'elle commente ces deux lectures, elle confond à ces deux occasions l'auteur avec Patrick Ségal et elle parle de son livre *L'Homme qui marchait dans sa tête*. Bien que l'erreur soit facilement attribuable au prénom identique, sa façon d'insister sur *L'Homme qui marchait dans sa tête*, sans vraiment parler du personnage en question, laisse croire qu'il occupe une place importante pour elle. En nous appuyant sur l'analyse du rapport au langage du psychotique présenté plus haut, nous pouvons faire l'hypothèse que la patiente, par manque d'élaboration symbolique, est aussi confinée à sa tête et ne peut échanger avec son entourage. D'ailleurs, ce titre, *L'Homme qui marchait dans sa tête,* illustre bien l'isolement des patients psychotiques, mais aussi l'activité idéique non langagière « qui marche » constamment « dans leur tête », malgré eux, entraînant angoisse, sensation d'étrangeté, etc.

Les textes écrits par Nicole vont de pair avec sa manière de s'exprimer : ce sont toujours, peu importe le thème proposé, des poèmes lyriques au vocabulaire stéréotypé et répétitif avec les mêmes thèmes qui reviennent (l'amour, la sensualité, le souvenir, le Beau). À titre d'exemple, voici son premier poème du 20 avril 2010 retranscrit en l'état :

> Lorsque Je T'apperçue, Ôh, Toi,
> Telle Une Elfe aux Yeux d'Acier
> Et De Feu, Où, Dans Un Regard Flamboyant

[846] Questionnaire d'enquête « Le vécu des activités d'ateliers » (1993) développé par Jean-Luc Sudres, professeur au Département de psychopathologie, psychologie de la santé, neurosciences de l'Université de Toulouse II-Le Mirail et membre de son Centre d'études et de recherches en psychopathologie (CERPP).

D'Où perlait En Un Sanglot Noué
Et Serré Ta gorge Nue, Je t'Avais
Aimée Bien Avant que Je ne T'Aime.

À la première lecture, le texte donne l'impression d'une bonne maîtrise du langage et d'un vocabulaire riche, mais après quelques séances nous nous apercevons qu'il s'agit d'une langue de bois. Le vocabulaire (« Ô toi », « regard flamboyant », « sanglot noué », etc.) correspond bien à celui de la poésie lyrique, et il est assemblé de manière à donner cette impression, sans qu'il contienne un message adapté au thème éventuellement proposé pour l'écriture. Par exemple, lorsque nous écrivons des renkus, des textes à deux voix inspirés d'une forme de poésie japonaise, Nicole ne tient pas vraiment compte de ce que son partenaire écrit.

Au fil des treize séances auxquelles elle assiste, il n'y a pas de progression visible dans son comportement, sa lecture et ses écrits. Elle vient régulièrement à l'atelier et y participe, mais elle ne se souvient pas des consignes d'une séance à l'autre, sa lecture est laborieuse, ses commentaires inadaptés et ses écrits répétitifs. On peut penser que dans son cas, l'atelier sert surtout à ralentir l'aggravation d'un état déjà dégradé ; il lui permet de participer à une activité régulière et de conserver le peu de socialisation qu'elle possède. Elle échange avec les autres patients et participe aux discussions même si ses interventions ne sont pas toujours pertinentes. Bien que son rapport au langage soit relativement artificiel, elle semble avoir un goût prononcé pour l'écriture et démontre une créativité prolifique quoique répétitive. Elle prend le temps de feuilleter plusieurs livres, semble choisir des passages de manière décidée même si elle les commente ensuite de manière automatique. Elle compose toujours ses textes pendant tout le temps alloué à l'écriture, contrairement à d'autres patients qui hésitent longtemps avant d'écrire ou qui écrivent peu. Malheureusement, nous n'avons pu rencontrer le médecin référent de Nicole et n'avons pas eu de ses nouvelles depuis son départ en famille d'accueil.

3.3.1.1.2 Pascal

Pascal assiste à l'atelier sur toute sa durée, d'avril 2010 à mai 2011, de manière régulière, à raison de 33 séances sur 49. Âgé d'une cinquantaine d'années, il a fait de nombreux séjours en institution psychiatrique et se trouve à Gérard-Marchant depuis

plusieurs années. Il en sort à l'occasion pour une journée pour voir son père et se rendre dans son appartement à l'extérieur de Toulouse, mais il n'est pas suffisamment autonome pour vivre seul chez lui, bien que l'administration de l'hôpital essaie de le faire sortir depuis un moment. Cultivé, il montre un intérêt marqué pour la lecture et se promène souvent avec un calepin dans lequel il prend des notes. L'atelier de lecture et celui de musique sont les deux seules activités auxquelles il participe et auxquelles il est assidu. Pascal est grand, imposant et un peu en surpoids, mais il a une posture résignée et une voix faible. Son apparence est assez négligée, mais il porte toujours un bonnet rouge vif. Il a l'habitude de marcher beaucoup dans l'enceinte de l'hôpital ; nous l'apercevons souvent en train de déambuler en fumant des cigarettes. Il a de la difficulté à tenir en place pour toute la durée de l'atelier et s'ennuie rapidement, mais il réussit la plupart du temps à rester jusqu'à la fin malgré tout. Même s'il dit s'y ennuyer, il participe et échange de plus en plus avec les autres patients. Son timbre de voix très bas et sa tendance à marmonner qu'il attribue de lui-même à sa médication rendent sa lecture fastidieuse à écouter, sauf les jours où, sans motif apparent, il parle plus clairement. Interrogé sur ses lectures, Pascal fait beaucoup de liens avec son enfance, parfois de manière ironique, comme s'il prenait une attitude moqueuse par rapport au traitement psychanalytique qu'il semble connaître et auquel il rattache l'atelier. Il évoque des souvenirs, des rêves, des images et parle de ses intérêts qui se renouvellent très souvent : le sport, la chiromancie, l'histoire grecque, le jardinage, etc. Il emprunte très régulièrement des livres lorsqu'il vient à l'atelier et nous demande souvent conseil pour en trouver qui portent sur des sujets très précis : la pêche à la truite, Paris, l'inceste, etc.

Pendant l'atelier il cherche aussi à provoquer avec des sujets controversés (nazisme, messes noires, cannibalisme, etc.), mais il montre une culture étendue et une réflexion développée. Il fait d'ailleurs régulièrement référence à des œuvres littéraires, des tableaux ; il aborde des sujets politiques et sociaux. Dans quelques ateliers où il semble être plus posé, il évoque la maladie, la trop lourde médication, l'enfermement, et le suicide. Par exemple, lors de sa quatrième séance, il mentionne « la page blanche de son enfance » qui, lorsqu'on considère sa maladie comme un manque d'acquisition du langage dans l'enfance, est plus qu'évocateur. À sa neuvième séance, après sa lecture d'un passage d'*À rebours* de Joris-Karl Huysmans, il dit vouloir « faire sortir la maladie de lui ». Lors de

sa seizième séance, il lit un passage de *La Peste* d'Albert Camus dans lequel la maladie réapparaît à Alger et dit alors qu'il n'a pas de mémoire. Sa mémoire défaillante correspond bien à la carence temporelle identifiée par Alain Manier à propos de la psychose. Dans son commentaire sur *La Peste*, il affirme aussi que « l'enfer c'est les autres », ce qui rappelle la pièce de Sartre mentionnée précédemment et les implications intersubjectives de la psychose qu'elle évoque. Il revient donc ponctuellement sur des éléments caractéristiques de sa maladie, qui soient en lien ou non avec ses lectures, lorsqu'il commente celles-ci.

Un mois après cette intervention, il lit un passage de *La Confession d'une jeune fille* de Proust et après avoir mentionné la madeleine de Proust et les souvenirs associés aux sensations, il parle de son mariage (il est divorcé depuis longtemps), de ses problèmes et ses souffrances et dit qu'il « en a marre de jouer un numéro ». Et c'est bien l'impression que nous avons lorsque nous rencontrons Pascal : il apparaît comme un personnage, avec ses habitudes et ses traits distinctifs, mais il ne semble pas être lui-même, comme s'il était contraint dans le rôle d'un patient hospitalisé le temps d'une longue représentation. Il semble présenter visiblement et exprimer dans l'atelier ce qui est le lot de tout psychotique et le résultat à long terme de la catastrophe langagière décrite par Alain Manier : le sentiment d'imposture. Cette impression est d'autant plus marquée lors de séjours hospitaliers, « toujours ressentis aussi par les psychotiques comme des périodes de faux et de dressage[847] », indique Alain Manier, puisqu'il s'agit pour eux de « faire semblant » en respectant les règles de l'établissement.

Moins d'un mois après cette observation sur sa manière de « jouer un numéro », Pascal, après avoir lu un extrait de *Du côté de chez Swann* de Proust, dit qu'il « n'a plus d'âme à cause des médicaments ». Il témoigne ainsi ce que nous avons évoqué précédemment à propos des neuroleptiques, qui parviennent parfois à faire céder délires et hallucinations, mais au détriment de toutes les fonctions psychiques et physiologiques et en accroissant l'impression d'étrangeté, générant ainsi un état dépressif. Dans la même séance, Pascal évoque aussi le suicide dans la lecture et l'écriture, comme s'il liait la mort aux deux actes de langage les plus socialement connotés et qui font l'objet de l'atelier. Son commentaire fait écho, d'une part, au caractère mortifère du langage évoqué à plusieurs reprises et, d'autre part, à l'enfant mort-vivant que devient tout individu qui rate l'entrée

[847] MANIER, Alain, *Le Jour où l'espace a coupé le temps*, *op.cit.*, p. 138.

dans la communauté linguistique. À une autre séance dans laquelle il lit le quatrième de couverture d'*Agatha* de Marguerite Duras, Pascal annonce que « l'inceste dépend de l'éducation ». Le tabou de l'inceste dépend en effet d'une socialisation langagière que le psychotique ne possède pas : c'est un principe dit entre (interdit) les membres d'une communauté, explique Alain Manier,

> […] pour que le groupe soit tel qu'il est souhaité et, par voie de conséquence, pour qu'un individu puisse en faire partie[848].

Ces échanges entre les membres de la communauté engagent la subjectivité et sont inaccessibles pour le psychotique, ils ne font donc pas partie de son bagage.

À sa trentième séance, Pascal choisit un autre passage d'*À rebours*, qui lui rappelle sa douche à son arrivée à l'hôpital et le soutien qu'il a reçu de l'équipe soignante et de son médecin. Il affirme même qu'il est passé du « délire-rêve » au « délire-réalité », ce qui peut donner lieu à plusieurs interprétations. Nous pouvons notamment penser que le délire est toujours aussi présent chez lui, bien qu'il soit entré dans la réalité des soins psychiatriques. Dans sa dernière séance, l'ergothérapeute demande à Pascal de hausser la voix pour sa lecture, car une autre patiente âgée et dure d'oreille l'entend mal. Il lui répond que « c'est les médicaments qui font qu'[il] marmonne » et qu'« en plus [il] est schizophrène et qu'on [lui] a volé ses bretelles. » Ajoutons que pendant ces quelques dernières séances, Pascal inscrit au questionnaire qu'il se sent anxieux, alors qu'il ne l'a noté qu'à deux reprises pendant toute l'année. Pendant l'une de ces séances, il paraît encore plus en difficulté qu'à l'habitude, surtout lors de la période d'écriture : il se marmonne à lui-même, il se couvre les yeux des mains, il soupire. Ces comportements suggèrent que l'atelier remplit son rôle auprès de ce patient en lui permettant d'exprimer ses angoisses et ses préoccupations liées à sa maladie.

Pascal s'exprime pendant les périodes de discussion, mais aussi dans ses textes, dans lesquels il fait preuve d'un riche imaginaire et de créativité langagière. Ses textes ont un style reconnaissable, comme c'était le cas pour Nicole : il s'y trouve de nombreuses répétitions, des variations et des jeux de mots. Lors de sa deuxième séance par exemple, il débute un poème de la manière suivante :

---

848 *Ibid.*, p. 101.

Au fond des
Bois j'entendis
Au fond des
Draps j'entendis
Le son du cor
Le son du corps

Pascal semble apprécier l'écriture à deux, dans laquelle les phrases sont alternativement écrites par l'une et l'autre personne et dont voici un exemple rédigé avec nous-même (nos interventions sont en italique) :

Lorsque la mort fut venue
Lente lente ne l'attendit plus
Mort-vivant déjà, sans soucis ni amis
Seul seul au fond de son lit
Il gémissait alors languit
Il pleura pleura la vie la vie
Le déluge diminua puis il sécha
Les yeux humides brillaient au soleil
Il séchait il séchait
Bon sent le sport l'intéressait
Il se mit à marcher puis à courir
Jusqu'à parcourir le monde en entier
Il se prenait pour une vedette
Bon marché aux pieds aux pieds
Le pied le pied cette vie active
On aurait dit une fête sans fin
La fin engendre la fin
La fin sans détective
Amène

Les textes de Pascal sont toutefois très difficiles à déchiffrer : son écriture est peu lisible et parfois très tremblante, probablement en raison de sa médication. Il s'y trouve quelques éléments assez récurrents : des paragraphes numérotés, une sorte de symbole qui semble tenir lieu de signature et parfois des suites de chiffres. En plus d'être un lieu pour

exprimer sa créativité, l'atelier contribue aussi à maintenir les capacités déclinantes de Pascal à cause de sa longue hospitalisation, de l'oisiveté et de la médication qui lui donne des tremblements, des troubles de la vue et de l'élocution. En raison de son état stable, mais peu autonome et parfois délirant, Pascal ne pourra vraisemblablement pas quitter l'hôpital pour rentrer chez lui. Les séances lui ont néanmoins permis de se socialiser, il est maintenant plus à l'aise dans les groupes et dans les échanges.

3.3.1.1.3 Louis

Louis arrive à l'atelier trois mois après la mise en place de celui-ci. Âgé d'environ 35 ans, il est diplômé de l'École nationale supérieure d'Arts et métiers et licencié en histoire ; c'est un grand lecteur et il est très investi dans l'atelier. Il est hospitalisé d'office pour la première fois pour les raisons évoquées précédemment au sujet d'un message interprété comme une menace envers une enfant et il a plutôt l'habitude des cliniques privées. Il a eu des difficultés à s'adapter aux autres patients de son pavillon, généralement plus atteints que lui. Son timbre de voix est toujours suffisamment fort pour être bien entendu lorsqu'il lit – il est d'ailleurs sensible à la mauvaise audition de certains patients –, mais assez monotone, comme pour beaucoup de patients en milieu psychiatrique. Pendant les premières séances, son élocution est hésitante, il a des blancs de mémoire, puis sa lecture devient plus fluide. Il semble progressivement plus à l'aise avec les participants du groupe et les aide parfois dans leurs propres lectures, répond à leurs questions sur les textes.

Louis écrit en dehors de l'atelier, mais il n'ose pas soumettre ses textes pour publication, de peur qu'ils soient refusés. Il fait pourtant preuve d'un réel talent, où se mêlent références littéraires, techniques d'écriture et créativité. Il s'adapte également à l'écriture à deux, comme le montre ce renku écrit avec nous-même (nos interventions sont en italiques) :

> Princesse au prénom anonyme
> Épouse d'un homme digne d'elle
> Amoureuse d'un gentil damoisel
> *Soupire voluptueusement*
> *À l'idée de cet amant*

Pourtant inaccessible

Non pas qu'il soit insensible

Mais elle connaît son devoir et s'y tient

Au risque de faire le malheur de ces hommes et le sien

L'élu de son cœur est plus entreprenant

Et concocte un ingénieux enlèvement

Par un soir sans lune

Malgré des soupirs de désespoir de l'une

Et grâce à l'audace décidée de l'autre

La princesse est ravie puis ravie de sa faute

Faute de moyens suffisants du mari

La fuite est un succès dont on se réjouit

Luxe, délices et volupté sont à l'affiche

De plaisirs délicieusement coupables la belle est bientôt riche

Et le pauvre mari philosophe après tout

S'en va au casino et en revient riche itou

Dans ce texte, nous voyons que le patient fait preuve d'habiletés littéraires et qu'il sait aussi tenir compte de l'autre et de ses interventions. Nous observons qu'il fait aussi preuve d'un grand sens de l'humour, ce qu'il importe de souligner, car il s'agit d'un trait généralement absent dans la psychose, qui nécessite une certaine maîtrise préalable de la fonction symbolique.

Assez rapidement, Louis nous demande s'il peut apporter ses propres livres à l'atelier pour en lire des extraits au groupe, ce que nous lui permettons. Il tire de sa riche bibliothèque beaucoup de titres classiques, qu'il met en contexte pour le groupe avant d'en lire les passages qu'il a préalablement choisis. Les livres ont une place importante dans sa vie, ce dont témoigne un texte qu'il écrit alors que le thème de l'exercice d'écriture est le portrait. Louis choisit alors de décrire sa bibliothèque, en justifiant ainsi sa démarche dans son texte :

> Ma bibliothèque, par le choix des livres lus ou à lire que je conserve à portée de main, est une photographie de mon esprit à un instant « t ».

À une autre séance, son poème « Vice héréditaire » raconte qu'il tient son goût pour la lecture de son arrière-grand-père. En parallèle à des textes de fiction et des poèmes, Louis écrit donc sur ses expériences personnelles en les mettant en perspective, bien que son recul tende vers une intellectualisation de sa situation. Nos efforts ont porté, dans son cas, sur la reconnaissance et l'expression des perceptions et des émotions. Ainsi, ses commentaires sur les extraits lus sont d'abord très descriptifs, puis deviennent plus personnels : il fait des liens entre ses lectures et sa vie et évoque quelques émotions. Lors de sa quatorzième séance par exemple, il lit un passage du *Premier Homme* d'Albert Camus et parle des origines pied-noires de sa famille. Il apportera dans les séances suivantes plusieurs livres dont l'action prend place en Afrique du Nord (*Léon l'Africain, Ce que le jour doit à la nuit, Le Maître de la Mitidja*).

À travers ses textes, il s'exprime aussi sur ses angoisses et sur ses rapports problématiques avec les femmes. Ci-dessous un texte qu'il a écrit pendant la séance du 19 octobre 2010. Le thème de l'écrit était « mon rêve familier », que nous avions introduit en lisant le poème de Verlaine du même titre. Le texte, par sa forme et son contenu, est particulièrement riche et touche à des éléments très personnels, ce que confirme le questionnaire de cette séance où Louis écrit se sentir honteux.

> Mon rêve familier
>
> Maureen, 3 ans, émergeant de l'eau telle une ondine.
>
> Maureen, 13 ans, pleine d'acné et le sourire barré par une ligne de fil de fer barbelé.
>
> Maureen, 23 ans, toute ébranlée par l'aveu de ma secrète passion, elle qui ne voyait pas en moi un homme mais une relation presque asexuée de ses parents.
>
> Maureen, 28 ans, qui se jette dans mes bras après un chagrin d'amour infligé par un petit con de son âge.
>
> Maureen, 33 ans, qui m'annonce qu'elle me quitte afin d'avoir avec un autre les enfants que je me refuse à lui donner de peur de les laisser orphelin avant 20 ans.
>
> Maureen, 38 ans, me recevant dans sa chambre à la maternité pour que je vienne voir sa dernière merveille, une fille, après deux garçons, et qui lui ressemblera.
>
> Maureen, 43 ans, m'apprenant qu'on vient de lui détecter un cancer du sein et me demandant si elle partait la première, de veiller sur sa fille.
>
> Maureen, 48 ans, assistant à mes obsèques très dignement, moi qui me suis éteint de mort naturelle à 78 ans.

À la toute dernière séance, Louis lit un passage d'*Alexandre le Grand* de Maurice Druon où se trouve une description de la princesse perse Roxane qu'épousera le conquérant. Il dit que ce passage lui « parle personnellement » parce que le portrait de la princesse ressemble à l'image qu'il se fait de Romane lorsqu'elle aura le même âge, en rappelant que cette dernière est la cause de son hospitalisation. En recoupant les quelques allusions à cette jeune fille (cet enfant ?), nous comprenons qu'elle occupe une place essentielle et problématique dans la vie de Louis, ce qu'il exprime plus précisément en conclusion d'un texte sur le sens du toucher :

> Ô toi, Maureen, ô vous, ses parents, je ne t'ai presque jamais touché qu'avec les yeux. Et l'imagination. Cela m'a mené où je suis aujourd'hui.

En échangeant avec le médecin référent de ce patient, nous comprenons qu'il s'agit là d'un thème récurrent chez Louis, mais qu'il est assez peu exprimé en dehors de l'atelier de lecture. Alors qu'il participe aussi à l'atelier d'écriture animé par une ergothérapeute des ATM, Louis n'y écrit pas de textes de nature personnelle comme c'est le cas dans notre atelier. Nous pouvons penser que cela tient à la lecture d'œuvres littéraires qu'il contient, laquelle stimule la subjectivité des participants. Son état s'est suffisamment amélioré pour qu'il obtienne son congé de l'hôpital quelques mois après la fin de l'atelier ; nous n'avons plus de nouvelles de lui.

3.3.1.2 Conclusions

Bien que nous ne puissions évaluer quantitativement les bienfaits de l'atelier de lecture sur ces patients, celui-ci leur alloue clairement un espace d'expression dans lequel ils peuvent mettre des mots sur leurs émotions. D'un point de vue comportemental, il leur permet aussi d'échanger au sein du groupe et de mettre en pratique certaines habitudes de l'interaction sociale. Il semble que pour les patients ayant assisté plus longtemps à l'atelier (Pascal et Louis), il y ait une amélioration plus marquée dans l'expression des émotions et des expériences personnelles, ainsi que dans l'interaction avec les autres. Notre échantillon réduit ne permet pas de juger directement de l'efficacité de l'atelier sur la schizophrénie elle-même, mais nous constatons que les participants montrent de l'intérêt pour celui-ci et présentent un comportement adapté pendant les séances.

3.3.2 L'atelier au Centre thérapeutique de jour Prise II de Montréal

Le Centre thérapeutique de jour Prise II est une ressource alternative en santé mentale, c'est-à-dire qu'elle n'entretient aucun lien avec le monde médical, voire avec la maladie. Le centre, financé par l'État, accueille toute personne avec des problèmes en santé mentale et vise à la revalorisation individuelle et sociale afin que ses « clients » – c'est le terme employé par le personnel – deviennent actifs dans leur processus de rétablissement et puissent se réinsérer. Il privilégie le maintien de la personne dans son milieu de vie et tente de réduire l'hospitalisation. À ces fins, il offre divers programmes de réadaptation, ainsi que des activités artistiques contre contribution financière modique, dans lesquelles l'atelier de lecture et d'écriture a pu s'insérer (gratuitement). Celui-ci s'est tenu pendant le trimestre d'été, pendant sept semaines en juillet et août, les mardis de 10h à 12h, avec une pause de vingt minutes à mi-temps. Les autres ateliers du centre durent deux heures et nous avons dû nous plier à cet horaire, trop long pour notre atelier et trop exigeant pour les participants. Le trimestre d'été est, bien entendu, moins fréquenté que les deux autres et une bonne partie du personnel est en congé. Il n'y a en réalité qu'une seule personne sur place, accompagnée d'une secrétaire et de deux stagiaires, en l'occurrence des étudiantes de L3 et M1 en travail social, qui s'occupent des activités d'été. Le personnel du centre est composé uniquement de personnes formées en travail social et presqu'exclusivement féminin (il n'y a qu'un seul homme). La « clientèle » est aussi presqu'exclusivement féminine, toutes pathologies confondues.

En tant que centre de jour alternatif, Prise II n'a aucun accès aux dossiers médicaux de ses membres, ni à aucune information concernant leur cheminement en santé mentale. L'accent est mis sur le respect de la dignité humaine et on nous a prévenue à notre arrivée d'éviter de parler de psychopathologie pour ne pas blesser les membres, pour qui il s'agit « d'un sujet sensible ». Pour cette raison, nous avons présenté l'atelier à ceux-ci comme un simple atelier de lecture et d'écriture, servant à développer la créativité. Toutefois, et ce dès la première séance, une participante nous a demandé d'expliquer le lien existant entre l'atelier et les problèmes de santé mentale, une manière de légitimer à juste titre notre présence parmi elles, ce que le centre ne nous permettait pas. Nous avons donc parlé brièvement de notre recherche et de notre expérience en art-thérapie, en évitant d'insister sur son aspect psychopathologique. Sept participantes sont passées par

l'atelier et la plupart d'entre elles venaient régulièrement. L'atelier avait lieu dans l'une des pièces du centre aménagée comme un salon, avec des canapés, des fauteuils et de la moquette au sol. Elle servait aussi de salle pour la musique, il y avait donc des instruments posés dans un coin de la pièce et sur les murs étaient affichées des peintures et des dessins réalisés par les clients dans un autre atelier. Un petit budget nous avait été alloué pour l'achat de livres[849], qui étaient posés sur une table basse un peu trop petite et éloignée des fauteuils – que le personnel souhaitait être éloignés les uns des autres –, surtout pour une certaine participante qui se plaignait de maux de dos et avait de la difficulté à se pencher pour attraper les livres.

3.3.2.1 Résultats

En raison de la très courte durée de l'atelier et du manque d'information sur les participantes, nous n'avons pu, même par le biais d'une évaluation qualitative, faire un portrait détaillé de ces dernières et de leur évolution respective. Nous présentons néanmoins deux études de cas donnant quelques éléments sur des participantes souffrant apparemment de psychose, alors que les autres semblaient plutôt affectées de dépression ou d'autres types de problèmes de santé mentale. Leur cheminement donne de bonnes indications sur le fonctionnement spécifique de l'atelier au sein du Centre de jour Prise II.

3.3.2.1.1 Jacinthe

Jacinthe a assisté à cinq séances sur sept. Jeune femme âgée d'une trentaine d'années, elle se plaint régulièrement de maux de dos chroniques dus à des hernies discales qui ne seraient pas reconnus par son entourage bien qu'elle reçoive un suivi médical à ce sujet. Elle associe fortement ses limites physiques à ses difficultés sociales lorsqu'elle parle de guérison, laquelle concerne selon elle uniquement son dos et lui permettrait de « prendre beaucoup moins de médicaments. » Dès la première séance, elle trouve les livres de la sélection difficiles, trop sérieux ou trop littéraires pour elle et les autres membres du groupe. Elle arrive pourtant à lire correctement l'incipit du *Parfum* de Patrick Süskind, en reformulant les phrases, comme pour les rendre plus compréhensibles, les assimiler. Elle trouve celles-ci trop longues et l'ensemble compliqué,

[849] Pour la liste des livres utilisés dans cet atelier, voir l'annexe 5. Par rapport aux œuvres utilisées à Toulouse, nous avons incorporé quelques titres de littérature québécoise.

mais elle apprécie le récit. Ses plaintes seront une constante pendant les sept semaines de l'atelier : non seulement elle trouve les œuvres trop compliquées, mais elle montre des signes de paranoïa par rapport à la finalité de l'atelier. Elle a peur d'être « psychanalysée », elle demande si nous analysons les textes produits dans l'atelier, si nous les montrons à la référente d'été du centre ; en parallèle, elle tourne en dérision l'atelier et produit des textes « peu compromettants » mettant en vedette le personnage de dessin animé Yogi l'ours. Son seul texte « authentique » est le dernier, produit sous le thème de « mon rêve familier » et parlant d'une guérison miraculeuse. À toutes les séances, elle indiquera sur le questionnaire qu'elle est anxieuse et ajoutera à plusieurs reprises qu'elle est fatiguée. Elle montre d'ailleurs des signes évidents de fatigue – elle s'endort même quelques fois pendant la partie écriture de l'atelier –, mais aussi d'anxiété : elle est nerveuse, méfiante, elle parle beaucoup, elle interrompt, elle parle souvent de ses maux de dos et de son entourage qui ne comprend pas sa douleur. Sans vouloir tirer de conclusions simplistes, nous ne pouvons nous empêcher de remarquer que la douleur dont elle se plaint concerne uniquement son corps et fait abstraction de sa souffrance psychique, ce qui rappelle le fonctionnement du centre, dans lequel le sujet de la santé mentale est presque tabou.

Jacinthe se plaint que sa famille semble ne pas la croire quand elle parle de ses limites physiques, comme s'il s'agissait d'une transposition de l'attitude des intervenantes du centre, lesquelles ne semblent pas reconnaître, à l'inverse, les limites psychiques des « clientes ». On dirait que Jacinthe incarne un symptôme du centre de jour, où « tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes ». Cela dit, le brusque changement de ton dans son dernier texte est moins étonnant. Elle y rêve « d'une guérison miraculeuse » parce qu'elle vit « un stress quotidien à cause de [ses] blessures », c'est-à-dire ses hernies discales, dont elle m'a dit souffrir depuis son adolescence, et qui seraient causées par une dégénérescence physiologique. Son stress est directement associé à ses problèmes de dos, pourtant décrits comme des blessures datant, si l'on en croit ce qu'elle dit, de son adolescence. Tous ces indices suggèrent qu'elle ne reçoit pas l'attention nécessaire pour ses problèmes, lesquels sont d'ailleurs mal définis et que, dans tous les cas, elle n'arrive pas à gagner suffisamment de confiance en elle. Elle précise par ailleurs dans son dernier texte qu'elle « [se] demande si en [se] levant, [son] dos va la lâcher ou non », comme si son élaboration individuelle était instable et précaire. Nous pourrions conclure que, pour

Jacinthe, l'atelier a servi à exprimer ses difficultés, lesquelles n'ont malheureusement pu être « entendues » au bon endroit, c'est-à-dire auprès des travailleuses sociales du centre qui, elles, ont davantage de moyens pour remédier à la situation une fois l'atelier terminé. Il faudrait pour cela qu'elles acceptent d'adopter une attitude plus franche envers leurs « clientes », qu'elles prennent toute la mesure de leur maladie pour pouvoir les aider.

3.3.2.1.2 Elsa

Jeune fille noire âgée d'une vingtaine d'années, Elsa a assisté à toutes les séances de l'atelier sauf une. Elle est très repliée sur elle-même, elle ne parle pas sauf lorsqu'on l'interroge et développe très peu ses réponses. Son regard est fixe, elle ne montre aucune émotion, ne sourit jamais et semble presqu'absente la plupart du temps. Lorsqu'elle lit, sa voix est très basse, monocorde et parfois incertaine. Ses textes sont clairs, mais peu élaborés et comportent des structures de phrase inappropriées, des fautes de grammaire. Ses choix de textes et ses écrits sont toutefois assez parlants. À la première séance, elle lit un dialogue de *Tu ne t'aimes pas* de Nathalie Sarraute, une œuvre donnant voix aux différents « je » qui nous composent, souvent réduits à un seul faux « je » par notre entourage. À la seconde séance, elle choisit un passage de *La Honte* d'Annie Ernaux décrivant la ville fermée dans laquelle vit la protagoniste. Elle lira ensuite un extrait des *Confessions* de Rousseau, parlant de sa solitude dans le système qu'il a élaboré puis, à la quatrième séance, elle apporte *Le Horla* de Maupassant, qu'elle avait lu à l'école, et choisit un passage décrivant les infirmes à l'hôpital. À la cinquième séance, elle lit la fable de La Fontaine intitulée « Le paon se plaignant à Junon », dont la moralité veut que chacun ait ses qualités. Absente à la sixième séance, elle termine l'atelier avec le poème « Accueil » de Hector de Saint-Denys Garneau, que j'avais moi-même déjà lu à la troisième séance. Son itinéraire de lecture, bien qu'infléchi par le hasard, semble être le fruit d'un choix précis : elle prend le temps de consulter rapidement quelques livres, puis choisit son extrait souvent la première et attend que les autres aient terminé en fixant le vide. Son silence donne d'autant plus de légitimité à ses lectures et ses textes, lesquels témoignent d'une souffrance et un besoin bien réels sous un repli évident. Les textes lus évoquent le dédoublement, la honte, la solitude, le repli, la maladie, puis évoluent vers des éléments plus positifs, l'individualité et la chaleur de l'accueil. Il semble qu'il y ait là une réelle progression dans les thèmes choisis.

Du côté des textes écrits, les thèmes proposés sont exploités pour exprimer des idées bien précises. Le thème de l'écriture à la seconde séance est celui des cinq sens, mais le texte de Elsa (reproduit en l'état) inclut cet élément presque comme un détail :

> C'est l'histoire d'un enfant que ses parents étaient séparés. Il vivait la plupart du temps avec sa mère et son beau-père. son beau-père était très agressif. Il se faisait battre et insultés par lui [raturé : souvent] persqu'à chaque jour, dans le salon Du sous-sol obsur. La pièce avait une odeur forte de produits chimique [raturé : et de poubelle]. Cet enfant qui se faisait battre par son beau-père n'en pouvait plus. Sa mère n'avait rien remarqué de la violence de son conjoint. Après plusieurs mois [calligraphié presque comme mors] l'enfant était obligé d'aller vivre chez sa tante. Maintenant l'enfant devenu adulte ne sens pas bien dans une pièce obsur parce que ça lui rappelait des mauvais souvenirs d'enfance de la violence contre son beau-père.

À la séance suivante, Elsa écrit un poème sur le thème de l'accueil, qui parle d'amitié, de visages souriants et de conversations, comme d'une chose qui lui plaît. Or, dans le questionnaire de cette même séance, elle indique qu'elle se sent désespérée, comme si un tel accueil ne lui était pas accessible. Elle semble toutefois mieux – elle indique alors « détendue » et « impliquée » dans le questionnaire – lors de la séance suivante, dans laquelle elle décrit une maison unifamiliale où vit une famille de cinq personnes avec force détails sur les pièces, leurs couleurs, leur utilité. L'écriture de la séance suivante porte sur les vacances et il est réalisé à deux : Elsa demande elle-même, à notre grande surprise, à Jacinthe d'écrire le texte avec elle et indique dans le questionnaire qu'elle a apprécié ce type d'exercice. Elsa débute le texte – sous l'influence de Jacinthe, qui pense toujours à Yogi l'ours… – avec un ours et ses amis en cage, promenés en voiture par des humains pour découvrir les attraits touristiques de la ville. L'échange sur cette aventure loufoque se tient car les deux participantes portent suffisamment attention à ce que l'autre écrit. Même si elle trouve le dernier thème d'écriture, qui porte sur « mon rêve familier », difficile, comme elle l'indique dans le questionnaire, Elsa revient sur l'idée de l'échange chaleureux et de la famille dans son texte où elle exprime son désir de voir une partie de sa famille – celle avec laquelle elle s'entend bien – plus souvent et d'éviter les « chicanes ». On sent donc une réelle évolution de son état qui est passé d'un repli complet à une légère ouverture vers les autres, avec lesquels elle discute même dans les dernières séances. Son écriture témoigne de son désir et de son besoin d'échange, un premier pas vers l'élaboration de son identité. L'atelier semble avoir été bénéfique pour cette jeune fille qui présente des signes importants de repli, d'apragmatisme, etc.

3.3.2.2 Conclusions

Le fonctionnement du centre alternatif Prise II est, à première vue, très intéressant, car il met l'accent sur le respect de la personne, en minimisant les recours à l'hospitalisation. Toutefois, notre expérience fut peu concluante partiellement en raison du tabou qui y règne par rapport à la psychopathologie, autour de la laquelle tournent pourtant ses activités. En mettant de côté la réalité de la situation des « clientes », le personnel crée une situation très ambiguë dans laquelle il est difficile d'apporter un réel soutien. Parce que l'atelier avait lieu pendant l'été, période où le personnel est réduit au minimum, il était aussi difficile d'échanger au sujet des participantes, pour en savoir davantage sur leur situation qui nous était complètement inconnue en l'absence de toute information à leur sujet. D'autant plus que le centre accueille un public aux pathologies manifestement très variées et qu'il nous était difficile de nous adapter, en si peu de temps, aux différents comportements des participantes, sans connaître leurs problématiques respectives. Finalement, la très courte durée de l'atelier (sept semaines seulement) ne nous a pas permis d'établir une relation d'une durée suffisante avec les participantes pour que l'expérience se révèle concluante. Néanmoins, nous avons pu constater l'efficacité de l'atelier auprès d'Elsa, laquelle a montré des signes timides, mais visibles d'épanouissement. L'atelier a aussi servi à Jacinthe qui a pu y exprimer ses angoisses, bien que, dans les deux cas, le travail de suivi n'ait pas été fait auprès des intervenantes du centre.

3.3.3 L'atelier au Centre de jour l'Échelon de Montréal

Le Centre de jour l'Échelon a été mis sur pied par Maison l'Échelon, un organisme à but non-lucratif financé par l'État offrant des services à un public avec des problèmes en santé mentale. Maison l'Échelon vise d'abord à assurer la qualité de vie de ces personnes en mettant à leur disposition des services d'hébergement (logement ou chambre) et un soutien psychosocial, ainsi que des loisirs sociaux et éducationnels. Le Centre de jour est le lieu dédié à ces loisirs et offre une programmation trimestrielle d'activités variées à ses membres pour une somme modique[850]. Contrairement au Centre hospitalier Gérard-Marchant, le centre de jour est une structure non institutionnelle, sans

[850] Notre atelier était toutefois offert gratuitement aux membres.

aucun lien direct avec les centres hospitaliers de soins psychiatriques de Montréal. Les membres sont dirigés vers le centre par les hôpitaux ou leurs psychiatres, mais en aucun cas les animateurs du centre n'ont accès aux dossiers des membres, ou à quelque information que ce soit sur leur pathologie, autre que celles dont les membres parlent eux-mêmes. Sauf exception, le personnel n'a pas de formation en psychiatrie, psychologie ou même dans le soin, et le centre mise sur une approche humaine, un accueil des participants sans discrimination sur leur état. Outre les activités, les membres ont la possibilité de s'engager comme bénévoles, dans un programme d'employabilité, car la réinsertion sociale est la finalité visée par Maison l'Échelon. L'une des activités soumise à ce programme d'employabilité est celle du journal *Mentalité*, une revue d'information en santé mentale, qui paraît quatre fois l'an. Les chroniqueurs de la revue sont donc des bénévoles souffrant de problèmes en santé mentale et recevant une aide supplémentaire du gouvernement pour ce programme de réinsertion. L'animateur de la revue supervise la rédaction et l'emploi du temps des chroniqueurs, réparti sur des activités de recherche, de rédaction, de technique, de réunion.

Comme notre propre atelier rejoignait les intérêts de la revue, il a été intégré dans les activités de ses membres le temps du trimestre d'automne. Bien qu'il ait été ouvert aux autres membres du centre, peu d'entres eux se sont ajoutés au groupe, composé majoritairement des chroniqueurs de *Mentalité*. Comme ces derniers se connaissaient bien, il s'est créé une dynamique de groupe intéressante laissant pourtant un peu de côté les participants qui ne faisaient pas partie de la revue. Quelques membres de la revue refusaient d'ailleurs de faire partie du groupe dans lequel se retrouvaient les participants « hors-revue ». En effet, comme les participants étaient trop nombreux pour faire un seul atelier, nous avons dû en faire deux à la suite l'un de l'autre en créant deux groupes. Ceux qui ne faisaient pas partie de la revue venaient systématiquement dans le premier groupe, de 9h30 à 10h30, et les « chroniqueurs » étaient divisés pour combler le premier groupe et composer entièrement le second. L'attribution des groupes était faite par l'animateur de la revue à chaque semaine, en fonction des gens présents à 9h30 car tous n'étaient pas ponctuels, bien qu'ils devaient normalement être occupés à rédiger lorsqu'il n'étaient pas dans l'atelier. Le tout était relativement long et anarchique et, par conséquent, les ateliers débutaient rarement à l'heure. Lorsque le premier était décalé, le second l'était aussi, car il

fallait respecter le temps de pause entre les deux. Temps de pause incompressible qui consistait essentiellement en un temps pour les participants et le responsable du groupe *Mentalité* pour aller fumer. Les ateliers ont donc eu lieu pendant le trimestre d'automne du centre, les mercredis, puis les lundis du 14 septembre au 19 décembre 2011, de 9h30 à 10h30 et de 10h45 à 11h45.

Le lieu dédié à l'atelier a varié au cours des quatre mois de son existence. L'atelier avait d'abord lieu, lorsqu'il n'y avait qu'un seul groupe, dans la salle de travail de la revue *Mentalité*, située à l'étage du centre, autour d'une immense table de conférence, avec des fauteuils pivotants de bureau. Nous étions très éloignés les uns des autres, avions un accès difficile aux livres posés sur la table, trop large et trop longue pour les prendre sans avoir à se lever. Il fallait même parfois élever la voix pour être bien entendu de tous. Nous avons ensuite fait quelques séances dans la salle commune au rez-de-chaussée, peu pratique parce que bruyante et encombrée de toutes les personnes qui entrent et qui sortent du centre, qui attendent pour une activité, etc. Nous avons finalement élu domicile dans la salle de peinture, vidée de ses chevalets pour l'occasion, autour d'une table de taille raisonnable, avec les mêmes fauteuils pivotants. La pièce était relativement froide – il s'agissait d'un ancien coffre-fort où l'on avait percé deux fenêtres car le centre est installé dans une ancienne succursale bancaire –, mais assez calme, bien qu'on ne pouvait fermer la porte – blindée – donnant sur la salle de travail de la revue. Le centre a alloué un petit budget pour l'achat de livres, dont nous nous sommes chargée, et fournissait papier et stylos[851]. Par rapport aux œuvres utilisées à Toulouse, nous avons incorporé quelques titres de la littérature québécoise, notre expérience au centre précédent ayant confirmé qu'un corpus mixte était susceptible d'intéresser les participants. Ceux-ci étaient prévenus que l'atelier faisait partie d'un travail de recherche universitaire et ils tous ont accepté de faire partie de cette recherche. Dix-sept participants sont passés par l'atelier, mais certains n'ont assisté qu'à une ou deux séances, d'autres étaient très assidus.

[851] Pour la liste des œuvres utilisées dans l'atelier, voir l'annexe 6.

3.3.3.1 Résultats

Notre séjour de trois mois dans ce centre de jour nous a permis d'un peu mieux connaître les participants qu'à Prise II, mais nous n'avions pas plus d'information à leur sujet que celle qu'ils nous donnaient eux-mêmes. Nous sommes d'ailleurs restée à plusieurs reprises au repas du midi suivant les ateliers pour pouvoir discuter avec eux et faire leur connaissance. Comme pour le centre précédent, les membres de l'Échelon souffrent de tout type de psychopathologie et nous avons tenté de nous adapter à chacun d'eux, sans connaître exactement leur problématique. Toutefois, ils étaient assez ouverts sur la question et parlaient spontanément de leurs difficultés respectives, de leur médication, etc. Nous présentons donc trois courtes études de cas témoignant de l'évolution de certains d'entre eux pendant la durée de l'atelier, en fonction de ce que nous avons pu recueillir à leur sujet.

3.3.3.1.1 Sébastien

Sébastien a été le plus assidu des participants, en venant à toutes les séances sauf une (treize séances sur quatorze). À quarante-cinq ans, il est d'un naturel assez timide, mais il montre un enthousiasme silencieux pour les ateliers. Ses interventions sont toujours pertinentes ; il semble avoir une bonne connaissance de la littérature et il fait preuve d'un recul certain sur les choses. Il pose beaucoup de questions d'ordre littéraire sur les passages qu'il lit, sur l'auteur, le style, mais aussi sur le contenu des passages ; ses questions engagent souvent des échanges intéressants dans le groupe. Tout en répondant à ses interrogations littéraires, nous essayons d'amener la conversation sur des réflexions plus personnelles, sur ses impressions de lecture, avec relativement de succès. Sébastien semble être entouré d'une famille chaleureuse dont il parle à quelques reprises dans ses textes. Il indique aussi à trois reprises qu'il est anxieux dans le questionnaire de fin de séance. S'il n'a pas assisté à la douzième séance, c'est parce que son père, atteint d'un cancer du pancréas, est décédé très rapidement. Dans la séance précédente, son texte, sur le thème d'une lettre, s'adressait à son père qui venait d'apprendre qu'il était malade et qui souffrait déjà beaucoup. À cette occasion, tous les participants de l'atelier et nous-même lui avons exprimé notre sympathie et notre soutien. Dans cette lettre du 28 novembre 2011, Sébastien espérait que son père serait parmi eux à Noël, mais il est décédé la

semaine suivante. À la séance suivant ce décès, Sébastien, avec l'amorce d'écriture « ce matin dans mon miroir », a composé un texte sur son état d'orphelin et dans lequel il exprime sa gratitude envers ce que son père lui a transmis et sa manière de continuer à vivre à travers lui. Ce participant semble avoir bien intégré le fonctionnement de l'atelier et utilisé son dispositif pour mieux appréhender ses difficultés. Il ne faut pas en conclure qu'il existe des « bons » et des « mauvais » participants, mais plutôt que le dispositif de l'atelier convient plus ou moins bien à ceux-ci.

3.3.3.1.2 Serge

Serge est âgé de 54 ans. Absent lors des quatre premières séances, il est présent à toutes les suivantes et fait preuve d'un enthousiasme énergique. Il a une formation de journaliste et donne des ateliers aux autres chroniqueurs de la revue *Mentalité*. En effet, le centre encourage les membres suffisamment autonomes à devenir bénévoles, mais aussi à partager leurs connaissances avec les autres, valorisant ainsi les capacités de chacun. De tous les participants, Serge est certainement le plus dynamique. Il est très engagé politiquement, parle plusieurs langues, a beaucoup voyagé et échange avec des correspondants aux quatre coins de la planète. Il est très au fait de l'actualité et aime les débats de société – pour lui, tout est prétexte à affirmer ses opinions politiques (communistes). Il est aussi très bavard, mais respecte le fonctionnement de l'atelier. Il dit presqu'à chaque semaine à quel point il apprécie les séances, parce qu'elles réveillent des émotions, parce que la sélection de livres est variée et stimulante, parce qu'elles permettent d'engager des dialogues enrichissants, parce qu'elles lui ont redonné le goût de lire, parce qu'elles font réfléchir, voyager, etc. Son comportement est constant : il choisit un extrait en fonction de ce dont il a envie de parler avec le groupe, souvent de politique ou de causes sociales, mais pas uniquement, et sa discussion fait appel à des références variées.

Au premier atelier, par exemple, il choisit un passage de *L'Usage de la parole* de Nathalie Sarraute parlant de l'amour et cite Gilles Vigneault pour dire qu'il n'y a pas d'engagement plus important que l'amour et que l'amour ne se calcule pas. Il a une bonne connaissance des auteurs, les présente brièvement et explique souvent le contexte de l'œuvre avant de lire son passage. À un moment, il lit un extrait de *La Curée* de Zola et

explique la spéculation qui avait cours à cette époque, l'enrichissement des riches aux dépens des pauvres. Il dit qu'il admire beaucoup cet auteur pour avoir eu le courage d'affirmer ses opinions et de s'opposer ; il ajoute qu'il est lui-même devenu communiste en lisant des romans français. Il présentera ainsi de manière très juste Verlaine, Ponge, Camus, Voltaire, puis Shakespeare. À la onzième séance, il apporte la pièce *Le Procès de Jeanne d'Arc à Rouen 1431* de Bertold Brecht et dit qu'il voit dans le comportement du personnage davantage le sens du devoir que la pathologie qui lui est généralement attribuée. Il profite aussi d'un poème de St-Denys Garneau pour parler de la situation religieuse du Québec pendant la première moitié du vingtième siècle. En parallèle, il exprime son idée de la poésie, destinée, dit-il, à « nous ouvrir à l'émotion », et explique que le poète québécois n'atteint pas ce but par manque d'ouverture au monde.

Serge jouit déjà d'une bonne stabilité psychique malgré une médication visiblement forte car ses mains tremblent constamment et il a un regard fixe vers le bas lorsqu'il n'est pas en train de parler. À la dernière séance, il parle de l'importance de la littérature dans la vie et de ce que les auteurs peuvent nous apporter, notamment en ce qui concerne la « matière langagière ». On dirait précisément que ce participant s'est nourri de lectures pour surmonter sa pathologie et qu'il a réussi à compenser son manque de symbolisation à l'aide des écrivains. Comme Sébastien, il parle de sa famille à quelques reprises et il a facilement intégré le fonctionnement de l'atelier, utilisant le dispositif à son avantage, pour s'exprimer à sa façon. Pour ces deux patients « faciles »[852], l'atelier est une occasion de s'enrichir et d'étayer leur construction identitaire en s'appuyant sur les œuvres, les échanges avec le groupe et les textes produits. Nous ne pouvons que constater l'efficacité de l'atelier dans un tel contexte, où les participants sont déjà dans une démarche active de soin.

3.3.3.1.3 Julie

Julie est une femme de 35 ans souffrant d'un trouble de la personnalité limite – elle évoque elle-même sa pathologie et en parle ouvertement. Elle intègre la revue *Mentalité*

[852] Rappelons que par rapport au centre hospitalier, les membres du centre ne sont plus hospitalisés, qu'ils vivent soit dans un centre d'hébergement soit dans un appartement thérapeutique ou même individuel. Ils sont donc, de manière générale, plus stables et moins affectés que les patients institutionnalisés, sans que cela ne minimise leur souffrance.

après le début des ateliers, mais elle y participe ensuite régulièrement, pendant sept séances. Elle profite essentiellement de ses lectures pour parler d'elle, sans que ce soit directement en lien avec le sujet du texte. À la première séance, elle lit un passage de *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf et affirme qu'elle est une femme passionnée, puis elle parle de sa tante qui se meurt. Elle relira un autre passage du même livre pour parler des funérailles de sa tante deux semaines plus tard. Elle apporte à plusieurs reprises des livres de chez-elle pour l'atelier, choisissant à chaque fois des passages qui correspondent à ce qu'elle ressent : la médiocrité et le prestige dans *Un jour, l'aurore* ; le temps de l'apprentissage et de l'amour dans *Lettre à un jeune poète* de Rilke ; la transparence dans *Vertiges* et surtout, la sensibilité et les limites dans *Borderline* de Marie-Sissi Labrèche. Elle parle alors ouvertement de sa pathologie, décrivant son impression d'être transparente, d'avoir la peau à l'envers, de souffrir d'un sentiment de culpabilité démesuré, etc. Ses écrits sont aussi souvent personnels, utilisant les thèmes proposés pour parler de ses expériences et de ses émotions. Elle fait preuve de beaucoup d'humour dans ses textes lorsque leur sujet s'y prête.

Pendant quelques séances, elle nous demande la permission de porter ses lunettes de soleil car elle trouve la lumière des néons trop agressive – elle porte alors aussi le capuchon de sa veste ramené sur sa tête. Malgré ces signes de sensibilité excessive, elle est d'humeur joyeuse et optimiste, parfois trop enjouée, devenant, selon ses propres mots, « indisciplinée ». Elle est bavarde, mais comme elle souffre de troubles de l'attention, elle perd parfois le fil de sa propre discussion, ses idées s'associant dans des directions différentes. Dès le début de sa participation à l'atelier, s'est mis en place un fort transfert de sa part[853], que nous avons tenté d'utiliser pour renforcer sa confiance en elle. Comme elle était dans une démarche active, plusieurs changements étaient en cours dans sa vie (rupture récente avec son ami, nouvel appartement, etc.) et elle avait visiblement besoin de sentir un soutien de la part de son entourage. Dans un commentaire sur l'atelier, elle a évoqué la chaleur des échanges, la cohésion et le respect du groupe, et l'humour qui « s'est installé par nos lectures exposées à voix haute. » Ainsi, le cas de Julie montre que l'atelier convient aussi à des psychopathologies autres que celles appartenant à la psychose sur laquelle notre hypothèse de départ portait. Il est évident que l'atelier de lecture et

[853] Elle est aussi proche d'une autre animatrice de la revue, Nancy, dont elle tient la main lors du dernier atelier, alors qu'elle se sent moins bien.

d'écriture est enrichissant dans le contexte général de la santé mentale, bien qu'il faudrait davantage de recherche et d'expérimentation pour s'adapter aux particularités de chaque pathologie, de manière à offrir un dispositif optimal. Ce n'est visiblement pas l'approche privilégiée dans les centres de jour, où, en l'absence d'informations médicales ou autres, il n'est fait aucune distinction entre les membres et leurs pathologies respectives.

3.3.3.2 Conclusions

Le fonctionnement de ce centre de jour a ses avantages et ses inconvénients. Si nous voyons l'intérêt d'une approche humaine et sans discrimination des participants, le manque d'information sur leur cheminement et l'absence de formation des animateurs dans le domaine de la santé mentale sont un peu déconcertants. Il n'y a pas de relation de soin mise en place entre participants et animateurs, lesquels ne possèdent pas tous les outils pour faire face aux comportements des participants. La fréquentation du centre par ses membres est dans bien des cas positive, mais ceux-ci peuvent aussi engager des comportements ambigus qui sont alors mal recadrés.

Ce fut le cas, par exemple, pour l'un des participants de l'atelier, chroniqueur à la revue depuis plus de cinq ans. Richard a 50 ans, il a une licence en cinéma et histoire et, bien qu'impliqué par quelques articles dans une revue consacrée au cinéma, sa pathologie ne lui permet visiblement pas de travailler. Il a néanmoins des connaissances très (trop) encyclopédiques et présente une forte intellectualisation dont font preuve plusieurs patients. À la sixième séance, il nous remet une lettre où alternent mégalomanie et citations pour exprimer son amour inconditionnel à notre égard, accompagnée d'une photographie grand format de lui, de son curriculum vitae et d'articles qu'il a publiés. Avant la séance suivante, nous lui rendons le tout en expliquant que ses sentiments ne sont ni réciproques ni bienvenus, et apparaissent tout à fait déplacés dans la relation de soin. Nous rendons compte ici de notre réaction, sans préjuger de son adéquation et de sa pertinence, et largement influencée par l'absence de soutien de la part du personnel du centre. En discutant de cet événement avec l'animateur de la revue, nous nous apercevons avec surprise qu'il était au courant de cette démarche et qu'il n'a pas découragé le participant de nous remettre sa lettre. Heureusement, Richard décide de lui-même de ne plus assister aux ateliers avant que nous ne devions intervenir davantage à ce sujet.

Pourtant, à la fin de l'avant-dernière séance, il nous remet une autre lettre dans laquelle il nous « fait l'honneur » de nous demander en mariage, fixant déjà la date, l'endroit, le choix de la bague de fiançailles, la somme engagée pour la noce, etc. Le texte est délirant, mégalomane et ne tient pas du tout compte de la réalité des choses. J'en informe l'animateur qui était encore au courant (!), en lui expliquant la teneur des propos de la lettre et surtout des symptômes importants qu'elle traduit. Celui-ci ne connaît pas la signification du mot « mégalomane » et m'assure que Richard « n'est pas dangereux ». Je lui répète que je ne m'inquiète pas pour ma propre sécurité, mais avant tout pour celle du participant, qui doit forcément entretenir des comportements semblables hors du centre et qui pourraient le mettre dans des situations délicates. François ne partage pas mon inquiétude vis-à-vis de l'état de Richard, dont la situation est de toute manière hors de son contrôle, puisqu'il ne peut même pas contacter son médecin référent pour lui faire part de ces éléments.

Cette situation résume bien le cruel manque de moyens des centres de jour en santé mentale au Québec qui, déconnectés du réseau médical, ne peuvent conjuguer leurs efforts avec ceux des autres lieux d'intervention pour mieux aider leurs membres et engager une véritable relation thérapeutique. C'est d'ailleurs le constat d'une animatrice du centre qui travaille aussi à l'hôpital psychiatrique, tandis que la majorité valorise « l'accueil humain » que permet une presque totale ignorance de la situation.

Conclusion

'Above literature ?' said the Queen. 'Who is above literature ? You might as well say one was above humanity.'

Alan Bennett

Nous avons tenté, en exposant ici notre travail de recherche, de montrer l'importance d'une étroite collaboration entre les domaines de l'art et de la santé. Il existe, depuis quelques années, un intérêt grandissant envers ce type d'échange et une reconnaissance progressive des bienfaits de l'art dans tout ce qui touche au domaine médical : institutions, soignants, patients, etc. Notre recherche vise à éclairer les modalités d'une telle collaboration des disciplines et plus particulièrement, du potentiel thérapeutique de la lecture littéraire auprès d'un public en milieu psychiatrique. Nous tirons de celle-ci des conclusions multiples, d'une part, en considérant nos observations d'un point de vue thérapeutique et, de l'autre, en confrontant celles-ci aux réflexions théoriques sur la lecture développées par les études littéraires. Nous montrons ainsi l'enrichissement réciproque de la théorie et de la pratique et de l'utilité d'une double approche dans le domaine des lettres.

Perspectives thérapeutiques

D'un point de vue pratique, nous avons voulu montrer le rôle réparateur du dispositif littéraire auprès d'un public psychiquement fragile. Comme l'indique Michèle Petit, il existe des précédents à ce travail :

> Bien des gens ont l'expérience de cette fonction [réparatrice] du livre, entre les bibliothécaires et les soignants qui, dans leur pratique professionnelle, recourent à la lecture, et plus largement à la culture, avec des personnes en situation de fragilité physique ou psychique[854].

Bien que ces pratiques soient répandues, elles sont peu connues en dehors des cercles professionnels, voire d'une structure institutionnelle à l'autre, et entraînent encore peu de considération de la part de leurs administrations. Notre travail sert d'abord à attirer l'attention sur ce type de pratiques et à montrer son intérêt dans un parcours de soin en psychiatrie. Par la même occasion, elle offre au milieu universitaire un regard sur ces

854 PETIT, Michèle, *Éloge de la lecture, op.cit.*, p. 100.

pratiques et sur leurs implications dans sa compréhension de l'activité lectorale et du dispositif littéraire.

Nous avons montré l'intérêt d'utiliser des œuvres littéraires avec des patients souffrant de problèmes d'individualité, auxquels s'ajoutent parfois ceux causés par une institutionnalisation prolongée. Michèle Petit rappelle d'ailleurs toute l'importance de la littérature dans le milieu hospitalier :

> Le fait que la lecture permette d'élaborer ou de restaurer un espace à soi prend évidemment tout son sens à l'hôpital, où l'espace de l'intimité se réduit comme une peau de chagrin ; où l'on se sent assigné à un statut de corps-objet, tenu de se soumettre, « pour son bien », aux décisions des autres ; où tout vous astreint à une passivité, une perte d'autonomie, une régression que ce soit la maladie et les limites qu'elle apporte à la motricité, ou les soins subis, ou encore la nature même du discours médical et du fonctionnement de l'institution – quand bien même nombre de celles et ceux qui y travaillent s'attachent à la rendre plus « humaine »[855].

L'atelier thérapeutique de lecture et d'écriture cherche à redonner une position de sujet à ses participants car

> […] les lecteurs sont actifs, développent un travail psychique, renouent un lien avec ce qui les constitue et, d'un même mouvement, avec le monde extérieur […][856].

Il permet d'aménager un espace vital, aussi réduit soit-il, pour ceux dont la situation est plus difficile, leur donnant un moyen de se raccrocher au monde. En aménageant un temps de parole et un temps d'écriture, le dispositif de l'atelier fournit aussi aux participants un espace d'expression et d'écoute, où ceux-ci peuvent formuler (ou non) leurs commentaires, leurs sentiments, leurs inquiétudes, etc. Cet espace en est aussi un d'échange, où les participants sont confrontés entre eux et aux soignants, permettant ainsi d'appréhender les autres dans un milieu protégé autour d'intérêts communs, menant à un enrichissement de chacun. L'atelier soutient donc une reconstruction identitaire chez les participants.

Outre son intérêt dans l'élaboration de l'identité, nous avons vu que la littérature est susceptible de provoquer des émotions et cela, même chez des individus souffrant de psychose. Alors que ceux-ci ont généralement des difficultés importantes à ressentir, reconnaître et exprimer leurs émotions, la fréquentation d'œuvres littéraires peut stimuler

855 *Ibid.*, p. 100-101.
856 *Ibid.*, p. 101.

leur sensibilité et les amener progressivement à sortir de leur apathie émotionnelle. Pour contourner l'intellectualisation et les mécanismes de défense importants mis en place par les participants, nous nous sommes efforcée, dans l'atelier, d'encourager ceux-ci à évoquer leurs réactions vis-à-vis des textes plutôt que de les commenter à la manière de spécialistes. Les participants qui ont assisté aux ateliers sur une période plus longue ont pu mieux s'approprier le fonctionnement de l'atelier et progressivement se reconnecter avec leurs émotions et s'exprimer à leur sujet. Ainsi, utilisées dans le contexte approprié, les œuvres littéraires ont la capacité de stimuler les affects chez un public souffrant de psychose.

En raison de l'importance du médium artistique littéraire dans notre recherche et de son potentiel thérapeutique auprès d'un public psychotique, nous nous sommes surtout intéressée à la fonction symbolique du langage. En confrontant le manque constitutif de fonction symbolique du psychotique aux propriétés langagières du texte littéraire, nous avons constaté que, dans le cadre de l'atelier, celles-ci pouvaient stimuler une fonction de symbolisation en principe dysfonctionnelle dans la psychose. En effet, la littérature, comme l'art, n'est pas une coquetterie, c'est quelque chose qui touche au sens même de la vie et de l'expérience humaine car, comme l'indique Michèle Petit,

> […] à pouvoir nommer, symboliser les choses, les êtres de langage que nous sommes en sont un peu réparés […][857].

Nous nous sommes rapidement aperçu que, bien qu'incarnant la loi et l'interdit, le langage rassemble un réseau intime complexe d'émotions, d'impressions, de connotations qui dépassent largement ce qui est véhiculé par la communauté linguistique. Grâce à l'effet du langage littéraire de revenir vers des images et des sensations hors du langage, à sa manière de montrer du « non-dit » autant que du « dit », celui-ci permet de toucher le lecteur en deçà de sa raison et d'articuler ensuite ses affects.

Contrairement au texte factuel, le texte littéraire réveille des émotions liées à des expériences primordiales et qui sont ancrées, comme toutes les expériences, dans le corps même. Ainsi, en nous intéressant au langage, nous nous sommes retrouvée devant le corps, celui-ci souvent considéré à l'opposé de celui-là et qui, pourtant, ne peut

[857] *Ibid.*, p. 140.

s'envisager sans une incarnation que nous rappelle la parole. Cette parole, nous l'avons vu, est bien présente chez le psychotique, sans toutefois que celui-ci parvienne exprimer sa pensée, à articuler ses émotions. À l'image de son corps désincarné, duquel il est comme absent, la voix du psychotique est vide, souvent monocorde, basse, inarticulée. Sa rencontre avec la voix de l'auteur, à travers sa propre lecture et celle des autres participants de l'atelier, lui permet de s'approprier des mots pour exprimer ses propres émotions et trouver à son tour progressivement sa propre voix. La voix de l'auteur réactivée par la lecture, en rétablissant la continuité entre le signe linguistique et le réel qu'il désigne, montre autre chose que le côté artificiel, incompréhensible du langage, tout en évitant de confronter le lecteur directement à la brutalité du réel. Alors que le psychotique n'a pas reçu toutes les fonctions de la parole, le texte littéraire présenté dans le contexte de l'atelier permet de pallier jusqu'à un certain point ce manque et de replonger les participants dans un bain sonore « suffisamment bon[858] ».

Par ailleurs, nous avons vu que la fiction littéraire stimule l'activité psychique du lecteur en l'invitant dans une situation semblable à celle de la vie et qu'à ce titre, elle pouvait servir de moyen de réadaptation auprès d'un public fragile. À titre de simulateur des interactions et des actions humaines, la fiction nécessite et encourage des aptitudes sociales, notamment en lien avec le fonctionnement des neurones miroirs, dont nous avons rappelé l'importance dans l'empathie, de la théorie de la simulation (*simulation theory*) et de l'*adhérance*, qui désigne l'habileté d'être impliqué dans le contexte interpersonnel et de le comprendre et s'oppose à la *désadhérence* habituellement observée chez le psychotique. Il est arrivé que des participants réagissent aux difficultés éprouvées par un personnage et s'expriment sur leur destinée. Par exemple, après sa lecture de la fable « La cigale et la fourmi » de La Fontaine à l'atelier du Centre de jour L'Échelon, Sébastien dit ceci :

> La fourmi est impitoyable, ça veut dire que la cigale va crever !

Alors qu'il s'agit d'une fable bien connue du participant et donc moins susceptible de soulever ses objections, celui-ci dénonce le comportement cruel de la fourmi et la manière désinvolte dont il est rendu par le texte. Sa réaction montre comment l'œuvre littéraire suscite des réactions vis-à-vis des actions et des interactions des personnages et même, dans ce cas, des entités anthropomorphes.

[858] Au sens où l'entend Donald Winnicott.

La narration de la fiction littéraire permet aussi de marquer le temps par le récit qu'elle fait des événements, une propriété très intéressante auprès d'un public psychotique qui, privé de langage, est aussi privé de temporalité. L'atelier de lecture prolonge cette scansion du temps en donnant des repères temporels aux participants par sa récurrence hebdomadaire. Il leur donne aussi la possibilité de se « mettre en récit », de considérer leur vie davantage comme un parcours que comme des instants sans aucune suite entre eux. Nous avons assisté, auprès de certains participants, à une véritable narration de leur vécu, leur permettant ainsi de mieux comprendre leurs difficultés et de mieux appréhender leurs perceptions et leurs émotions. À la manière du miroir, l'atelier et le texte littéraire renvoient au lecteur une certaine unité essentielle à l'émergence de la subjectivité qui, petit à petit, devient plus consistante, jusqu'à devenir constante dans le temps. Le sujet existe alors dans toute son humanité grâce au langage, lequel lui permet d'être acteur de sa vie et d'avoir un « public », c'est-à-dire des liens avec les autres.

Le dispositif de l'atelier

Notre approche, mise à l'épreuve dans deux pays et deux types de structures en santé mentale différentes, a permis de dégager les critères de validité de notre dispositif thérapeutique. L'atelier de lecture et d'écriture s'est avéré aussi utile en centre hospitalier qu'en centre de jour, bien qu'il n'ait pas nécessairement les mêmes fonctions dans chacune des structures. Pour les patients du centre hospitalier, il est l'occasion de maintenir des fonctions cognitives et sociales affaiblies par la forte médication et l'hospitalisation, d'aider à reprendre contact avec du matériel psychique difficile, voire de soutenir une reconstruction de soi par le biais d'un étayage symbolique. Pour les patients des centres de jour, il peut être utilisé pour soutenir une démarche déjà plus active et affirmer son élaboration identitaire au sein du groupe. Dans les deux cas, il contribue à sortir les participants d'un éventuel repli et à les stimuler suffisamment pour qu'ils fassent un mouvement vers l'extérieur, vers les autres.

Nous avons constaté que la pérennité de l'atelier était très significative, puisqu'elle permettait d'établir une meilleure relation thérapeutique avec les participants et de pouvoir ainsi provoquer des échanges, des réflexions qui puissent leur être utiles. Cette pérennité est surtout importante pour que les participants s'approprient le cadre de

l'atelier, s'y sentent suffisamment à l'aise pour accepter et évoquer du matériel émotionnel difficile et utiliser des outils à leur disposition pour exprimer leurs affects. Cette condition ne garantit pas la guérison, mais elle contribue certainement à soutenir le participant dans sa démarche de soin, voire à lui offrir des moyens d'apprivoiser ses difficultés et de mieux les maîtriser.

D'autres critères essentiels au bon fonctionnement de l'atelier sont le soutien de l'atelier par la structure d'accueil et l'échange avec le personnel. La mise en place du cadre, le statut de l'atelier et sa crédibilité repose sur la place que lui alloue la structure et la manière dont il est accueilli par le personnel et présenté aux participants. Un atelier intégré dans la logique d'un parcours de soin global est plus apte à faire sens pour les participants et, partant, à leur être profitable. D'autre part, un bon échange avec le personnel permet de mieux connaître les participants, de mieux appréhender leurs comportements et ainsi d'adapter notre propre attitude en conséquence, de mieux définir les limites de chacun. De plus, nous estimons qu'un personnel minimalement formé sur les questions de santé mentale favorise une meilleure relation thérapeutique avec les participants dans le cadre de l'atelier. Cela permet de mettre en place plus facilement un rapport soignant-soigné entre l'animateur et les participants.

Grâce à notre cotutelle de thèse internationale, nous avons pu comparer le fonctionnement du système de santé mentale québécois et de l'institution psychiatrique française. Notre étude étant modeste, n'ayant pas pour but précis d'identifier les avantages et les inconvénients de chaque système, nous ne pouvons tirer de conclusions parfaitement éclairées sur leurs fonctionnements respectifs. Néanmoins, nous pouvons esquisser un portrait des enjeux de ces deux systèmes par rapport à notre expérience en atelier. Nous avons constaté que la désinstitutionalisation et la forte volonté d'autonomiser les patients en les dirigeant très rapidement vers des structures ambulatoires au Québec fonctionnait bien pour les patients dans une démarche active de soin[859]. Elle évite généralement d'aggraver l'apragmatisme des patients par une

[859] Cette forme d'autonomisation est d'ailleurs généralisée à tout le système de santé, qui responsabilise le patient dans son parcours de soin. Elle est notamment visible dans les traitements de réadaptation post-opératoire, beaucoup plus courts qu'en France et dans lesquels le patient est l'acteur principal. Cette manière de faire correspond directement au système politique québécois qui, contrairement à l'État républicain français, n'assiste pas les citoyens de manière aussi interventionniste.

hospitalisation prolongée qui limite rapidement leurs capacités et dont nous avons été témoin en France. Elle a malheureusement pour effet, chez certains patients en grande difficulté et peu entourés, de les détourner du parcours de soin et de les condamner à la rue, la mendicité et la précarité. De son côté, l'institution psychiatrique française a plutôt tendance à privilégier l'hospitalisation et la thérapie institutionnelle, souvent nécessaire pour les cas les plus lourds, mais ayant des conséquences parfois négatives sur l'autonomie des patients. Il s'agit bien entendu de généralisations tirées de notre expérience, mais elles donnent un aperçu des pratiques en psychiatrie dans ces deux pays.

Dans tous les cas, nous pensons que la psychiatrie se préoccupe davantage de la maîtrise et de la réclusion des patients que de leur prise en charge thérapeutique. En dehors de la thérapie institutionnelle, il existe peu de moyens mis en place pour soigner les patients, dont on se préoccupe peu en dehors de leur existence physique. Alors que ceux-ci éprouvent aussi (surtout !) une souffrance psychique, ils ne sont pas obligatoirement suivis par un thérapeute et leur prise en charge se résume souvent à une forte médication. Or, si les médicaments apaisent leurs symptômes positifs et négatifs, rendant leurs usagers plus faciles à gérer pour le personnel soignant et moins dérangeants pour la société, ils n'effacent pas la source du problème. Au mieux, ils permettent de stabiliser les patients qui peuvent alors avoir un rythme de vie « normal », au pire, ils sont mal dosés et leurs effets secondaires, présents dans tous les cas, sont très dommageables pour la santé. Que ce soit au Québec ou en France, à l'hôpital ou en centre de jour, nous constatons que les moyens ne sont pas investis dans le soin à proprement parler, mais dans le contrôle d'une part dérangeante de la société.

Perspectives théoriques

D'un point de vue théorique, nous avons utilisé divers outils pour comprendre le fonctionnement spécifique du dispositif littéraire et les effets qu'il engage dans le processus de lecture. Notre approche littéraire s'est, à cette occasion, enrichie de connaissances provenant de la psychologie, de la psychanalyse, de la psychiatrie et, bien entendu, de notre pratique d'art-thérapie.

En nous référant aux travaux de Serge Tisseron sur la psychanalyse les images, nous avons pu envisager les fonctions d'enveloppement et de transformation de l'œuvre

littéraire. En faisant appel à des schémas fondamentaux humains, celles-ci nous permettent de comprendre le fonctionnement du dispositif littéraire quelque soit l'objet littéraire spécifique auquel on s'attache. L'œuvre de fiction littéraire agit à la fois comme contenant psychique pour le lecteur, de manière semblable au *holding* décrit par Winnicott, et à la fois comme amorce de transformation, chez le lecteur et sur son environnement. Aussi, même si le texte est l'objet privilégié des études littéraires et s'il soulève l'intérêt du lecteur, son effet tient surtout à l'ensemble du dispositif littéraire et à son rôle sur l'activité psychique du lecteur.

Dans un même ordre d'idée, notre recherche insiste sur les potentiels constructeur et évocateur du dispositif littéraire, lesquels transportent le lecteur dans un monde parallèle. Nous avons vu que la référentialité de l'œuvre littéraire diffère de la référence au monde réel et que son intérêt ne repose ni sur un compte-rendu de la réalité ni sur la véridicité de son contenu. Le langage littéraire permet au contraire de s'écarter des lieux communs et de faire appel à l'imagination des lecteurs. Ceux-ci enrichissent le texte de leurs propres images, leur permettant ainsi de vivre une expérience personnelle. En effet, nous avons constaté qu'en entrant dans le dispositif littéraire, le lecteur le transforme par la même occasion, donnant lieu à une version originale du texte. Ces constatations viennent nuancer l'approche littéraire centrée sur la production du texte, qui ne rend pas compte de la portée des œuvres dans l'expérience esthétique. Or, leur impact revient avant tout au lecteur – et non uniquement au critique littéraire –, qui en fait un usage plus prolifique, note Richard Shusterman, en « absorbant et construisant en retour ce dont [il] fait l'expérience, et où [il] donne forme et se donne forme lui-même[860]. »

Notre expérience en atelier nous permet de tirer des conclusions susceptibles d'intéresser la théorie littéraire, notamment en ce qui concerne le statut du métadiscours dans cette discipline. Dans l'étude de cas de Nicole, patiente de l'atelier au Centre hospitalier Gérard-Marchant, nous avons constaté que celle-ci utilise le métadiscours littéraire pour faire écran à l'œuvre. Chez cette patiente, cette attitude trahit des mécanismes de défense vis-à-vis du texte et des émotions qu'il peut susciter. Plus largement, l'usage excessif du métadiscours chez elle démontre une incapacité à ressentir, reconnaître, nommer ses émotions, qui se manifeste dans la lecture comme une mise à

[860] SHUSTERMAN, Richard, *L'Art à l'état vif, op.cit.*, p. 88.

distance de tout ce qui est ressenti et donc de ce que peut évoquer l'œuvre littéraire. Or, cette attitude se retrouve plus souvent chez les lecteurs « spécialistes » qui mettent l'accent sur les qualités littéraires d'une œuvre plutôt que sur leur réaction vis-à-vis d'elle. Leur métadiscours, à la manière de celui de Nicole, fait alors écran au texte, empêchant de le voir et le ressentir dans toute sa richesse.

Notre pratique en atelier de lecture interroge aussi les études littéraires sur la lecture et les façons de lire. Contrairement au Lecteur modèle décrit par Umberto Eco, les lecteurs réels de l'atelier ont des pratiques de lecture dont nous pouvons difficilement reconnaître l'inscription dans le texte. Ainsi, un lecteur comme Pierre, qui s'identifie à tous les personnages ou se projette dans tous les textes qu'il lit, n'agit pas de la manière coopérative décrite par l'auteur italien. Aussi, certains patients comme Serge, qui « détourne » ses lectures pour exprimer ses opinions politiques, tendent-ils davantage vers la description du lecteur tatoueur donnée par Charles Dantzig et qui fait écho au lecteur braconnier de Michel de Certeau. La tendance, dans les études littéraires, à penser le lecteur comme un rôle sans instanciation dans la réalité, laisse de côté plusieurs éléments intéressants pour décrire son interaction avec l'œuvre littéraire. De manière générale, l'atelier de lecture a permis de voir l'évolution de lecteurs sur plusieurs mois, dont celle de leur posture vis-à-vis des œuvres littéraires. Ces transformations montrent que les lecteurs ne sont pas des entités idéales et monolithiques comme l'est le Lecteur modèle d'Umberto Eco et qu'il est difficile d'anticiper leurs réactions pendant la lecture.

L'expérience de l'atelier de lecture et d'écriture oblige donc à penser en dehors des cadres établis par les études littéraires pour tenir davantage compte de la réalité des lecteurs singuliers, souvent négligée au profit de théorisations abstraites. Ce qui ne veut pas dire que ces lecteurs soient complètement ignorés par le champ littéraire : nous avons d'ailleurs appuyé notre recherche sur plusieurs travaux brillants portant sur l'expérience réelle de lecture, entre autres ceux de Langlade, de de Certeau, de Carrier, d'Iser, de Mazauric, de Gervais. L'ouverture au monde réel dont font preuve ces travaux montre que la recherche en littérature a une portée plus large que le seul intérêt du cercle restreint de l'université. Nous constatons, dans l'atelier, que l'œuvre littéraire intéresse et touche un public psychiquement fragile et ne devrait donc pas être réservée aux spécialistes de la littérature. Mieux encore, ces lecteurs enrichissent notre manière de considérer la lecture

en donnant notamment un aperçu de la reconfiguration réciproque qu'elle effectue sur le lecteur et le texte. À titre d'exemple, nous avons pu constater que la fonction métaphorique de la fiction littéraire rend possible la création de liens et cela à différents niveaux : entre les émotions du lecteur et les mots qui les décrivent, entre les mots à l'intérieur d'un texte, entre le lecteur et les autres, au niveau restreint de l'atelier, mais aussi, plus largement, avec les membres de la communauté.

Parallèlement à notre expérience en atelier, nous avons aussi utilisé les œuvres littéraires comme des espaces d'expérimentation, susceptibles de nous informer notamment sur les processus de lecture. En considérant l'œuvre littéraire comme un simulateur des réalités humaines, nous pouvons faire des rapprochements entre les comportements des personnages et ceux de personnes réelles. Les personnages d'Édouard et de la grosse femme des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal,* notamment, témoignent de façons de lire dont on retrouve des échos chez des lecteurs réels. Par exemple, ils éprouvent une sincère sympathie envers certains personnages de leurs lectures et se sentent plus près d'eux que des personnes de leur entourage, comme c'est le cas pour Marcel Proust, qui dit éprouver de l'amour pour certains personnages de roman. De plus, un compte-rendu de lecteur comme celui de Michel Tremblay dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle* permet de mettre en parallèle ces lecteurs fictifs et des lecteurs réels pour constater que ceux-ci possèdent des intérêts communs.

En tant qu'espaces d'expérimentation, les œuvres littéraires ont aussi éclairé certains comportements psychotiques, en en donnant une image saisissante qui permette de mieux apprécier les implications de cette psychopathologie. Nous avons vu que les œuvres de Nathalie Sarraute et de Michel Tremblay, par exemple, mettent en scène des personnages qui, sans être nécessairement identifiés comme tel, présentent des traits caractéristiques du psychotique. Les comportements des personnages de Marcel et de la jeune fille rangée de *Tropismes* et la manière dont ceux-ci sont représentés nous informent sur le contexte de la maladie. L'accès à l'intériorité des personnages que permet la narration romanesque donne également un point de vue inédit sur leurs perceptions, leurs émotions et leurs réflexions, donnant ainsi au lecteur des outils pour comprendre la structure psychotique. Tout en étant consciente qu'il s'agit de personnages et non de personnes réelles, nous considérons qu'il s'agit là de représentations valables d'un

fonctionnement humain spécifique. Fonctionnement humain dont nous avons rappelé qu'il est la raison d'être et le centre d'intérêt de l'œuvre littéraire.

Du point de vue des ateliers, ces illustrations littéraires ont permis de mieux cerner les problématiques psychotiques et d'apporter un soutien adapté aux participants. D'une part, elles nous ont fourni des indices pour appréhender la sensibilité particulière des psychotiques et adapter notre comportement envers eux. D'autre part, elles ont pointé vers des problématiques suggérées par la théorie, que nous avons pu aborder au cours de l'atelier de lecture, à travers certaines œuvres sélectionnées pour nos propres lectures à voix haute ou à la suite de certaines lectures faites par les participants. La scène du cri de désespoir de Marcel dans *Un objet de beauté*, surtout, nous a présenté une image frappante des réalités de la vie d'un psychotique et elle a, couplée à notre expérience auprès des patients, « étendu notre sympathie », comme le disait Georges Eliot[861], envers ceux-ci. Elle nous a permis de tenir compte de la souffrance qu'ils ressentent vivement et constamment et des faiblesses associées à leur psychopathologie.

Au-delà ou en deçà du langage

Bien entendu, cette recherche ne prétend pas résoudre l'ensemble des questions qu'elle soulève, lesquelles sont vastes et variées et renvoient à des champs de connaissance divers. Il serait extrêmement enrichissant de collaborer sur le sujet avec des spécialistes des différents domaines en jeu, afin d'avoir un point de vue plus pointu sur chaque interrogation évoquée. Il faudrait aussi envisager, avec le concours d'une équipe médicale, des expérimentations plus complètes en milieu psychiatrique autour de variables choisies. De telles études comparatives pourraient mieux cibler les éléments les plus pertinents dans le fonctionnement de l'atelier, en fonction du genre d'œuvres choisies, du type de psychopathologie, etc. En même temps, il ne faudrait pas en conclure que l'atelier se limite à une formule figée selon des variables données car, comme dans tout ce qui touche au domaine de la santé mentale et de l'humain, il s'agit avant tout d'un travail du thérapeute adapté à chaque participant et au groupe. Néanmoins, nous aurions aimé effectuer une évaluation plus précise de l'atelier, à l'aide d'outils quantitatifs.

[861] Cité dans OATLEY, Keith, « Why Fiction May be Twice as True as Fact : Fiction as Cognitive and Emotional Simulation », *loc.cit.*, p. 115.

Malheureusement, il est très difficile de mettre en place ce type d'évaluation dans le contexte d'un groupe ouvert, dans lequel les participants sont, d'une part, insuffisamment nombreux pour constituer un échantillon valable et, d'autre part, sans engagement quand à la durée de leur participation et à leur assiduité à l'atelier. Le contexte dans lequel s'inscrit l'atelier a donc un effet direct sur le cadre expérimental de la recherche qui lui est associé. Il est également impossible de distinguer l'effet de l'atelier de lecture et d'écriture de celui d'autres ateliers auxquels participent les patients en même temps. De manière générale, les patients qui s'investissaient dans notre atelier ont tous été impliqués parallèlement dans d'autres ateliers (peinture, bois, terre, sport, etc.). De plus, la mise en place d'un cadre expérimental qui réunirait tous les éléments nécessaires pour faire une évaluation quantitative de l'atelier nécessiterait aussi des outils adaptés au public psychotique. En effet, en essayant d'utiliser un questionnaire sur le vécu en atelier auprès de quelques patients du Centre hospitalier Gérard-Marchant, nous avons constaté que le format ne convenait pas du tout à certains d'entre eux et qu'il serait donc nécessaire de l'adapter lors d'une éventuelle réutilisation.

D'un point de vue théorique, nous avons tenté de couvrir ce qui touchait aux mondes fictionnels et à la lecture littéraire, de manière à identifier les éléments significatifs dans le potentiel thérapeutique du texte littéraire. Ces deux vastes champs de recherche ont fourni de nombreux éléments de réponses et, grâce à eux, nous nous sommes retrouvés devant des concepts extrêmement enrichissants. Le dispositif et les mondes fictionnels, outre ce qu'ils nous ont appris sur le fonctionnement de l'espace parallèle de la fiction, nous ont notamment permis de souligner l'importance du corps dans cette expérience. Comme pour tout geste et tout vécu, la lecture saisit le corps en stimulant toute la gamme du ressenti chez le lecteur, qu'il soit affectif, corporel, cognitif. Le corps, tel que l'indique Michel Foucault, est l'espace à partir duquel s'élabore tout notre monde, le lieu même de notre ancrage identitaire. Or, comme nous l'avons montré, le texte littéraire est un support d'élaboration subjective ; il va donc de soi qu'il touche le lecteur dans son corps. Si la présence du corps dans l'œuvre d'art n'est pas neuve du point de vue théorique, sa présence dans l'expérience esthétique l'est déjà davantage, et d'autant plus dans l'expérience de lecture, généralement reconnue pour être corporellement passive. Par ailleurs, sans que notre travail ne se centre sur ce sujet, nous avons observé, à la suite des

propositions théoriques sur le sujet, que le corps psychotique possède des caractéristiques propres, dont celle d'être désincarné. Parce qu'il s'agissait d'un sujet en dehors de notre champ de recherche, nous n'avons pu lui prêter autant d'attention que nous l'aurions voulu.

Cette question du corps semble donc une voie tout à fait indiquée pour la suite de cette recherche, permettant ainsi de compléter nos connaissances sur la psychose et, plus précisément, sur le corps psychotique. En effet, en nous attardant, à travers l'étude de l'œuvre littéraire, de la lecture et de la fonction de symbolisation, à la question du langage, nous nous sommes rendu compte que celui-ci est indissociable du corps. La présence du corps en arrière-plan tout au long de cette recherche alors que celui-ci ne constituait pas notre intérêt principal nous amène à le considérer comme un nouvel objet d'étude. Il serait d'ailleurs, à cette occasion, intéressant et enrichissant d'élargir notre corpus à d'autres disciplines artistiques, tel que les arts visuels, la photographie et le cinéma. Nous pourrions alors dresser un portrait plus complet des représentations du corps psychotique dans l'art et les pratiques contemporaines et élaborer un atelier thérapeutique corporel utilisant divers médias artistiques. Ce projet de recherche s'établirait aussi en continuité avec notre intérêt pour les dispositifs de représentation. À travers diverses formes artistiques d'aujourd'hui, le corps est en effet marqué par la crise de la représentation dont fait état Daniel Bougnoux et il fait ainsi preuve de caractères psychotiques. D'une part, le corps schizophrène a une telle expérience des limites qu'il s'inscrit naturellement dans le régime de visibilité actuel, dans lequel la coupure sémiotique s'efface progressivement. D'autre part, la représentation contemporaine a une telle approche du corps que celui-ci prend forcément des allures schizophrènes plus ou moins marquées. L'exploration du régime de visibilité actuel permettrait de mieux comprendre et d'être en mesure d'agir sur le corps contemporain et son image. La mise en place d'un atelier d'art-thérapie corporelle dans un parcours de soin en institution psychiatrique pourrait améliorer l'image et les perceptions corporelles des patients hospitalisés en psychiatrie et ainsi contribuer à leur mieux-être. L'évaluation d'un tel atelier nous permettrait de mesurer l'évolution de l'image du corps et du schéma corporel des participants.

En poursuivant nos travaux de recherche dans le domaine corporel et cela à partir du point de vue des études littéraires, nous pourrions souligner le lien essentiel qui existe

entre corps et langage. Un lien peu exploré en raison du cloisonnement des disciplines, mais qui s'impose de plus en plus avec le développement exponentiel de la culture du corps, qui repose largement sur l'image et qui, justement, nécessite une « mise en récit » pour expliquer ses extravagances.

Bibliographie

1. Objets d'analyse et œuvres littéraires

ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes I **, Paris, Gallimard, 1984 [1976].

BALZAC, Honoré de, « L'Avant-propos de *La Comédie humaine* », dans *La Comédie humaine*.

BENNETT, Alan, *The Uncommon Reader*, London, Faber and Faber, 2008 [2006].

BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, 1924, http://wikilivres.info/wiki/Manifeste_du_surréalisme. Page consultée le 15 décembre 2010.

CAMUS, Albert, *Le Premier Homme*, Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque Gallimard », 2005 [1994].

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary,* Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche classique », 1961 [1958].

LEWIS, C.S., *The Chronicles of Narnia*, New York, Harper Collins, 2001 [1950-1956].

MALLARMÉ, Stéphane, « Sonnet allégorique de lui-même », dans *Poésies*, [1899].

PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989 [1927].

PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987 [1913].

PULLMAN, Philip, *The Amber Spyglass*, New York, Dell Laurel-leaf, 2003 [2000].

PULLMAN, Philip, *The Subtle Knife*, New York, Dell Laurel-leaf, 2003 [1997].

PULLMAN, Philip, *The Golden Compass*, New York, Dell Laurel-leaf, 2003 [1995].

ROGER, Marie-Sabine, *La Tête en friche*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2008.

SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983.

SARRAUTE, Nathalie, *L'Usage de la parole*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980.

SARRAUTE, Nathalie, *Le Planétarium*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1959.

SARRAUTE, Nathalie, *Tropismes*, Paris, Minuit, 1957 [1939].

SARTRE, Jean-Paul, « L'enfer c'est les autres » dans *Huis clos*, Paris, Gallimard/Emen, 1964.

STEVENSON, Robert Louis, *Essays and Poems*, London, Everyman, 1992 [1884].

TREMBLAY, Michel, *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Thésaurus », 2000[862].

2. Art-thérapie

Monographies

BROUSTRA, J., *Expression et psychose : ateliers thérapeutiques d'expression*, Paris, ESF, 1987.

BRUN, Annie (dir.), *Les Médiations thérapeutiques*, Toulouse, Érès, coll. « Le carnet psy », 2011.

FRIARD, Dominique, *Le Groupe de lecture : une approche thérapeutique de la psychose*, Vincennes, Éditions hospitalières, 1997.

KAËS, René, PERROT, Jean et HOCHMANN, Jacques (dir.), *Contes et divans : médiation du conte dans la vie psychique*, Paris, Dunod, 2004 [1989].

LEEDY, Jack J. (dir.), *Poetry Therapy. The Use of Poetry in the Treatment of Emotional Disorders*, Philadelphia/Toronto, Lippincott, 1969.

Articles de périodiques

KÖRLIN, Dag, NYBÄCK, Henrik et GOLDBERG, Frances S., « Creative Arts Groups in Psychiatric Care : Development and Evaluation of a Therapeutic Alternative », *Nordic Journal of Psychiatry*, vol. 54, 2000, p. 333-340.

TAMURA, Hiroshi, « Poetry Therapy for Schizophrenia : A Linguistic Psychotherapeutic Model of Renku (Linked Poetry) », *The Arts in Psychotherapy*, vol. 28, 2001, p. 319-328.

Chapitres de livre

EDGAR, Kenneth F., HAZLEY, Richard et LEVITT, Herbert I., « Poetry Therapy with Hospitalized Schizophrenics », dans LEEDY, Jack J. (dir.), *Poetry Therapy The Use of Poetry in the Treatment of Emotional Disorders*, Philadelphia/Toronto, Lippincott, 1969, p. 29-37.

GUÉRIN, Christian, « Une fonction du conte : un conteneur potentiel », dans KAËS, René, PERROT, Jean et HOCHMANN, Jacques (dir.), *Contes et divans*, Paris, Dunod, 1989, p. 73-120.

HOCHMANN, Jacques, « Raconte-moi encore une histoire : le moment du conte dans une relation thérapeutique avec l'enfant » dans KAËS, René, PERROT, Jean et HOCHMANN, Jacques (dir.), *Contes et divans*, Paris, Dunod, 1989, p. 57-80.

[862] Ce recueil contient les six romans suivants : *La Grosse femme d'à côté est enceinte, Thérèse et Pierrette à l'École des Saints-Anges, La Duchesse et le roturier, Des nouvelles d'Édouard, Le Premier Quartier de la lune, Un objet de beauté.*

JONES, Robert E., « Treatment of a Psychotic Patient by Poetry Therapy », dans LEEDY, Jack J. (dir.), *Poetry Therapy The Use of Poetry in the Treatment of Emotional Disorders*, Philadelphia/Toronto, Lippincott, 1969, p. 19-28.

Thèses et mémoires

SCHLECHT, Philippe, *Psychoses chroniques et groupes de lecture*, thèse pour le doctorat en médecine, Paris, Université de Paris VII, 1989.

3. Esthétique

Monographies

ARON, Thomas, *Littérature et littérarité. Un essai de mise au point*, Paris, Les Belles Lettres, 1984.

BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2010 [1936].

DEWEY, John, *L'Art comme expérience*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010.

DEWEY, John, *Art as Experience*, New York, Perigee, 2005 [1934].

MILOT, Louise et ROY, Fernand (dir.), *La Littérarité*, Ste-Foy, PUL, 1991.

SHUSTERMAN, Richard, *Pragmatist Aesthetics : Living Beauty, Rethinking Art*, Lanham (Md), Rowman & Littlefield, 2000 [1992].

SHUSTERMAN, Richard, *L'Art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1992 [1991].

Articles de périodiques

GALLESE Vittorio et FREEDBERG, D., « Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 11, 2007, p. 197-203.

Chapitres de livres

GENINASCA, Jacques, « Du texte au discours littéraire et à son sujet », dans MILOT, Louise et ROY, Fernand (dir.), *La Littérarité*, Ste-Foy, PUL, 1991, p. 237-262.

RANDALL, Marilyn, « Le contexte littéraire et la mauvaise littérature », dans MILOT, Louise et ROY, Fernand (dir.), *La Littérarité*, *op.cit.*, p. 219-235.

4. Étude empirique de la littérature

Monographies

GERRIG, Richard J., *Experiencing Narrative Worlds. On the Psychological Activities of Reading*, New Haven/London, Westview Press, 1993.

KREUZ, R.J. et MACNEALY, M.S. (dir.), *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics*, Norwood (NJ), Ablex, 1996.

MIALL, D.S., *Literary Reading. Empirical and Theoretical Studies*, New York, Peter Lang, 2006.

SINGER, Jerome L., *The Child's World of Make-believe. Experimental Studies of Imaginative Play*, New York/London, Academic Press, 1973.

VAN PEER, W., *Stylistics and Psychology : Investigations of Foregrouding*, London, Croom Helm, 1986.

ZUNSHINE, Lisa, *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*, Columbus, Ohio State University Press, 2006.

Articles de périodiques

CUPCHIK, G.C., OATLEY, K. et VORDERER, P., « Emotional Effects of Reading Excerpts from Short Stories by James Joyce », *Poetics*, vol. 25, 1998, p. 363-377.

DJIKIC, Maja, OATLEY, Keith, ZOETERMAN, Sara et PETERSON, Jordan B., « Defenseless Against Art ? Impact of Reading Fiction on Emotion in Avoidantly Attached Individuals », *Journal of Research in Personality*, vol. 43, 2009, p. 14-17.

DJIKIC, Maja, OATLEY, Keith, ZOETERMAN, Sara et PETERSON, Jordan B., « On Being Moved by Art : How Reading Fiction Transforms the Self », *Creativity Research Journal*, vol. 21(1), 2009, p. 24-29.

HALÁSZ, L., « Emotional Effect and Reminding in Literary Processing », *Poetics*, vol. 20(3), juin 1991, p. 247-272.

MAR, Raymond A. et OATLEY, Keith, « The Function of Fiction is the Abstraction and Simulation of Social Experience », *Perspectives on Psychological Science*, vol. 3(3), 2008, p. 173-192.

MAR, Raymond A., OATLEY, Keith, HIRSH, Jacob, dela PAZ, Jennifer et PETERSON Jordan B., « Bookworms versus Nerds : Exposure to Fiction versus Non-fiction, Divergent Associations with Social Ability, and the Simulation of Fictional Social Worlds », *Journal of Research in Personality*, vol. 40, 2006, p. 694-712.

MIALL, D., « Anticipation and Feeling in Literary Response : A Neuropsychological Perspective, *Poetics*, vol. 23, 1995, p. 275-298.

MIALL, David S. et KUIKEN, Don, « What is Literariness ? Three Components of Literary Reading », *Discourse Processes,* vol. 28(2), 1999, p. 121-128.

MIALL, D. et KUIKEN, D., « Foregrouding, Defamiliarization, and Affect : Response to Literary Stories », *Poetics*, vol. 22, 1994, p. 389-407.

MIALL, D. et KUIKEN, D., « Beyond Text Theory : Understanding Literary Response », *Discourse Processes*, vol. 17, 1994, p. 337-352.

OATLEY, Keith, « Why Fiction May be Twice as True as Fact : Fiction as Cognitive and Emotional Simulation », *Review of General Psychology*, vol. 3(2), 1999, p. 101-117.

OATLEY, Keith, « Meeting of Minds : Dialogue, Sympathy, and Identification, in Reading Fiction », *Poetics*, vol. 26, 1999, p. 439-454.

OATLEY, Keith et MAR, Raymond A., « Evolutionary Pre-adaptation and the Idea of Character in Fiction », *Journal of Cultural and Evolutionary Psychology*, vol. 3(2), 2005, p. 179-194.

PRENTICE, Deborah A., GERRIG, Richard J. et BAILIS, Daniel S., « What Readers Bring to the Processing of Fictional Texts », *Psychonomic Bulletin & Review,* vol. 4(3), 1997, p. 416-420.

SADOSKI, M., GOETZ, E.T. et KANGISER, S., « Imagination in Story Response : Relationships between Imagery, Affect, and Structural Importance », *Reading Research Quarterly*, vol. 23, n°3, Été 1988, p. 320-336.

VAN PEER, W., « The Measurement of Metre : Its Cognitive and Affective Functions », *Poetics*, vol. 19, 1990, p. 259-275.

ZWANN, R.A., STANFIELD, R.A. et YAXLEY, R.H., « Language Comprehenders Mentally Represent the Shapes of Objects », *Psychological Science*, vol. 13, 2002, p. 168-171.

ZWANN, Rolf A., « Effect of Genre Expectations on Text Comprehension », *Journal of Experimental Psychology,* vol. 20(4), 1994, p. 920-933.

ZWANN, R.A., « Some Parameters of Literary and News Comprehension : Effects of Discourse-type Perspective on Reading Rate and Surface Structure Representation », *Poetics*, vol. 20, 1991, p. 139-156.

Chapitres de livres

HALÁSZ, László, « General and Personal Meaning in Literary Reading », dans KREUZ, R.J. et MACNEALY, M.S. (dir.), *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics*, Norwood (NJ), Ablex, 1996, p. 379-396.

MIALL, David, « Literary Discourse », dans GRASSER, Art, GERNSBACHER, Morton A. et GOLDMAN, Susan R., *Handbook of Discourse Processes*, Mahwah (NJ), Lawrence Erlbaum Associates, 2002, p. 321-355.

MIALL, David, « Experimental Approaches to Reader Responses to Literature », dans LOCHER, Paul, MARTINDALE, Colin et DORFMAN, Leonid (dir.), *New Directions in Aesthetics, Creativity and the Arts*, Amityville (NY), Baywood Publishing Company, 2006, coll. « Foundations and frontiers in aesthetics », p. 175-188.

MIALL, D. et KUIKEN, D., « Feeling and the Three Phases of Literary Response », dans RUSCH, G. (dir.), *Empirical Approaches to Literature : Proceedings of the Fourth Biannual Conference of the International Society for the Empirical Study of Literature (IGEL), Budapest, August 1994*, Siegen, Lumis, 1995, p. 282-290.

OATLEY, Keith et GHOLAMAIN, Mitra, « Emotions and Identification », dans HJORT, Mette et LAVER, Sue, *Emotion and the Arts*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 263-281.

PRENTICE, Deborah A. et GERRIG, Richard J., « Exploring the Boundary between Fiction and Reality », dans SHAIKEN, Shelly et TROPE, Yaacov (éd.), *Dual-process Theories in Social Psychology*, New York/London, Guilford Press, 1999, p. 529-546.

5. Fiction

Monographies

ALLÉN, Sture (dir.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Proceedings of Nobel Symposium 65 (1986), Berlin/New York, Walter de Gruyter, coll. « Research in text theory », vol. 14, 1988.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1981.

BAUDRILLARD, Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1976.

BESSIÈRE, Jean (dir.), *Littérature, représentation, fiction*, Paris, Honoré Champion, 2007.

BESSIÈRE, Jean (dir.), *L'Autre du roman et de la fiction*, Paris, Lettres modernes, coll. « Études romanesques », 1996.

DOLEZEL, Lubomír, *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds*, Baltimore/London, John Hopkins University Press, coll. « Parallax », 1998.

HUSTON, Nancy, *L'Espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, 2008.

LAVOCAT, Françoise (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS, 2010.

PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction,* Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1998 [1988].

PAVEL, Thomas, *Fictional Worlds,* Cambridge (MA)/London, Harvard University Press, 1986.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit 1. L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1991.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

Articles de périodiques

KEEN, Suzanne, « A Theory of Narrative Empathy », *Narrative*, vol. 14, n°3, octobre 2006, p. 207-236.

SCARRY, Elaine, « On Vivacity : the Difference between Day-dreaming and Imagining-under-authorial Instruction », *Representations*, vol. 52, 1995, p. 1-26.

Chapitres de livres

DOLEZEL, Lubomír, « Possible Worlds and Literary Fictions », dans ALLÉN, Sture (dir.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Proceedings of Nobel Symposium 65 (1986), Berlin/New York, Walter de Gruyter, coll. « Research in text theory », vol. 14, 1988, p. 221-242.

GEFEN, Alexandre, « L'usage des mondes », dans LAVOCAT, Françoise (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS, 2010, p. 293-306.

GENETTE, G., « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points esssais », 1969, p. 71-99.

GYLLENSTEN, Lars, « Possible Worlds – A Chorus of a Multitude of Souls », dans ALLÉN, Sture (dir.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Proceedings of Nobel Symposium 65 (1986), Berlin/New York, Walter de Gruyter, coll. « Research in text theory », vol. 14, 1988, p. 272-292.

LEVIN, Samuel R., « Duality and Deviance : Two Semantic Modes », dans ALLÉN, Sture (dir.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Proceedings of Nobel Symposium 65 (1986), Berlin/New York, Walter de Gruyter, coll. « Research in text theory », vol. 14, 1988, p. 260-266.

MURA, Aline, « La problématique du modèle comme lecture possible de l'objet littéraire », dans BESSIÈRE, Jean (dir.), *L'Autre du roman et de la fiction*, Paris, Lettres modernes, coll. « Études romanesques », 1996.

PAVEL, Thomas, « Fictional Worlds and the Economy of the Imaginary », dans ALLÉN, Sture (dir.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences,* Proceedings of Nobel Symposium 65 (1986), Berlin/New York, Walter de Gruyter, coll. « Research in text theory », vol. 14, 1988, p. 250-259.

WOLTERSTORFF, Nicholas, « Discussion of Lubomír Dolozel's Paper "Possible Worlds and Literary Fictions" », dans ALLÉN, Sture (dir.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Proceedings of Nobel Symposium 65 (1986), Berlin/New York, Walter de Gruyter, coll. « Research in text theory », vol. 14, 1988, p. 243-249.

6. Langage

Monographies

AUSTIN, J.L., *How to do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press, 1975.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.

BRACOPS, Martine, *Introduction à la pragmatique. Les Théories fondatrices : actes de langage, pragmatique cognitive, pragmatique intégrée*, 2ième édition, Bruxelles, Duculot, 2010.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les Procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, 10/18, coll. « Domaine français », 1984.

FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du discours,* Paris, Flammarion, 1971.

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 2005 [1916].

Articles de périodiques

ASSOUN, Paul-Laurent, « Représentations de mot et représentations de chose chez Freud : pour une métapsychologie du langage », *Histoire, épistémologie, langage*, vol. 14(2), 1992, p. 259-279.

LAURENDEAU, Paul, « La crise énonciative des glottognoses », dans BHATT, P., FITCH, B.T. et LEBLANC, J. (dir.), *Texte – L'énonciation, la pensée dans le texte*, vol. 27/28, 2000, p. 25-86.

RICOEUR, Paul, « The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling », *Critical Inquiry*, vol. 5(1), automne 1978, p. 143-159.

Chapitres de livres

LAURENDEAU, Paul, « Percept, praxie et langage », dans SIBLOT, P. et MADRAY-LESIGNE, F. (dir.), *Langage et praxis*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1990, p. 99-109.

7. Lecture

Monographies

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973.

BAYARD, Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.

BOLENS, Guillemette, *Le Style des gestes : corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, BHMS, 2008.

BOTTON, Alain de, *How Proust Can Change your Life*, New York, Vintage Books, 1997.

CAVALLO, Guglielmo et CHARTIER, Roger (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, coll. « Points histoire », 1997 [1995].

CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

DANTZIG, Charles, *Pourquoi lire ?*, Paris, Grasset, 2010.

ECO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 1992.

ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le Rôle du lecteur*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 1985 [1979].

GERVAIS, Bertrand et BOUVET, Rachel (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, PUQ, 2007.

ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Wavre, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1995 [1972].

JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992.

LANGLADE, Gérard et ROUXEL, Annie (dir.), *Le Sujet lecteur : lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, PUR, 2004.

MAZAURIC, Catherine, FOURTANIER, Marie-Josée et LANGLADE, Gérard (dir.), *Le Texte du lecteur*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « ThéoCrit », vol. 2, 2011.

PENNAC, Daniel, *Comme un roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992.

PETIT, Michèle, *Éloge de la lecture. La Construction de soi*, Paris, Belin, coll. « Nouveaux mondes », 2002.

PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1986.

PROUST, Marcel, *Sur la lecture*, Arles, Actes Sud, 1988 [1905].

RABATÉ, Dominique, *Le Roman et le sens de la vie*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2010.

TREMBLAY, Michel, *Un ange cornu avec des ailes de tôle,* Montréal, Leméac, coll. « Babel », 1994.

Articles de périodiques

ROSENBLATT, Louise M., « Literary Transaction : Evocation and Response », *Theory into Practice*, vol. 21(4), automne 1982, p. 268-277.

Chapitres de livres

BAYARD, Pierre, « Julien Sorel était-il noir ? », dans MAZAURIC, Catherine, FOURTANIER, Marie-Josée et LANGLADE, Gérard (dir.), *Le Texte du lecteur*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « ThéoCrit », vol. 2, 2011, p. 11-17.

CARRIER, Louis-Philippe, « L'infratexte sensible du lecteur », dans MAZAURIC, Catherine, FOURTANIER, Marie-Josée et LANGLADE, Gérard (dir.), *Le Texte du lecteur*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « ThéoCrit », vol. 2, 2011, p. 99-110.

CERTEAU, Michel de, « La lecture absolue », dans DÄLLENBACH, Lucien et RICARDOU, Jean (dir.), *Problèmes actuels de la lecture,* Paris, Clancier-Guénaud, 1982, p. 65-80.

DAUNAIS, Isabelle, « La lecture comme expérience du temps », dans CAMBRON, Micheline, *La Classe de littérature : pour former des lecteurs ?*, Cahiers de recherche 17, CÉTUQ, Université de Montréal, 2001, p. 9-17.

GERVAIS, Bertrand, « Trois personnages en quête de lecteurs : une fable », dans LANGLADE, Gérard et ROUXEL, Annie (dir.), *Le Sujet lecteur : lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, PUR, 2004, p. 93-104.

JOUVE, Vincent, « La lecture comme retour sur soi : de l'intérêt pédagogique des lectures subjectives », dans LANGLADE, Gérard et ROUXEL, Annie (dir.), *Le Sujet lecteur : lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, PUR, 2004, p. 105-115.

LANGLADE, Gérard, « Le sujet lecteur auteur de la singularité de l'œuvre », dans LANGLADE, Gérard et ROUXEL, Annie (dir.), *Le Sujet lecteur : lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, PUR, 2004, p. 81-92.

MAZAURIC, Catherine, « "Les moi volatils des guerres perdues" : la lecture, construction ou déconstruction du sujet ? », dans LANGLADE, Gérard et ROUXEL, Annie (dir.), *Le Sujet lecteur : lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, PUR, 2004, p. 179-190.

8. Littérature

Monographies

BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1980.

BARTHES, Roland, BERSANI, Leo, HAMON, Philippe, RIFFATERRE, Michel et WATT, Ian, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982.

BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1955.

CALVINO, Italo, *Leçons américaines*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001.

COMPAGNON, Antoine, *La Littérature, pour quoi faire ?*, Paris, Collège de France/Fayard, 2007.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2002 [1987].

JOURDE, Pierre, *Littérature monstre. Études sur la modernité littéraire*, Paris, L'esprit des péninsules, 2008.

RYKNER, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1991.

Articles de périodiques

DAUNAIS, Isabelle, « Éthique et littérature : à la recherche d'un monde protégé », *Études françaises*, vol. 46(1), 2010, p. 63-75.

DAUNAIS, Isabelle, « Une vitesse littéraire : la lenteur », *L'Inconvénient. Revue littéraire d'essai et de création*, n°1, mars 2000, p. 7-19.

Chapitres de livres

RIFFATERRE, Michel, « L'illusion référentielle » dans BARTHES, Roland, BERSANI, Leo, HAMON, Philippe, RIFFATERRE, Michel et WATT, Ian, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982, p. 91-118.

9. Philosophie

Monographies

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1974 [1943].

BAUDRILLARD, Jean et GUILLAUME Marc, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes et Cie, 1994.

FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles Éditions Lignes, 2009 [1966].

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1945.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1990.

10. Psychanalyse, psychologie, psychiatrie

Monographies

ANZIEU, Didier (dir.), *Psychanalyse et langage : du corps à la parole*, Paris, Dunod, 2003 [1977].

ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau,* Paris, Dunod, coll. « Psychisme », 1995 [1985].

CHASSEGUET-SMIRGEL, Jeannine, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot, 1971.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, *La Créativité : psychologie de la découverte et de l'invention*, Paris, Robert Laffont, 2006 [1996].

ELIACHEFF, Caroline et HEINICH, Nathalie, *Mères-filles. Une relation à trois,* Paris, Albin Michel, coll. « Le livre de poche », 2002.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972.

FOUCAULT, Michel, *Maladie mentale et psychologie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1995 [1954].

FREUD, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967.

FREUD, Sigmund, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1989 [1933].

HEINICH, Nathalie, *États de femme. L'Identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.

LAPLANCHE, J. et PONTALIS, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967.

MANIER, Alain, *Le Jour où l'espace a coupé le temps*, Plancoët, Diabase, coll. « Entendre l'archaïque », 2006.

MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil, 1969.

MARKOVÁ, Ivana, *Insight in Psychiatry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

SINGER, Jerome L., *The Child's World of Make-Believe. Experimental Studies of Imaginative Play*, New York/London, Academic press, 1973.

TISSERON, Serge, *Psychanalyse de l'image*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 2005 [1995].

TISSERON, Serge, *Vérités et mensonges de nos émotions*, Paris, Albin Michel, 2005.

WALLON, Henri, *Psychologie et éducation de l'enfance*, Paris, Enfance, 1971 [1963].

WINNICOTT, Donald W., *Jeu et réalité. L'Espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975 [1971].

Articles de périodiques

FREEDBERG, D. et GALLESE Vittorio, « Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 11, 2007, p. 197-203.

GALLESE, Vittorio, « Motor Abstraction : A Neuroscientific Account of How Action Goals and Intentions Are Mapped and Understood », *Psychological Research*, vol. 73, 2009, p. 486–498.

GALLESE, Vittorio et GOLDMAN, Alvin, « Mirror Neurons and the Simulation Theory of Mind-Reading », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 2, n°12, décembre 1998, p. 493-501.

GILBERT, Daniel T., « How Mental Systems Believe », *American Psychologist*, vol. 46(2), 1991, p. 107-119.

HAYES, Robyn L. et O'GRADY, Bethany M., « Do People with Schizophrenia Comprehend What They Read ? », *Schizophrenia Bulletin*, vol. 29(3), 2003, p. 499-507.

KATZ, P.A. et ZALK, S.R., « Modification of Children's Racial Attitudes », *Developmental Psychology*, vol. 14, 1978, p. 447-461.

SALVATORE, Giampaolo, DIMAGGIO, Giancarlo et LYSAKER, Paul, « An Intersubjective Perspective on Negative Symptoms of Schizophrenia : Implications of Simulation Theory », *Cognitive Neuropsychiatry,* vol. 12(2), 2007, p. 144-164.

SEGAL, Hanna, « Psychanalyse et esthétique », *Revue française de psychanalyse*, vol. (43)5-6, 1979, p. 875-900.

Chapitres de livres

ALMUDEVER, Brigitte et LE BLANC, Alexis, « La spécificité de l'approche psychosociale des processus de communication : l'exemple d'une situation d'écoute professionnelle », dans *Psychologie sociale*, Paris, In Press, coll. « Psycho », 2000, p. 275-292.

ANZIEU, Didier et MARTIN, Jean-Yves, « Les communications dans les groupes restreints », dans *La Dynamique des groupes restreints*, Paris, Quadrige/PUF, coll. « Psycho », 2007 [1968], p. 188-200.

BATESON, Gregory, « Toward a Theory of Schizophrenia », dans *Steps to an Ecology of Mind*, New York, Chandler, 1972, p. 201-227.

BATESON, Gregory, « Vers une théorie de la schizophrénie », dans *Vers une écologie de l'esprit II*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2008 [1956].

BION, W. R., « A Theory of Thinking », dans *Second Thoughts : Selected Papers in Psychoanalysis*, London, Karnac, 1984 [1967], p. 110-118.

FREUD, Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir », « Le moi et le ça », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1964.

FREUD, Sigmund, « Le cas Dora », dans *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 7ième édition, 1975.

GONTRAN, Wilfried, « Le corps, terre d'asile à l'adolescence : le clivage des pulsions », dans GASPARD, Jean-Luc et DOUCET, Caroline (dir.), *Pratiques et usages du corps dans notre modernité*, Toulouse, Érès, coll. « L'ailleurs du corps », 2009, p. 35-46.

GORI, Roland, « Entre cri et langage : l'acte de parole » dans ANZIEU, Didier (dir.), *Psychanalyse et langage : du corps à la parole*, Paris, Dunod, 2003 [1977], p. 70-102.

Textes électroniques

HOGENBOOM, Melissa, « Antipsychotic Drugs Made Me Want to Kill Myself », *BBC News*, http://www.bbc.co.uk/news/health-17940070. Page consultée le 5 juin 2012.

11. Représentation

Monographies

ABRAMS, M.H., *The Mirror and the Lamp : Romantic Theory and the Critical Tradition*, London/New York , Oxford University Press, 1971.

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2007.

ARISTOTE, *La Poétique*, traduite et annotée par DUPONT-ROC, R. et LALLOT, J., Paris, Seuil, 1980.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

BOUGNOUX, Daniel, *La Crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006.

BOUGNOUX, Daniel, *La Communication par la bande*, Paris, La Découverte, 1991.

DIDI-HUBERMANN, George, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

LOJKINE, Stéphane, *Image et subversion*, Paris, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon philo », 2005.

LOJKINE, Stéphane, *La Scène de roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, coll. « U Lettres », 2002.

LOJKINE, Stéphane (dir.), *L'Écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du XVIe au XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001.

MATHET, Marie-Thérèse (dir.), *Brutalité et représentation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006.

MATHET, Marie-Thérèse (dir.), *L'Incompréhensible : littérature, réel, visuel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2003.

MATHET, Marie-Thérèse (dir.), *La Scène : littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001.

ORTEL, Philippe (dir.), *Discours, image, dispositif : penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008.

OST, Isabelle, PIRET, Pierre et VAN EYNDE, Laurent (dir.), *Représenter à l'époque contemporaine : pratiques littéraires, artistiques et philosophiques*, Bruxelles, Publications des facultés universitaires Saint-Louis, 2010.

QUÉAU, Philippe, *Éloge de la simulation : de la vie des langages à la synthèse des images*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, coll. « Milieux », 1986.

RYKNER, Arnaud, *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2004.

RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2000.

Articles de périodiques

BELIN, Emmanuel, « De la bienveillance dispositive », *Le Dispositif. Entre usage et concept, Hermès*, n°25, 1999, p. 245-259.

BERTEN, André, « Dispositif, médiation, créativité : petite généalogie », *Le Dispositif. Entre usage et concept, Hermès*, n°25, 1999, p. 33-47.

HERT, Philippe, « Internet comme dispositif hétérotopique », *Le Dispositif. Entre usage et concept*, *Hermès*, n°25, 1999, p. 93-107.

KLEIN, Annabelle et BRACKELAIRE, Jean-Luc, « Le dispositif : une aide aux identités en crise », *Le Dispositif. Entre usage et concept, Hermès*, n°25, 1999, p. 67-81.

Chapitres de livres

BISET, Sébastien et WATHEE-DELMOTTE, Myriam, « Représenter *in situ* : Ernest Pignon-Ernest à l'interface de la mémoire et de l'oubli », dans OST, Isabelle, PIRET, Pierre et VAN EYNDE, Laurent (dir.), *Représenter à l'époque contemporaine : pratiques littéraires, artistiques et philosophiques*, Bruxelles, Publications des facultés universitaires Saint-Louis, 2010, p. 247-262.

GAILLARD, Françoise, « Allégorie d'un fantasme fin de siècle : Courbet, *L'Origine du monde* », dans MATHET, Marie-Thérèse (dir.), *Brutalité et représentation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006, p. 307-316.

ORTEL, Philippe, « Vers une poétique des dispositifs », dans *Penser la représentation II, Discours, image, dispositif*, Paris, l'Harmattan, 2008, p. 33-58.

ORTEL, Philippe, « Valence dans la scène : pour une critique des dispositifs », dans MATHET, Marie-Thérèse (dir.), *La Scène : littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 303-322.

RYKNER, Arnaud, « Les spasmes du subjectile : brutalité du pan de Balzac à Proust », dans MATHET, Marie-Thérèse (dir.), *Brutalité et représentation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006, p. 317-346.

VOUILLOUX, Bernard, « Du dispositif », dans ORTEL, Philippe (dir.), *Penser la représentation II. Discours, image, dispositif*, Paris, l'Harmattan, 2008, p. 15-31.

WIECKOWSKI, Danièle, « Le sonnet en –yx de Mallarmé face à l'incompréhensible », dans MATHET, Marie-Thérèse (dir.), *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2003, p. 77-92.

Textes électroniques

MATHET, Marie-Thérèse, « Retour sur le réel », *Utpictura18*, http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura/UtpicturaServeur/Dispositifs/RetourReel.php. Page consultée le 23 octobre 2009.

12. Ouvrages consultés

Monographies

BAYARD, Pierre, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, Minuit, 2004.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2002.

BERGERET, J. (dir.), *Psychologie pathologique théorie et clinique,* Paris, Masson, 9e édition, 2004.

BRADBURY, Ray, *Fahrenheit 451*, Leipzig, Reclam Philipp Jun, 1991.

BRUTIN, Karine, *L'Alchimie thérapeutique de la lecture*, Paris, L'Harmattan, 2000.

CHARIEYRAS, Sarah, *Le Dit et le non-dit dans* L'Usage de la parole *de Nathalie Sarraute*, Fleury-sur-Orne, Minard Lettres modernes, 2006.

CHAUDRON, Martine et de SINGLY, François (dir.), *Identité, lecture, écriture*, Paris, BPI/Centre Georges Pompidou, 1993.

CITTON, Yves, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Amsterdam, 2007.

CLANET, Claude, FOURASTE, Raymond et SUDRES, Jean-Luc, *Corps, cultures et thérapies*, Toulouse, PUM, 1993.

COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001 [1998].

DANZIGER, Claudie (dir.), *Le Silence. La Force du vide*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mutations », n°185, 1999.

DENNETT, Daniel C., *Counsciousness Explained*, Harmondsworth, Penguin, 1993 [1991].

DURAS, Marguerite, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964.

FORESTIER, Richard (dir.), *L'Évaluation en art-thérapie, pratiques internationales*, Issy-les-Moulineaux, Elsevier Masson, 2007.

GRALL, Catherine (dir.), *Récit de fiction et représentation mentale*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.

GUNN, Daniel, *Analyse et fiction : aux frontières de la littérature et de la psychanalyse*, Paris, Denoël, 1990.

HAOUZIR, Sadeq et BERNOUSSI, Amal, *Les Schizophrénies*, Paris, Armand Colin, coll. « Psychologie 128 », 2005.

HOLLAND, Norman, *The Dynamics of Literary Response*, New York, Oxford University Press, 1968.

HUSTON, Nancy, *Mosaïque de la pornographie*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot, 2004 [1982].

HUSTON, Nancy, *Professeurs de désespoir*, Arles, Actes Sud, 2004.

JACQUINOT-DELAUNAY, Geneviève et MONNOYER, Laurence, *Le Dispositif : entre usage et concept*, Paris, CNRS, 1999.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

KLEIN, Jean-Pierre, *L'Art-thérapie*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1997.

KOFMAN, Sarah, *L'Enfance de l'art : une interprétation de l'esthétique freudienne*, Paris, Galilée, 1985 [1970].

MAUPASSANT, Guy de, *Le Horla*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986 [1887].

MORNET, Joseph, *Le Corps et la psychose : l'objet invisible*, Nîmes, Champs social, 2006.

MORON, Pierre, ROUX, Guy et SUDRES, Jean-Luc, *Créativité et art-thérapie en psychiatrie. Rapport de thérapeutique*, Paris, Masson, 2004.

ORTEL, Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie : enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon photo », 2002.

PETIT, Michèle, *L'Art de lire : ou comment résister à l'adversité*, Paris, Belin, coll. « Nouveaux mondes », 2008.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1997.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1976.

ROSENBLATT, Louise M., *Literature as Exploration*, 4ième édition, New York, The modern language association of America, 1983.

ROSENBLATT, Louise M., *The Reader, the Text, the Poem : the Transactional Theory of the Literary Work*, Carbondale and Edwarsville, Southern Illinois University Press, 1994 [1978].

SARTRE, Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1995 [1938].

SASS, Louis A., *Madness and Modernism. Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*, New York, Basicbooks, 1992.

TISSERON, Serge, *Le Bonheur dans l'image*, Paris, Seuil, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 2003 [1996].

TODOROV, Tzvetan, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007.

TURNER, Mark, *The Literary Mind,* New York, Oxford University Press, 1996.

Articles de périodiques

ANDREASEN, Nancy C., CALAGE, Chadi A. et O'LEARY, Daniel S., « Theory of Mind and Schizophrenia : A Positron Emission Tomography Study of Medication-Free Patients », *Schizophrenia Bulletin*, vol. 4(3), 2008, p. 708-719.

BUCCINO, Giovanni et AMORE, Mario, « Mirror Neurons and the Understanding of Behavioural Symptoms in Psychiatric Disorders », *Current Opinion in Psychiatry*, vol. 21, 2008, p. 281-285.

BURNS, Jonathan K., « Reconciling "The New Epidemiology" With an Evolutionary Genetic Basis for Schizophrenia », *Medical Hypotheses*, vol. 72(3), mars 2009, p. 353-358.

COSTA FIALHO, Olivia da, « Foregrouding and Refamiliarization : Understanding Reader's Response to Literary Texts », *Language and Literature*, vol. 16(2), 2007, p. 105-123.

CROW, T.J., « Schizophrenia as the Price that Homo Sapiens Pays for Language : A Resolution of the Central Paradox in the Origin of the Species », *Brain Research Reviews*, vol. 31, 2000, p. 118-129.

DENIS, Michel, « Imaging while Reading : A Study of Individual Differences », *Memory and Cognition*, vol. 10(6), 1982, p. 540-545.

ESSEX, M.J., THOMAS BOYCE, W., HERTZMAN, C., LAM, L.L., ARMSTRONG, J.M., NEUMANN, S.M.A. et KOBOR, M.S., « Epigenetic Vestiges of Early Developmental Adversity : Childhood Stress Exposure and DNA Methylation in Adolescence », *Child Development*, 2011.

FLAHAULT, François et HEINICH, Nathalie, « La fiction, dehors, dedans », *L'Homme*, vol. 175-176, juillet-décembre 2005.

FLAHERTY, Alice W., « Frontotemporal and Dopaminergic Control of Idea Generation and Creative Drive », *Journal of Comparative Neurology*, vol. 493, 2005, p. 147-153.

GERRIG, Richard J. et PRENTICE, Deborah A., « The Representation of Fictional Information », *Psychological Science*, vol. 2(5), Septembre 1991, p. 336-341.

GREEN, Melanie C., « Transportation into Narrative Worlds : The Role of Prior Knowledge and Perceived Realism », *Discourse Processes*, vol. 38(2), 2004, p. 247-266.

HOFFSTAEDTER, P., « Poetic Text Processing and Its Empirical Investigation », *Poetics*, vol. 16, 1987, p. 75-91.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle ? », *Texte 1*, 1982, Toronto, Trinity College, p. 27-49.

KUIKEN, Don, PHILIPS, Leah, GREGUS, Michelle, MIALL, David S., VERBITSKY, Mark et TONKONOGY, Anna, « Locating Self-Modifying Feelings within Literary Reading », *Discourse Processes*, vol. 38(2), 2004, p. 267-286.

MARSH, Elizabeth J. et FAZIO, Lisa K., « Lerning Errors from Fiction : Difficulties in Reducing Reliance on Fictional Stories », *Memory & Cognition*, vol. 34(5), 2006, p. 1140-1149.

MAZZA, Nicholas, « Poetry Therapy : Toward a Research Agenda for the 1990s », *The Arts in Psychotherapy*, vol. 20, 1993, p. 51-59.

MCARDLE, S. et BYRT, R., « Fiction, Poetry and Mental Health : Expressive and Therapeutic Uses of Literature », *Journal of Psychiatric and Mental Health Nursing*, vol. 8, p. 517-524.

MCCARTHY HYNES, Arleen, « Some Considerations Concerning Assessment in Poetry Therapy and Interactive Bibliotherapy », *The Arts in Psychotherapy*, vol. 15, 1988, p. 55-62.

MOWRER, O. Hobart, « The Basis of Psychopathology : Malconditioning or Misbehavior ? », dans SPIELBERGER, Charles (ed.), *Anxiety and Behavior*, New York, Academic Press, 1966, p. 143-156.

OLSON, G.M., MACK, R.L. et DUFFY, S.A., « Cognitive Aspects of Genre », *Poetics*, vol. 10, 1981, p. 283-315.

PERRIN, M., KLEINHAUS, K., MESSINGER et J., MALASPINA, D., « Critical Periods and the Developmental Origins of Disease : An Epigenetic Perspective of Schizophrenia », *Annals of the New York Academy of Sciences,* vol. 1204, p. 8-13.

RALL, Jaime et HARRIS, Paul L., « In Cinderella's Slippers ? Story Comprehension from the Protagonist's Point of View », *Developmental Psychology*, vol. 36(2), 2000, p. 202-208.

RAPP, David N. et van den BROEK, Paul, « Dynamic Text Comprehension : An Integrative View of Reading », *Current Directions in Psychological Science*, vol. 14(5), 2005, p. 276-279.

RICHARDSON LACK, Clara, « Biblio-Poetry Therapy with Acute Patients », *The Arts in Psychotherapy*, vol. 9, 1982, p. 291-295.

SILVERMAN, Hirsch Lazaar, « Poetry Therapy », *The Arts in Psychotherapy*, vol. 13, 1986, p. 343-345.

VERDIANI TFOUNI, Leda et MACHADO SEIDINGER, Flávia, « Literacy Pratices in a Mental Health Hospital : A Bridge to Recover Lost Subjectivity », *International Journal of Psycholinguistics*, vol. 13(3) [38], 1997, p. 297-310.

VICTORRI, Bernard, « Homo Narrans : le rôle de la narration dans l'émergence du langage », *Langages*, vol. 146, 2002, p. 112-125.

Chapitres de livres

CAMBRON, Micheline et LANGLADE, Gérard, « De l'implication comme forme première de l'engagement », dans POULIN, I. et ROGER, J. (dir.), *Le Lecteur engagé. Critique – enseignement – politique*, Modernités, n°26, Bordeaux, PUB, 2007.

DELEUZE, Gilles, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », dans *Deux régimes de fous*, Textes et entretiens 1975-1995, Paris, Minuit, 2003.

LACELLE, N. et LANGLADE, G., « Former des lecteurs/spectateurs par la lecture subjective des œuvres », dans DUFRAYS, J.-L. (dir.), *Enseigner et apprendre la littérature aujourd'hui, pour qui faire ? Sens, utilité et évaluation*, Louvain-la-Neuve, PUL, 2008.

MAR, Raymond A., DJIKIC, Maja et OATLEY, Keith, « Effects of reading on knowledge, social abilities, and selfhood : theory and empirical studies », dans ZYNGIER, S., BORTOLUSSI M., CHESNOKOVA, A. et AURACHER J. (éd.), *Directions in empirical studies in literature : in honor of Willie van Peer*, Amsterdams, Benjamins, 2008, p. 127-137.

Thèses et mémoires

JEANNE, Estelle, *Corps et schizophrénie : l'identité corporelle des adultes schizophrènes suivis en groupe de psychomotricité*, mémoire de psychomotricité, Paris, Université Paris VI, 2002.

LANGEL, Christelle, *Les Schizophrènes et leur image du corps*, mémoire de psychomotricité, Bordeaux, Université de Bordeaux II, 1999.

Index

À la recherche du temps perdu, *67*

À rebours, *34*, *282*, *284*

Abrams, *82*, *95*, *330*

Agamben, *22*, *330*

Agamemnon, *161*, *187*

Almudever, *131*, *148*, *329*

Andringa, *152*

Anzieu, *20*, *82*, *149*, *150*, *224*, *267*, *328*, *329*, *330*

Aristote, *14*, *82*, *85*, *109*, *113*, *165*, *168*, *169*, *254*, *330*

Aron, *40*, *41*, *42*, *320*

Artaud, *231*, *239*, *318*, *347*

Assoun, *221*, *222*, *223*, *224*, *231*, *325*

Austin, *107*, *324*

Bachelard, *88*, *93*, *114*, *328*

Balzac, *37*, *54*, *97*, *127*, *139*, *249*, *318*, *332*, *343*

Barthes, *55*, *67*, *110*, *184*, *325*, *327*, *330*

Bateson, *225*, *226*, *329*, *330*

Baudelaire, *31*, *343*, *350*

Baudrillard, *87*, *95*, *170*, *171*, *172*, *173*, *174*, *175*, *242*, *247*, *323*, *328*

Bayard, *183*, *273*, *325*, *326*, *332*

Becker, *26*

Belin, *29*, *156*, *326*, *331*, *333*

Benjamin, *103*, *320*

Bennett, *13*, *36*, *74*, *87*, *125*, *132*, *186*, *261*, *304*, *318*

Bentham, *22*

Benveniste, *193*, *236*, *324*

Berten, *22*, *203*, *331*

Bion, *20*, *206*, *330*

Blanchot, *211*, *327*

Bolens, *90*, *91*, *325*

Bonheur d'occasion, *71*, *72*, *80*, *187*, *189*

Borderline, *301*

Botton, *45*, *68*, *112*, *113*, *118*, *158*, *162*, *199*, *325*

Bougnoux, *14*, *56*, *59*, *60*, *64*, *65*, *71*, *74*, *85*, *86*, *87*, *88*, *95*, *96*, *98*, *160*, *162*, *181*, *231*, *233*, *238*, *244*, *262*, *316*, *330*

Brackelaire, *22*, *161*, *216*, *217*, *331*

Breton, *253*, *254*, *318*

Broustra, *214*, *319*

Brun, *209*, *210*, *319*

Calvino, *34*, *142*, *143*, *327*, *343*, *349*, *350*

Camus, *31*, *34*, *35*, *89*, *90*, *127*, *283*, *288*, *300*, *318*, *343*, *349*, *350*

Le Premier Homme, *35*, *89*

Carrier, *7*, *42*, *43*, *44*, *326*

Ce que le jour doit à la nuit, *288*

Certeau, *148*, *160*, *182*, *312*, *325*, *326*

Chasseguet-Smirgel, *81*, *203*, *328*

Chroniques du Plateau-Mont-Royal, *26*, *64*, *68*, *72*, *73*, *79*, *100*, *191*, *197*, *228*, *229*, *241*, *313*, *319*, *349*

Coconnier, *6*, *27*

Coleridge, *110*, *111*, *130*, *133*

Comme un roman, *28*, *29*, *30*, *69*, *108*, *129*, *181*, *182*, *186*, *188*, *326*

Compagnon, *142*, *143*, *327*, *332*

Confessions, *293*, *344*, *349*

Courbet, *97*, *245*, *331*

Culioli, *96*

Cupchik, *152*, *153*, *321*

Dällenbach, *160*, *166*, *326*

Dantzig, *52*, *67*, *68*, *107*, *144*, *148*, *149*, *157*, *182*, *185*, *312*, *325*

Daunais, *17*, *25*, *124*, *128*, *147*, *161*, *326*, *327*

Des nouvelles d'Édouard, *72*, *319*

Descartes, *180*, *181*, *242*, *248*, *328*

Dewey, *19*, *37*, *39*, *40*, *48*, *320*

Didi-Huberman, *56*

Djikic, *263*, *321*, *336*

Dolezel, *109*, *133*, *134*, *144*, *146*, *147*, *164*, *182*, *323*, *324*

Dr. Jekyll and Mr. Hyde, *97*

Druon, *289*

Du côté de chez Swann, *67*, *112*, *116*, *283*, *318*, *344*, *350*

Dumas, *129*, *132*

Dupont-Roc et Lallot, *82*, *168*, *169*

Dupriez, *113*, *324*

Eco, *44*, *45*, *59*, *113*, *133*, *144*, *145*, *196*, *312*, *325*

EDGAR, *264*, *273*, *319*

Eliacheff, *72*, *328*

Eliot, *75*

Enfance, *28*, *29*, *31*, *118*, *122*, *159*, *256*, *260*, *318*, *329*, *333*, *344*, *351*

Enfants du capitaine Grant, *62*, *77*, *78*, *106*

Ernaux, *31*, *293*, *349*, *350*

Eschyle, *161*, *187*

Essays and Poems, *97*, *318*

Everett, *155*

Flaubert, *32*, *163*, *198*, *318*, *344*, *350*

Foucault, *15*, *21*, *22*, *24*, *25*, *63*, *66*, *105*, *126*, *127*, *205*, *218*, *219*, *236*, *237*, *238*, *243*, *246*, *254*, *315*, *324*, *328*

France, *20*, *72*, *141*, *150*, *240*, *253*, *309*, *310*, *327*

Freedberg, *111*, *112*, *197*, *320*, *329*

Freud, *49*, *52*, *70*, *76*, *98*, *129*, *154*, *162*, *220*, *221*, *222*, *223*, *224*, *231*, *241*, *268*, *325*, *328*, *330*

Friard, *208*, *210*, *215*, *261*, *262*, *265*, *267*, *268*, *272*, *319*

Gaillard, *245*, *331*

Gallese, *46*, *111*, *112*, *197*, *252*, *320*, *329*

Gary, *200*, *350*

Genette, *130*, *138*, *139*, *324*, *327*

Geninasca, *149*, *320*

Gérard-Marchant, *6*, *20*, *32*, *33*, *209*, *212*, *240*, *248*, *274*, *275*, *276*, *281*, *295*, *311*, *315*, *343*

Gerrig, *136*, *137*, *139*, *165*, *166*, *179*, *321*, *322*, *323*, *334*

Gervais, *181*, *186*, *325*, *326*

Gide, *81*

Gilbert, *134*, *135*, *329*

Goetz, *92*, *93*, *322*

Goldman, *46*

Gontran, *226*, *227*, *244*, *330*

Gori, *266*, *267*, *330*

Guérin, *215*, *319*

Guillaume, *242*, *247*, *328*, *350*

Gyllensten, *45*, *87*, *88*, *324*

Halász, *66*, *152*, *321*, *322*

Heinich, *72*, *153*, *158*, *258*, *328*, *334*

Hert, *154*, *156*, *331*

His Dark Materials, *57*, *64*

Hochmann, *215*, *319*

Horace, *99*

Hugo, *191*, *344*, *350*

Huis clos, *246*, *247*, *318*

Huston, *15*, *17*, *18*, *76*, *128*, *142*, *167*, *177*, *179*, *196*, *206*, *217*, *221*, *232*, *233*, *258*, *323*, *333*

Huysmans, *34*, *282*, *344*, *350*

Iser, *44*, *149*, *153*, *326*

Jakobson, *108*

James, *94*, *95*, *129*, *153*, *321*

Janet, *107*

Jauss, *42*, *149*, *333*

Johns, *132*

Jones, *30*, *320*

Jourde, *69*, *327*

Jouve, *45*, *61*, *83*, *94*, *132*, *133*, *136*, *153*, *158*, *159*, *184*, *185*, *190*, *195*, *196*, *326*, *327*

Jugement dernier, *100*, *102*

Kant, *38*

Keen, *38*, *323*

Klein, *22*, *161*, *216*, *217*, *331*, *333*

Körlin, *214*, *319*

Kuiken, *110*, *111*, *321*, *322*, *335*

L'Assommoir, *72*, *78*, *190*, *191*

L'Auberge de L'Ange-Gardien, *78*

l'Échelon, *6*, *20*, *32*, *275*, *295*, *298*

L'Été, *34*, *343*

L'Étranger, *35*, *343*, *350*

L'Homme qui marchait dans sa tête, *280*

L'Origine du monde, *245*, *331*

L'Usage de la parole, *120*, *121*, *150*, *151*, *192*, *194*, *255*, *257*, *259*, *260*, *299*, *318*, *332*, *344*, *351*

La Comédie humaine, *127*, *249*, *250*, *318*

La Confession d'une jeune fille, *283*, *344*

La Curée, *31*, *299*, *345*, *351*

La Duchesse et le roturier, *64*, *68*, *71*, *319*

La Fayette, *139*, *343*

La Fontaine, *293*, *307*, *343*, *349*, *350*

La Gloire de mon père, *31*, *344*, *349*

La Grosse femme d'à côté est enceinte, *191*, *319*

La Honte, *31*, *293*, *349*

La Peste, *34*, *89*, *91*, *145*, *148*, *149*, *283*, *343*, *350*

La Promesse de l'aube, *200*

La Recherche

À la recherche du temps perdu, *112*, *116*

La Recherche du temps perdu

À la recherche du temps perdu, *32*, *112*

La Tête en friche, *26*, *83*, *89*, *91*, *145*, *148*, *149*, *193*, *200*, *212*, *318*

Labrèche, *301*

Lacan, *15*, *20*, *258*

Langlade, *5*, *37*, *43*, *45*, *66*, *67*, *83*, *136*, *144*, *145*, *146*, *153*, *181*, *182*, *183*, *264*, *273*, *326*, *327*, *336*

Laplanche et Pontalis, *84*

Laurendeau, *6*, *96*, *107*, *108*, *222*, *223*, *325*

Le Baron perché, *35*, *343*, *349*

Le Blanc, *131*, *148*, *329*

Le Horla, *293*, *333*

Le Maître de la Mitidja, *288*

Le Planétarium, *119*, *120*, *318*

Le Premier Homme, *280*, *318*, *343*

Le Premier Quartier de la lune, *197*, *319*

Le Temps retrouvé, *73*, *318*

Léon l'Africain, *288*

Lettre à un jeune poète, *301*

Levin, *115*, *116*, *324*

Lewis, *56*, *318*, *343*

Lojkine, *6*, *15*, *86*, *173*, *330*

MacLuhan, *171*

Madame Bovary, *32*, *198*, *278*, *280*, *318*, *344*, *350*

Maier, *40*

Mallarmé, *39*, *233*, *234*, *235*, *318*, *332*, *346*, *350*

Manier, *14*, *212*, *213*, *218*, *219*, *220*, *221*, *223*, *226*, *227*, *230*, *232*, *233*, *234*, *235*, *237*, *238*, *239*, *241*, *242*, *244*, *246*, *248*, *249*, *250*, *257*, *265*, *266*, *268*, *269*, *283*, *284*, *328*

Mannoni, *76*, *85*, *128*, *129*, *130*, *177*, *328*

Mar, *74*, *78*, *90*, *91*, *92*, *144*, *152*, *164*, *179*, *190*, *200*, *321*, *322*, *336*

Martin, *149*, *150*, *329*

Mathet, *54*, *97*, *98*, *165*, *234*, *245*, *331*, *332*, *346*

Maupassant, *293*, *333*, *344*, *349*

Mazauric, *37*, *43*, *45*, *145*, *153*, *158*, *183*, *185*, *326*, *327*

Merleau-Ponty, *61*, *105*, *237*, *238*, *239*, *328*

Meschonnic, *99*, *123*, *124*, *325*

Miall, *66*, *75*, *106*, *110*, *111*, *144*, *152*, *153*, *321*, *322*, *335*

Michaux, *34*, *344*

Michel-Ange, *100*, *101*, *102*

Modiano, *280*, *344*

Montréal, *1*, *3*, *5*, *6*, *7*, *20*, *25*, *32*, *55*, *64*, *71*, *78*, *80*, *274*, *290*, *295*, *296*, *319*, *326*, *350*

Mrs Dalloway, *301*, *351*

Mura, *166*, *324*

Navery, *133*, *141*

Oatley, *70*, *74*, *75*, *76*, *77*, *78*, *82*, *88*, *90*, *91*, *92*, *95*, *110*, *111*, *144*, *152*, *153*, *164*, *165*, *179*, *188*, *189*, *190*, *200*, *263*, *314*, *321*, *322*, *323*, *336*

Ortel, *5*, *22*, *23*, *144*, *165*, *331*, *332*, *333*

Pagnol, *31*, *344*, *349*, *350*

Parain, *95*, *96*

Parfum, *31*, *291*, *344*, *349*

Patira, *133*, *141*

Pavel, *71*, *73*, *144*, *156*, *161*, *168*, *323*, *324*

Peirce, *16*, *237*

Pennac, *14*, *29*, *30*, *69*, *82*, *108*, *128*, *129*, *154*, *180*, *181*, *182*, *186*, *188*, *326*

Peterson, *179*, *263*, *321*

Petit, *29*, *54*, *55*, *62*, *76*, *80*, *81*, *82*, *93*, *156*, *157*, *158*, *184*, *186*, *187*, *188*, *201*, *203*, *211*, *212*, *304*, *305*, *306*, *326*, *333*

Picard, *52*, *53*, *126*, *326*

Platon, *84*

Plume, *34*, *344*

Ponge, *300*, *344*, *350*

Premier Homme, *31*, *34*, *127*, *288*

Prentice, *136*, *137*, *139*, *322*, *323*, *334*

Prise II, *6*, *20*, *32*, *275*, *290*, *291*, *295*, *298*, *349*

Proust, *26*, *31*, *45*, *54*, *67*, *68*, *70*, *73*, *75*, *80*, *89*, *90*, *94*, *97*, *105*, *106*, *112*, *113*, *116*, *118*, *123*, *157*, *158*, *162*, *180*, *181*, *190*, *199*, *265*, *269*, *270*,

271, *283*, *318*, *325*, *326*, *332*, *344*, *350*

Pullman, *57*, *58*, *59*, *60*, *61*, *64*, *65*, *318*

Purpan, *6*, *27*

Quéau, *92*, *146*, *164*, *165*, *167*, *168*, *331*

Québec, *3*, *20*, *141*, *150*, *190*, *240*, *300*, *303*, *309*, *310*, *325*

Queneau, *29*, *344*, *349*, *350*

Rabaté, *17*, *326*

Randall, *236*, *320*

Ricoeur, *42*, *88*, *106*, *109*, *113*, *114*, *115*, *159*, *229*, *323*, *325*, *328*

Riffaterre, *108*, *109*, *110*, *150*, *327*

Rilke, *301*

Roger, *26*, *83*, *89*, *91*, *145*, *149*, *188*, *193*, *200*, *212*, *273*, *318*, *325*, *336*

Rorty, *49*

Rosenblatt, *50*, *51*, *161*, *326*, *333*, *334*

Rousseau, *293*, *344*, *349*

Roy, *71*, *72*, *80*, *149*, *187*, *189*, *236*, *320*

Ruskin, *70*, *180*, *181*, *269*

Rykner, *5*, *42*, *54*, *67*, *68*, *97*, *98*, *99*, *103*, *114*, *115*, *117*, *184*, *185*, *192*, *194*, *229*, *254*, *255*, *256*, *257*, *261*, *327*, *331*, *332*

Sadoski, *92*, *93*, *322*

Saint-Denys Garneau, *293*, *349*, *351*

Saint-Exupéry, *106*, *163*

Salvatore, *251*, *252*, *253*, *329*

Sarraute, *20*, *28*, *29*, *31*, *103*, *104*, *114*, *115*, *117*, *118*, *119*, *120*, *121*, *122*, *150*, *151*, *185*, *192*, *194*, *253*, *254*, *255*, *256*, *257*, *259*, *260*, *261*, *293*, *299*, *318*, *327*, *332*, *344*, *349*, *351*

Sartre, *246*, *247*, *283*, *318*, *334*

Saussure, *221*, *222*, *250*, *325*

Scarry, *92*, *323*

Schaeffer, *37*, *38*, *39*, *46*, *63*, *79*, *82*, *84*, *130*, *144*, *159*, *166*, *167*, *175*, *176*, *177*, *178*, *323*

Schlanger, *128*

Schlecht, *210*, *211*, *219*, *261*, *262*, *264*, *268*, *320*

Searle, *107*

Segal, *80*, *329*

Ségal, *280*

Ségur, *78*, *150*, *183*

Shakespeare, *300*, *351*

Shusterman, *19*, *39*, *47*, *48*, *49*, *189*, *311*, *320*

Singer, *84*, *85*, *168*, *321*, *329*

Spinoza, *134*, *138*

St-Denys Garneau, *300*

Stevenson, *96*, *97*, *215*, *318*

Süskind, *31*, *291*, *344*, *349*

Sydney, *88*

Tchekhov, *120*, *260*

Temps retrouvé, *73*

The Amber Spyglass, *60*, *64*, *65*, *318*

The Chronicles of Narnia, *56*, *318*

The Golden Compass, *318*

The Subtle Knife, *57*, *58*, *60*, *61*, *318*

Thérèse et Pierrette à l'École des Saints-Anges, *319*

Tisseron, *53*, *54*, *113*, *114*, *115*, *310*, *329*, *334*

Todorov, *17*, *167*, *334*

Toulouse, *1*, *2*, *3*, *5*, *6*, *7*, *20*, *27*, *32*, *173*, *210*, *227*, *274*, *275*, *280*, *282*, *291*, *297*, *319*, *330*, *332*, *343*

Tremblay, *20*, *26*, *37*, *55*, *62*, *64*, *68*, *71*, *72*, *73*, *77*, *79*, *80*, *81*, *100*, *106*, *129*, *130*, *132*, *133*, *141*, *143*, *150*,

161, *162*, *163*, *181*, *183*, *187*, *189*, *191*, *197*, *228*, *229*, *230*, *241*, *313*, *319*, *326*, *349*, *351*

Tropismes, *104*, *121*, *229*, *256*, *257*, *318*

Tu ne t'aimes pas, *293*, *349*

Un ange cornu avec des ailes de tôle, *26*, *55*, *62*, *77*, *80*, *106*, *130*, *131*, *132*, *133*, *141*, *143*, *150*, *161*, *162*, *163*, *181*, *183*, *187*, *189*, *313*, *326*

Un objet de beauté, *100*, *228*, *319*

Un pedigree, *280*

Utrillo, *268*

Van Peer, *111*, *321*, *322*

Verlaine, *32*, *288*, *300*, *345*, *351*

Verne, *106*, *129*, *130*, *143*

Vie d'une prostituée, *177*

Vol de nuit, *106*, *162*, *163*

Voltaire, *300*, *345*

Vorderer, *152*, *153*, *321*

Vouilloux, *22*, *23*, *332*

Wallon, *159*, *329*

Wieckowski, *233*, *234*, *235*, *332*, *346*

Winnicott, *20*, *154*, *155*, *158*, *215*, *225*, *266*, *267*, *307*, *311*, *329*

Wolterstorff, *169*, *324*

Woolf, *157*, *301*, *351*

Zoeterman, *263*, *321*

Zola, *31*, *72*, *97*, *132*, *190*, *240*, *299*, *345*, *351*

Zunshine, *144*, *321*

Zwann, *90*, *322*

Annexes

Annexe 1 : Œuvres utilisées pour l'atelier au Centre hospitalier Gérard-Marchant de Toulouse

BALZAC, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*

BALZAC, Honoré de, *Le Père Goriot*

BAUDELAIRE, Charles, *Les Petits poèmes en prose*

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*

CALVINO, Italo, *Cosmicomics*

CALVINO, Italo, *Le Baron perché*

CALVINO, Italo, *Le Chevalier inexistant*

CALVINO, Italo, *Le Vicomte pourfendu*

CALVINO, Italo, *Les Villes invisibles*

CAMUS, Albert, *Caligula*

CAMUS, Albert, *La Peste*

CAMUS, Albert, *L'Étranger*

CAMUS, Albert, *Le Premier Homme*

CAMUS, Albert, *Noces* suivi de *L'Été*

CARROLL, Lewis, *Alice au pays des merveilles*

CHALLE, Robert, *Les Illustres Françaises*

CORNEILLE, Pierre, *L'Illusion comique*

CORNEILLE, Pierre, *Le Cid*

DAUDET, Alphonse, *Lettres de mon moulin*

DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoé*

DURAS, Marguerite, *Agatha*

DURAS, Marguerite, *L'Amant*

ÉCHENOZ, Jean, *Un an*

LA FAYETTE, Madame de, *La Princesse de Clèves*

LA FONTAINE, Jean de, *Fables*

FAVREAU, Marc, *Presque tout Sol*

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*

HUGO, Victor, *Cromwell*

HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*

HUYSMANS, Joris-Karl, *À Rebours*

HUYSMANS, Joris-Karl, *À Vau-l'eau*

MAUPASSANT, Guy de, *Une Vie*

MICHAUX, Henri, *Plume*

MODIANO, Patrick, *Un Pedigree*

PERRAULT, Charles, *Contes*

PAGNOL, Marcel, *Jean de Florette*

PAGNOL, Marcel, *La Gloire de mon père*

PONGE, Francis, *Le Parti pris des choses*

PONGE, Francis, *La Rage de l'expression*

PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*

PROUST, Marcel, *Le temps retrouvé*

PROUST, Marcel, *La Confession d'une jeune fille et autres textes*

QUENEAU, Raymond, *Exercices de style*

ROSTAND, Edmond de, *Cyrano de Bergerac*

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions I*

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions II*

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*

SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*

SARRAUTE, Nathalie, *Portrait d'un inconnu*

SARRAUTE, Nathalie, *L'Usage de la parole*

SÜSKIND, Patrick, *Le Parfum*

SVEVO, Italo, *La Conscience de Zeno*

TWAIN, Mark, *Les Aventures de Tom Sawyer*

VALÉRY, Paul, *La Jeune Parque*

VILLON, François, *Poésies complètes*

VERLAINE, Paul, *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles*

VOLTAIRE, François-Marie, *Candide*

ZOLA, Émile, *La Curée*

ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*

ZOLA, Émile, *Une page d'amour*

Annexe 2 : « Sonnet allégorique de lui-même » de Stéphane Mallarmé (1887)[863]

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'angoisse ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brulé par le Phényx
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

863 Reproduit dans WIECKOWSKI, Danièle, « Le sonnet en –yx de Mallarmé face à l'incompréhensible », dans MATHET, Marie-Thérèse (dir.), *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2003, p. 84.

Annexe 3 : « Description d'un état physique » d'Antonin Artaud

une sensation de brûlure acide dans les membres,

des muscles tordus et comme à vif, le sentiment d'être en verre et brisable, une peur, une rétraction devant le mouvement, et le bruit. Un désarroi inconscient de la marche, des gestes, des mouvements. Une volonté perpétuellement tendue pour les gestes les plus simples,

le renoncement au geste simple,

une fatigue renversante et centrale, une espèce de fatigue aspirante. Les mouvements à recomposer, une espèce de fatigue de mort, de la fatigue d'esprit pour une application de la tension musculaire la plus simple, le geste de prendre, de s'accrocher inconsciemment à quelque chose,

à soutenir par une volonté appliquée.

Une fatigue de commencement du monde, la sensation de son corps à porter, un sentiment de fragilité incroyable, et qui devient une brisante douleur,

un état d'engourdissement douloureux, une espèce d'engourdissement localisé à la peau, qui n'interdit aucun mouvement mais change le sentiment interne d'un membre, et donne à la simple station verticale le prix d'un effort victorieux.

Localisé probablement à la peau, mais senti comme la suppression radicale d'un membre, et ne présentant plus au cerveau que des images de membres filiformes et cotonneux, des images de membres lointains et pas à leur place. Une espèce de rupture intérieure de la correspondance de tous les nerfs.

Un vertige mouvant, une espèce d'éblouissement oblique qui accompagne tout effort, une coagulation de chaleur qui enserre toute l'étendue du crâne ou s'y découpe par morceaux, des plaques de chaleur qui se déplacent.

Une exacerbation douloureuse du crâne, une coupante pression des nerfs, la nuque acharnée à souffrir, des tempes qui se vitrifient ou se marbrent, une tête piétinée de chevaux.

Il faudrait parler maintenant de la décorporisation de la réalité, de cette espèce de rupture appliquée, on dirait, à se multiplier elle-même entre les choses et le sentiment qu'elles produisent sur notre esprit, la place qu'elles doivent prendre.

Ce classement instantané des choses dans les cellules de l'esprit, non pas tellement dans leur ordre logique, mais dans leur ordre sentimental, affectif

(qui ne se fait plus) :

les choses n'ont plus d'odeur, plus de sexe. Mais leur ordre logique aussi quelquefois est rompu à cause justement de leur manque de relent affectif. Les mots pourrissent à l'appel de l'inconscient du cerveau, tous les mots pour n'importe quelle opération mentale, et surtout celles qui touchent aux ressorts les plus habituels, les plus actifs de l'esprit[864].

---

[864] ARTAUD, Antonin, « Description d'un état physique », *Œuvres complètes I **, Paris, Gallimard, 1984 [1976], p. 58-59.

Annexe 4 : Questionnaire sur le vécu d'atelier

Déroulement de l'atelier

Prénom :

Date :

Au cours de cet atelier, je me suis senti(e) :

☐ touché(e)

☐ détendu(e)

☐ posé(e)

☐ stimulé(e)

☐ impliqué(e)

☐ emporté(e)

☐ anxieux(se)

☐ autre(s) :

Annexe 5 : Œuvres utilisées pour l'atelier au Centre thérapeutique de jour Prise II

CALVINO, Italo, *Le Baron perché*

CAMUS, Albert, *La Chute*

ERNAUX, Annie, *La Honte*

LA FONTAINE, Jean de, *Fables*

MAUPASSANT, Guy de, *Une Vie*

PAGNOL, Marcel, *La Gloire de mon père*

PRÉVERT, Jacques, *Paroles*

QUENEAU, Raymond, *Exercices de style*

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions I*

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions II*

DE SAINT-DENYS GARNEAU, Hector, *Regards et jeux dans l'espace*

SARRAUTE, Nathalie, *Tu ne t'aimes pas*

SÜSKIND, Patrick, *Le Parfum*

TREMBLAY, Michel, *Les Chroniques du Plateau-Mont-Royal*

Annexe 6 : Œuvres utilisées pour l'atelier au Centre de jour L'Échelon de Montréal

APOLLINAIRE, Guillaume, *Calligrammes*

ARAGON, Louis, *Chroniques de la pluie et du beau temps*

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*

BONNEFOY, Yves, *Ce qui fut sans lumière*

BRECHT, Bertold, *Théâtre complet XII*

CALVINO, Italo, *Le Chevalier inexistant*

CALVINO, Italo, *Le Vicomte pourfendu*

CAMUS, Albert, *La Peste*

CAMUS, Albert, *L'Étranger*

CHAMOISEAU, Patrick, *Solibo Magnifique*

ERNAUX, Annie, *Les Armoires vides*

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*

GARY, Romain, *La Vie devant soi*

HUYSMANS, Joris-Karl, *À Vau-l'eau*

HUGO, Victor, *Les travailleurs de la mer*

DE LA FONTAINE, Jean, *Fables*

LEVI, Primo, *Le système périodique*

MALLARMÉ, Stéphane, *Poésies*

MAVRIKAKIS, Katherine, *Le Ciel de Bay City*

PAGNOL, Marcel, *La gloire de mon père*

PONGE, Francis, *Pièces*

PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*

QUENEAU, Raymond, *Exercices de style*

QUIGNARD, Pascal, *Tous les matins du monde*

RACINE, Jean, *Phèdre*

DE ROSTAND, Edmond, *Cyrano de Bergerac*

RUFIN, Jean-Christophe, *Rouge Brésil*

SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de, *Regards et jeux dans l'espace*

SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*

SARRAUTE, Nathalie, *L'Usage de la parole*

SARRAUTE, Nathalie, *Pour un oui ou pour un non*

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*

SHAKESPEARE, William, *Macbeth*

SUPERVIELLE, Jules, *L'Enfant de la haute mer*

TREMBLAY, Michel, *En pièces détachées*

TREMBLAY, Michel, *Marcel poursuivi par les chiens*

VERLAINE, Paul, *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles*

WOOLF, Virginia, *Mrs Dalloway*

ZOLA, Émile, *La Curée*