

L'analyse de la réception du personnage dans sa dimension psycho-affective

2.1 Le personnage et ses modalités de lecture

Dans l'article « Le stéréotype, un objet modélisé pour quels usages didactiques » (2010), la question de didactique du texte littéraire est abordée à partir du concept des modalités de lecture : « Lire, ce n'est pas simplement comprendre et interpréter. La construction du sens va toujours de pair avec une modalisation du texte, un positionnement psychologique que le lecteur adopte à son égard. »⁸⁷ Il existe en effet deux grandes possibilités de modalisation textuelle conditionnant la réception de l'œuvre lue : *la participation et la distanciation*. La première consiste à privilégier la dimension référentielle du texte qui permet au lecteur de se projeter dans l'aventure du personnage et de s'y identifier « en communiant aux diverses formes de stéréotypies verbales, thématico-narratives, idéologiques »⁸⁸, alors que la deuxième consiste, notamment dans le contexte des lectures scolaires, scientifiques et académiques, « à suspendre la dimension référentielle au bénéfice des observations d'ordre formel, linguistique, stylistique, rhétorique ou compositionnel. »⁸⁹ En un mot, la position du lecteur est d'autant plus distanciée dans la deuxième modalisation que dans la première, en matière de traitement des stéréotypes préexistants.

Ce cadre théorique nous paraît également pertinent pour traiter la question de didactique du personnage, étant donné qu'il permet d'exploiter, tant en lecture qu'en écriture, différents niveaux d'usages de stéréotypes, qu'ils soient du premier degré ou du deuxième degré plus sophistiqué. En plus, cette sensibilisation permet aux élèves étrangers de prendre conscience des manipulations textuelles des auteurs dans une perspective pragmatique, mais aussi de s'interroger sur leurs différentes mises en œuvre impliquant tant de fantasmes personnels que de schémas idéologiques liés à une époque

⁸⁷Jean-Louis Dufays et Bernadette Kervyn, « Le stéréotype, un objet modélisé pour quels usages didactiques ? », *Éducation et didactique* [En ligne], vol. 4 - n°1 | 2010, mis en ligne le 01 avril 2012, consulté le 22 décembre 2015.

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ Idem.

donnée. Les surprises créées par les emplois ingénieux des stéréotypies peuvent faire valoir les visions singulières des romanciers sur la société où il vit. Il serait ainsi instructif d'analyser les différentes manières de textualisation conditionnée souvent par un projet littéraire dans lequel tous usages du stéréotype sont conformes à la fois à la dynamique de l'intrigue et aux lois de la diégèse représentée.

Ainsi, pour incorporer la question du stéréotype dans le cadre de notre travail, il serait indispensable de se référer aux travaux de Vincent Jouve qui répartit les deux modalités de lecture de Jean Louis Dufays en trois instances lectrices en fonction des manières dont les lecteurs reçoivent le personnage. En s'inspirant de la typologie des lectures proposées par Michel Picard⁹⁰, la tripartition de Jouve est composée de *lectant*, *lisant* et *lu*⁹¹ que représente respectivement la structure complexe du crédit accordé par le lecteur à l'univers romanesque :

Les trois régimes de lecture n'impliquent évidemment pas la même réception de l'être romanesque. Le *lectant* appréhende le personnage comme un instrument entrant dans un double projet narratif et sémantique ; le *lisant* comme une personne évoluant dans un monde dont lui-même participe le temps de la lecture, et le *lu* comme un prétexte lui permettant de vivre par procuration certaines situations fantasmatiques.⁹²

Ainsi, trois régimes de lecture engendrent respectivement les effets correspondants: la réception du personnage comme « pion narratif » produit chez le *lectant* l'« effet-personnel » relevant de la *distanciation*, tandis que l'« effet-personne » produit chez le *lisant* ainsi que l'« effet-prétexte » chez le *lu* reviennent tous deux à la *participation*. Partageant le principe du va-et-vient des deux modalités de lecture (Dufays 1994 ; 2010), Jouve estime que les trois régimes de la réception du personnage, en fonction de la propriété du texte et du penchant individuel du lecteur, sont tantôt

⁹⁰ Michel Picard propose dans son ouvrage *La lecture comme jeu* trois instances lectrices : le *lisant* désigne un sujet lecteur qui maintient le contact avec le monde extérieur ; le *lu* souligne le caractère inconscient du lecteur réagissant aux structures fantasmatiques du texte ; et le *lectant* s'intéresse à la complexité de l'œuvre. (Cité par Vincent Jouve dans *L'effet-personnage dans le roman*, p. 81.)

⁹¹ Les termes inspirés du travail de Picard (1986) pour qui tout lecteur est triple : *liseur* (instance sensorielle), *lu* (instance psychoaffective en proie à la participation) et *lectant* (instance intellectuelle en proie à la distanciation).

⁹² Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Presses universitaires de France, 1992, p. 82

imbriqués les uns dans les autres, tantôt l'un privilégié par rapport aux autres aux certains moments de lecture.

2.1.1 Le *lectant* en modalité de la *distanciation*

Pour rendre compte de ces trois instances lectrices d'une façon plus détaillée, commençons par le mécanisme de la réception du personnage comme pion narratif. Jouve explique que le *lectant*, en modalité de la *distanciation* du sens de Dufays, s'essaye à deviner les stratégies narratives du romancier dans le but d'anticiper le déroulement de l'histoire, et de déchiffrer le sens global. Le personnage sert ainsi de support de prévisibilité et de pôle privilégié des attentes du lecteur qui collabore au développement de l'histoire en faisant des prévisions sur le devenir des figures. Le personnage représente en l'occurrence un « instrument textuel au service de l'intrigue » sans lequel aucune lecture romanesque n'est possible (1992 : 93). La prévisibilité du récit relève de l'organisation cohérente du récit à laquelle contribue la récurrence de l'étiquette du personnage.

Jouve souligne également que l'aptitude du lecteur à l'anticipation varie selon l'expérience commune et la pratique littéraire individuelle à travers lesquels se bâtissent des « scénarios communs et intertextuels »⁹³ dans l'encyclopédie de chacun. L'importance des « scénarios communs et intertextuels » repose sur l'idée qu'ils conditionnent, durant l'appréhension de l'histoire, les potentialités d'un personnage dans la suite de l'événement déroulé. En effet, le lecteur sélectionne dans la mémoire une structure substantielle, appelée *frame* au sens de Marvin M. Minsky pour désigner « une structure de données qui sert à représenter une situation stéréotype »⁹⁴ en contenant un certain nombre d'informations nécessaires à la compréhension de la

⁹³ Umberto Eco explique dans *Lector in fabula* que *les scénarios communs*, autrement dit « des règles pour l'action », sont largement partagés par les membres d'une même culture, tandis que *les scénarios intertextuels* renvoient à des schémas rhétoriques et narratifs « faisant partie d'un bagage sélectionné et restreint de connaissances que les membres d'une culture donnée ne possèdent pas tous » (1985 : 108)

⁹⁴ Pour expliquer le concept du *frame*, Minsky démontre des comportements adéquats à une fête d'anniversaire pour enfant ou à un certain type de salons. (A framework for representing knowledge, AI Memo 306, MIT Artificial Intelligence Laboratory, in P. Winston, *The Psychology of computer vision*, New York, Mc Graw-Hill, 1975.)

séquence d'action. Autrement dit, les « scénarios communs » se fondent sur la qualification du personnage liée à son *rôle thématique*⁹⁵ ayant pour fonction de déterminer le parcours narratif. Quant aux « scénarios intertextuels », ils sont régis par les lois du genre concerné : « Plus le genre est défini, plus ses lois orientent le devenir des êtres de fiction. »⁹⁶ Ainsi que le souligne Todorov : « la liberté du récit est restreinte par les exigences internes du livre lui-même (...), autrement dit, par son appartenance à un genre, si l'œuvre appartenait à un autre genre, les exigences auraient été différents »⁹⁷. C'est pourquoi le degré du « vraisemblable »⁹⁸ de l'être fictif renvoie non seulement à la conformité du monde textuel avec le monde référentiel, mais aussi au genre concerné.

Pourtant, il arrive que des romanciers jouent sur cet horizon d'attente en conduisant la prévision du lecteur sur une fausse piste. L'écart de la norme peut ainsi contribuer à créer l'originalité de l'œuvre qui rompt avec les habitudes du lecteur en le surprenant. C'est ce que Jean-Louis Dufays appelle la *transgression* du stéréotype dont l'intérêt didactique est considérablement souligné dans ses travaux (2010). Si l'usage du stéréotype est reconnu pour son accès à la lisibilité textuelle, son repérage constituera chez le lecteur une compétence indispensable pour dépasser le stade de la stricte appropriation d'un modèle figé. Ainsi, l'exercice sur le stéréotype peut se faire à partir de son repérage pour ensuite se compléter par un exercice de transformation qui suppose la conscience critique sur les premières visions stéréotypées du sujet traité. L'enseignement du texte littéraire sera ainsi conçu comme un dispositif destiné à « provoquer des ruptures dans la conscience des élèves pour les faire accéder du niveau de stéréotypie qui est le leur au départ à un autre un peu plus complexe. »⁹⁹

⁹⁵ Le parcours narratif du personnage est régi par le scénario virtuel lié à son rôle donné. Jouve éclaircit l'idée en donnant l'exemple sur le rôle thématique de pêcheur, représenté par un programme discursif constitué de « départ », « déplacement », « arrivée », « épreuve ». Tel enchaînement des actions devrait être inféré par le lecteur au cours de la lecture. (1992 : 96)

⁹⁶ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Presses universitaires de France, 1992, p97.

⁹⁷ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1980, p95

⁹⁸ Ici, la définition du « vraisemblable » renvoie à sa valeur esthétique que Todorov considère comme « ensemble des lois discursives qui déterminent l'horizon d'attente littéraire du lecteur ». (*Poétique de la prose*, 1980, p95)

⁹⁹ « Le stéréotype, un concept-clé pour lire, penser et enseigner la littérature », Marges linguistiques, M.L.M.S éditeur, Saint-Chamas, France, 2001, p10.

Basé sur ce principe, la mise en pratique de la notion du *personnage vraisemblable* en classe de FLE paraît avantageuse pour questionner l'usage du stéréotype tant dans la lecture que dans l'écriture. Le traitement de ce type de personnage requiert à la fois des connaissances culturelles, esthétiques et scripturales. Ainsi que l'exprime Ruth Amossy, ces « caractères semi-figés et collectifs » peuvent servir à l'enseignant pour faire prendre conscience aux élèves des traits « spontanés », « automatiques », « évidents », « non interrogés » du stéréotype (1991 : 35-41). En plus, son trait argumentatif doté d'une fonction rhétorique permet également de faire découvrir aux élèves l'aspect pragmatique de l'œuvre lue. Comme Jean-Louis Dufays le souligne, le premier degré de l'usage du stéréotype représente « un activateur de la perception (un texte truffé de stéréotype s'écrit et se lit plus facilement et plus rapidement qu'un texte qui vise à surprendre) », un indicateur générique efficace, un facteur de vraisemblance, et un support d'identification et d'émotion¹⁰⁰.

Ainsi, en tant que point de départ, les stéréotypes surgissant en premier à l'esprit des élèves étrangers feront l'objet du repérage, à condition que les élèves puissent ensuite les interroger de manière à les mettre à distance. C'est en effet à partir de la notion de vraisemblable que les élèves sont conduits à brosser une figure romanesque dont la consistance et l'épaisseur résultent de la cohérence de ses traits avec le contexte particulier de l'histoire et le projet narratif de l'œuvre. En l'occurrence, le travail de la documentation sur le sujet traité et sur l'époque où vit le personnage sera indispensable pour établir un contenu de l'histoire bien solide. Mais nous tenons à souligner que les données socio-historiques acquises lors du travail de documentation ont pour fonction d'inspirer et de seconder l'histoire, mais pas pour être utilisé comme des matériaux bruts, insérés directement dans l'histoire. Il existe toujours une frontière entre la fictionnalité et la véracité historique. Nous exposerons cet aspect socio-historique d'une façon plus détaillée dans le chapitre suivant.

2.1.2 Le *Lu* en modalité de *participation*

¹⁰⁰ Dufays a même signalé que la rhétorique antique avait déjà identifié les « lieux communs », les vérités et les types de raisonnements admis par le plus grand nombre comme des outils de conviction très puissants. (« Le stéréotype, un objet modélisé pour quels usages didactique », op. cit. 2010, p57)

S'il est admis qu'au cours de la lecture, la prévision du lecteur se fait à partir des lois discursives et des stéréotypes favorables à la compréhension de l'histoire, celle-ci serait à son tour renforcée par la dimension émotionnelle du récit. De nombreux travaux en psychologie cognitive ont été consacrés à ce sujet (Rémond, 2003 ; Bianco, Lima & Sylvestre, 2004), comme par exemple ceux de Nathalie Blanc dans l'ouvrage *Émotions et Cognition* (2006). Elle y cherche à démontrer les rôles joués par les émotions sur la mémoire et sur la compréhension du texte. En tant que porteur d'émotions autour duquel s'organise la représentation textuelle, le protagoniste suscite des émotions chez le lecteur qui est en position de répondre à « la situation décrite et d'imaginer les issues possibles en évaluant l'issue comme étant désirée ou redoutée »¹⁰¹. Le processus cognitif en question est bien ce que l'on appelle « l'empathie du lecteur pour le protagoniste »¹⁰². Ces émotions soulevées permettent au lecteur non seulement d'orienter son attention sur certaines informations, mais aussi de déterminer le contenu de la représentation élaborée en mémoire à partir de la situation exposée (2006 :183). Il paraît important de souligner que la sélection du matériel stocké en mémoire est étroitement liée aux émotions activées :

Les informations du texte qui ont suscité l'évocation d'émotions fictives ont davantage de chance d'être rappelées, comparées aux informations qui n'ont pas suscité d'émotions fictives. Ce bénéfice mnésique repose essentiellement sur l'idée que des liens ont été établis entre les informations traitées et les connaissances émotionnelles épisodiques ou sémantiques, ce qui a pour conséquence d'augmenter le nombre d'indices de récupération de ces informations.¹⁰³

Ainsi, le traitement des informations s'effectue en fonction des connaissances émotionnelles dont dispose le lecteur. Comme Nathalie Blanc l'explique, l'activité de la compréhension textuelle requiert que le lecteur se donne les moyens de construire en mémoire un modèle de la situation évoquée. Cela revient de l'aptitude du lecteur à sélectionner des informations. (Blanc & Brouillet, 2005, p 143, p 30)

¹⁰¹ BLANC, Nathalie, BROUILLET, Denis, SYSSAU, Arielle. « Emotion et cognition : Quand l'émotion parle à la cognition ». Paris : In Press, 2006, p158

¹⁰² Idem.

¹⁰³ BLANC, Nathalie, BROUILLET, Denis, SYSSAU, Arielle. « Emotion et cognition : Quand l'émotion parle à la cognition ». Paris : In Press, 2006, p161.

En référence à ces découvertes en science cognitive, nous reconnaissons les valeurs émotionnelles de l'œuvre sur la projection du lecteur dans l'univers de la fiction ainsi que sur le processus cognitif de la compréhension textuelle. De ce fait, il serait intéressant de s'interroger, dans le champ de la didactique du texte littéraire, sur les procédés romanesques favorables à ces fins. Comment provoquer des émotions à partir de l'écriture et comment programmer le rapport émotionnel du lecteur avec l'histoire racontée ? Qu'attend finalement le lecteur dans la lecture littéraire ?

D'après Emile Durkheim (1884), les *émotions* désignent des phénomènes affectifs dont les diverses variétés comprennent le plaisir, la joie, la passion, la peur, le désespoir, la douleur etc., résultant de la satisfaction ou de l'inclination humaine envers un objet. Partant de cette définition, nous représentons l'acte de lire comme un moyen efficace d'éprouver des expériences psycho-physiologiques dont le lecteur manquerait dans la routine de la vie quotidienne. Prenons le cas du plaisir comme exemple d'émotions, Sigmund Freud estime que l'œuvre littéraire permet au lecteur de se procurer un *plaisir préliminaire* qui renvoie à « la libération d'une jouissance supérieure émanant de sources psychiques bien plus profondes »¹⁰⁴. Il s'agit par-là d'un soulagement des tensions que l'humain accumule à travers l'inhibition de fantasmes sans scrupules ni honte. A partir de ce concept, Vincent Jouve formule une instance lectrice, appelée *lu*, pour rendre compte d'un mode particulier de la réception du personnage, faisant partie de la modalité de *lecture participative* au sens de Dufays. D'après Jouve, le personnage sert de *prétexte* au lecteur pour vivre les désirs refoulés de la vie réelle, tel que l'auteur réalise ses propres fantasmes par le biais de l'écriture, le lecteur les assouvit à travers la lecture.

Si l'alibi littéraire a, chez Freud, pour effet de soulager la tension psychique, il se reporte, chez Charles Grivel, à un plaisir pulsionnel lié à la réalisation du désir de transgression:

(...) le lecteur de roman prend son plaisir dans la considération du délit. Le livre le fait imaginairement participer à la négativité : alors que toute activité scandaleuse est dans

¹⁰⁴ Sigmund Freud (1908), « La création littéraire et le rêve éveillé », in *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. français, Paris, Gallimard, 1971, p 81.

le réel aussi tôt pénalisée, la mise en scène romanesque permet la participation à la transgression, « gratuitement », sans que compromission et contamination s'en suivent. Le roman, inscrivant le scandale dans le champ d'expression de la positivité, fournit l'alibi nécessaire à sa lecture.¹⁰⁵

Il est probable que plus la conduite humaine est conditionnée voire contrainte par des conventions et des normes, plus la transgression des lois et des interdits satisfait le plaisir pulsionnel. L'investissement dans l'aventure d'une figure hasardeuse procure ainsi au *lu* une gratification liée à la décharge de l'inhibition sociale : « La catharsis permettrait (...) d'assumer le refoulement social de ses pulsions en les vivants par personnages interposés. »¹⁰⁶ Ainsi, lorsque le pouvoir d'un individu est suspendu par l'interdiction, l'œuvre littéraire peut lui fournir un prétexte pour y échapper.

Jouve estime même que la médiation du personnage peut libérer le refoulé sans offenser les défenses du lecteur dans la mesure où ce dernier ne se sent pas trop impliqué dans la compromission d'un personnage (1992 : 155). Avec une distance séparée entre lecteur et personnage, l'investissement du premier peut devenir encore plus intense. C'est éventuellement une raison pour laquelle, mis à part le problème de la compréhension lié à l'écart culturel, le lecteur résiste moins à la conduite inconvenante d'une figure ambiguë issue d'une autre époque ou d'une autre culture que celle qui vient de la même culture, même couche sociale. Sous formes des alibis littéraires et culturels, la littérature sert en l'occurrence de support idéal pour étudier des personnages problématiques en classe de FLE.

Grâce aux alibis littéraires et culturels, trois types de libido sont, d'après Vincent Jouve, mis en jeu dans l'œuvre littéraire dont le personnage est reçu comme prétexte pour réactiver les trois pulsions fondamentales : *la libido sciendi*, *la libido sentiendi*, et *la libido dominandi*. La première renvoie au désir de *savoir*, qui s'assouvit dans l'observation des scènes de plus en plus intimes : scènes de travail, scènes d'espionnage, scènes criminelles, et scènes érotiques. La satisfaction du voyeurisme inhérent à la lecture romanesque s'intensifie selon le degré de l'intimité, plus la scène

¹⁰⁵ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton, 1973, p283

¹⁰⁶ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op, cit, p240.

s'avère intime, plus les pulsions inconscientes du lecteur se déploient. La deuxième, *la libido sentiendi*, renvoie quant à elle au désir de *vouloir* qui permet au lecteur de « libérer les pulsions asociales sans danger pour l'ordre dans lequel il vit »¹⁰⁷. Ainsi, elle se réalise à travers la libération de l'inhumain que constituent les scènes de vol, de viol et de meurtre. Le plaisir s'y intensifie selon la gravité de la transgression. La lecture est en l'occurrence représentée comme un exutoire permettant de considérer le personnage comme un prétexte pour « revivre les intérêts primitifs liés à l'argent, au sexe et à la mort »¹⁰⁸.

Jouve souligne en revanche que « la transposition romanesque de la scène interdite est parfois d'une netteté déroutante »¹⁰⁹. Dans le cas où les élèves abordent les sujets du viol ou du meurtre dans leur histoire, les scènes concernées peuvent faire l'objet d'une symbolisation, sinon laisser des « blanc » au lecteur pour imaginer les non-dits en accordant uniquement des indices révélateurs.

En ce qui concerne la troisième libido, *la libido dominandi*, elle consiste à créer chez le lecteur une illusion de toute-puissance des désirs liée au narcissisme. Elle se rapporte au désir du *pouvoir* dans lequel le lecteur *lu* « prend plaisir à se rêver héros d'une destinée hors du commune »¹¹⁰. Selon Jouve, *la libido dominandi* s'avère d'autant plus attractive que son champ d'action s'avère étendu, allant du champ familial, privé, social, jusqu'au monde idéal. « Plus l'espace à conquérir est large, plus le narcissisme est sollicité »¹¹¹.

Il faudrait souligner que la mise en œuvre des trois libidos ne semble pas être l'apanage de la littérature populaire, des passages des romans de Zola, de Balzac, et de Stendhal sont mentionnés dans les travaux de Jouve pour témoigner différentes manières de réactiver les libidos visées. En termes didactiques, la prise en compte des libidos du lecteur devrait faire partie des savoirs d'écriture à transmettre, d'autant plus que leur réactivation joue un rôle crucial dans le codage du rapport émotionnel du texte

¹⁰⁷ Ibid., p. 161.

¹⁰⁸ Ibid., p. 163.

¹⁰⁹ Vince Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit. p.158

¹¹⁰ Ibid., p. 165.

¹¹¹ Ibid., p. 166.

lu, et le lecteur cherchant à vivre les désirs refoulés par la vie sociale. Comme Jean-François Vernay le formule : « Dans cette appréhension de l'univers de la fiction, on n'oubliera pas que la découverte du sens passe non seulement par l'analyse méthodique des différents aspects du récit qui peuvent être mis en évidence (procédés narratifs et descriptifs notamment), mais aussi par une relation personnelle au texte dans laquelle l'émotion, le plaisir, ou l'admiration éprouvés par le lecteur jouent un rôle essentiel. »¹¹² Si nous tenons au principe du projet d'écriture qui devrait être un acte de communication, écrire et/ou lire pour combler le désir devrait être proposé comme une des stratégies d'écriture à exploiter.

2.1.3 Le *lisant* en modalité de *participation*

Mise à part les procédés qui affrontent les tabous sociaux et les actions moralement censurées, il existe les moyens plus modérés de susciter les émotions du lecteur. Il s'agit bien des récits immersifs qui privilégient les valeurs référentielle ou/et éthique de l'histoire racontée, à savoir l'écriture au premier degré qui met en place de l'*illusion référentielle*.

D'après Dufays, « l'illusion de réalité » produite par la dimension référentielle du texte permet au lecteur de « laisser libre cours à ses émotions, à ses sympathies et ses antipathies pour les personnages, à ses peurs, à ses tristesses et à ses joies à l'égard des situations qu'ils traversent. »¹¹³ C'est ainsi qu'il détaille diverses « valeurs participatives » (valeurs attendues par les lecteurs en régime de *participation*) concourant à cet effet, telles que « la vérité » des faits basée sur le caractère vraisemblable, « l'émotion » suscitée par la charge référentielle, « la moralité » incarnée par les comportements exemplaires des personnages, « la conformité » aux canons d'un genre ou d'une esthétique, ainsi que « l'unité » relative à la cohérence des contenus et des formes (1994 : 206). A ce sujet, Jouve ajoute que les valeurs dites « dominantes » ou « classiques » peuvent être autant utilisées dans la littérature de

¹¹² *Plaidoyer pour un renouveau de l'émotion en littérature*, Paris, Editions Complicités, 2013, p116.

¹¹³ *Idem*.

grand public que dans la littérature classique¹¹⁴. Il paraît évident qu'elles amènent le lecteur dans le monde fictif tout en provoquant sa participation au maximum.

Dans cette optique, c'est bien la soumission à *l'illusion référentielle* qui permet au lecteur de découvrir de nouveaux modèles de pensée et d'action, et par procuration, de profiter de l'aventure fictionnelle qu'il ne vit pas dans la vie réelle. Même les formalistes et les structuralistes, tels que Boris Tomachevski et Tzvetan Todorov, ne nient pas les valeurs référentielles de l'œuvre. Le premier avoue que le lecteur, même au fait des lois de composition artistique, exige une certaine correspondance avec la réalité (1965 : 263), et le deuxième souligne l'absurdité du rejet de toute relation entre personnage et personne en raison de sa nature linguistique (1972 : 286). À cela s'ajoute le point de vue de Jouve : « en accomplissant l'acte d'ouvrir un roman, le lecteur accepte du même coup d'abaisser d'un cran les défenses de son "moi". La situation de lecture entraîne ainsi un "transfert de crédit" qui joue au bénéfice de l'autorité du texte. »¹¹⁵ En l'occurrence, le personnage est reçu comme « personne » et le lecteur devient du même coup le « lisant », l'appellation pour désigner la part du lecteur piégée par *l'illusion référentielle* :

Le sujet qui s'apprête à nouer des relations avec le personnage-personne se caractérise, pour reprendre une expression de Coleridge, par une « libre mise en parenthèses de sa faculté critique »¹¹⁶. L'état du *lisant* se signale par un certain « endormissement » qui anesthésie en partie la faculté critique.¹¹⁷

¹¹⁴ Dans l'ouvrage *Poétique des valeurs*, Vincent Jouve donne des exemples :

La *vérité* est une valeur du récit naturaliste qui, dans son souci de vraisemblance, vise à proposer une image fidèle du réel : *L'Assommoir* se veut un document authentique sur la vie du petit peuple parisien ; Kafka, par le jeu de la focalisation interne, nous amène à nous identifier à K... dans *Le Procès* en faisant appel à *l'émotion* qui nous conduit à transférer notre affectivité sur son personnage. Jean Valjean, dans *Les Misérables*, exalte, par son comportement exemplaire, une certaine *moralité* ; et Jules Verne écrit *Le Tour du monde en 80 jours* en respectant l'ordre linéaire et les étapes traditionnelles du récit d'aventures fondé sur la dynamique obstacles/résolutions, il obéit à des normes formelles qui valorisent la *conformité*. Enfin, Balzac construit l'intrigue d'*Illusions perdues* autour du thème du désenchantement, il fait de *l'unité* une valeur. (2001 : 154)

¹¹⁵ Ibid. p120.

¹¹⁶ Cité par W. Iser (*L'acte de lecture*, op, cit, p. 28)

¹¹⁷ L'effet-personnage dans le roman, op, cit, p 119.

Dans la lignée du travail de Bertrand Gervais¹¹⁸, Vincent Jouve rend compte des procédés¹¹⁹ favorables à la création de *l'illusion référentielle*. Bien que ces procédés, comme le souligne Jouve, ne suffisent pas en eux à susciter une lecture participative et que ce soit « leur constellation qui est contraignante »¹²⁰, la présentation en classe nous paraît instructive. À notre sens, en sensibilisant les élèves à ces techniques romanesques visant à conforter l'investissement lectorial, l'enseigne démontre le lien de l'usage de tel ou tel procédé avec son effet esthétique correspondant.

À titre d'exemple, au niveau de la structure narrative, *une intrigue linéaire et progressive* a, d'après Vincent Jouve (2001), l'avantage de faciliter l'emprise affective du lecteur grâce à la narration mimant la succession d'événements. Lorsqu'en outre la lecture linéaire comprend des stratégies créatrices de « suspense »¹²¹, le lecteur est spontanément conduit à déplacer l'attention du texte vers l'univers de l'histoire. Tel est le cas de la mise en scène de deux lignes narratives au sein d'une histoire. Basée sur l'interruption momentanée des fils de l'histoire, l'alternance entre, par exemple, les scènes de rue et celles relevant de l'intime permet de tenir en haleine le lecteur dans le retardement de l'issue pour le prendre ainsi au piège du récit (Jouve, 2001 : 148). A ces techniques d'ordre séquentiel s'ajoute par ailleurs les techniques liées à la caractérisation du *personnage vraisemblable* dont le comportement devrait se conformer à la logique narrative. Rappelons que celle-ci serait admise par le lecteur en référence aux « scénarios communs et intertextuels » intégrés dans son encyclopédie. « L'effet de réel » ainsi créé permet au lecteur à s'y reconnaître, au moyen du rapprochement identitaire, de la « positivité de l'action entreprise », de ses « motifs et

¹¹⁸ *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, coll. L'Univers des discours, 1990, pp. 364-374.

¹¹⁹ Il existe deux champs principaux favorables à la lecture participative : les techniques de l'illusion référentielle qui font oublier le caractère fictionnel du texte et la densité fantasmagorique de certains passages qui, par émotion qu'ils suscitent contribuent à la fascination du lecteur. (*Poétique des valeurs*, 2001 :145)

¹²⁰ « Chacun de ces procédés ne suffit pas en soit à susciter une lecture participative. C'est leur constellation qui est contraignante. Il va de même pour la "programmation" de la lecture distanciée. » Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Presses universitaires de France, Paris, 2001, p.145

¹²¹ Dans l'ouvrage *Récit et actions* de Bertrand Gervais (1990), le terme « suspense » désigne une fragmentation des étapes de l'intrigue, mise en scène d'actions dont la caractéristique est l'imprévisibilité du dénouement.

*mobiles*¹²² » plausibles, ou du « statut social connoté positivement » (Jouve 2001 : 146).

Le cadre spatio-temporel connu peut également renvoyer le lecteur à une réalité reconnaissable et favorise ainsi son identification. Vincent Jouve explique, en référence aux travaux de Charles Grivel¹²³, le rôle majeur de *la temporalisation* et de *la localisation* dans l'authentification du roman. En effet, au sujet de *la temporalisation*, la narration de l'histoire au passé a pour effet de suggérer un retard du récit par rapport à l'événement, comme si l'existence, la réalité de l'histoire étaient indépendantes de sa mise en texte (Jouve, 2001 :146). Quant aux procédés liés à *la localisation*, la référence à un lieu réel¹²⁴ permet au lecteur de reconnaître *dans le texte* ce qui existe *hors du texte*, de manière à recevoir l'ensemble de l'histoire comme issu de la réalité.

Reste la technique liée à l'usage de la *doxa*¹²⁵ qui donne une impression de « déjà-lu » et conforte corollairement *l'illusion référentielle*. Selon la formule de Jouve : « Les scripts (savoirs préétablis) vont fonder l'adhésion en mobilisant un savoir connu du lecteur et les plans (savoirs, construits à partir de l'intrigue, sur les intentions des

¹²² Il faut signaler la différence entre *motif* et *mobile* décrite dans l'ouvrage *Récits et actions* de Bertrand Gervais. Le *motif* rend compte du but de l'action tel qu'il est envisagé par le personnage, tandis que le *mobile* recouvre les raisons effectives qui l'ont incité à agir : Un individu a forcé le coffre d'une banque : il l'a fait de façon à s'emparer de l'argent du coffre, c'était son motif ; il a volé parce qu'il est pauvre et que pour lui c'est la seule façon d'acquérir de l'argent, c'est le mobile. (1990 : 95)

La compréhension de cette différence est à notre avis indispensable, du fait qu'elle joue un rôle important dans la construction de l'intrigue. Nous pouvons remarquer dans des histoires, les personnages ont échoué dans leur entreprise du motif, mais au contraire atteignent effectivement leur mobile, ce qui peut créer un effet de surprise.

¹²³ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton, 1973, chapitre 2.32 et 2.42.

¹²⁴ Vincent Jouve souligne que deux types d'espace sont particulièrement avantageux pour dissimuler le caractère fictif du roman : la petite localité de province, du fait de son éloignement ne permet pas de contrôler son existence et la très grande ville en raison de son étendue empêchant toute vérification. (*Poétique des valeurs*, op.cit. P147.)

¹²⁵ Selon Grivel, le concept de « doxa » renvoie aux connaissances partagées d' « une communauté de foi » qui garantit la communication entre locuteurs. Pour illustrer le concept, Grivel se réfère à la formule de Pierre Bourdieu : « À chaque position correspondent des présuppositions, une doxa, et l'homologie des positions occupées par les producteurs et leurs clients est la condition de cette complicité qui est d'autant plus fortement exigée que [...] ce qui se trouve engagé est plus essentiel, plus proche des investissements ultimes. » (Bourdieu 1979 : 267) La doxa désigne par conséquent un réseau de valeurs qui se constituent des « idéologèmes » (l'étude des « universaux » de texte et aux « systèmes doxiques dans la terminologie de Grivel, 1978, p40).

personnages) en jouant sur sa capacité de raisonner »¹²⁶. Ainsi, partant de ses connaissances encyclopédiques, le lecteur procède au raisonnement avec l'une des deux attitudes cognitives: soit l'attitude *descendante* basée sur l'anticipation de l'intrigue de la part du lecteur qui connaît l'objectif explicite du protagoniste en s'interrogeant sur *la façon dont les choses vont se passer* ; soit l'attitude *ascendante* avec lequel le lecteur reconstruit, par manque d'objectif ou d'informations sur l'identité du personnage, l'action à partir des éléments du texte en s'interrogeant sur *ce qui va se passer*. En un mot, le mode *ascendant* engage l'adhésion énigmatique très fréquente dès l'incipit, alors que le mode *descendant* la maintient en suspens (2001 : 147-148).

Or, la théorie de *l'illusion référentielle* basée sur « l'abaissement d'un cran des défenses de son "moi" » a été remise en question par les théoriciens en philosophie de l'esprit. Ces derniers proposent en effet une autre explication au sujet des mécanismes mentaux fonctionnant durant la réception de la fiction (Kendall Walton : 1990 ; Gregory Currie : 1995 ; Jérôme Pelletier : 2008). Bien qu'ils reconnaissent les effets émotionnels suscités par les procédés littéraires, ils défendent davantage la conception alternative des interactions psychologiques du lecteur avec la fiction. En effet, Gregory Currie (1995a : 151 ; 1995b : 254)¹²⁷ estime que l'aménagement des guides ou d'« aides externes » dans la fiction n'engendre pas, comme nous l'avons cru, les croyances du lecteur sur la réalité fictive mais sollicite ses capacités à « faire semblant » et à « imaginer ». Dans la même lignée de travail, Jérôme Pelletier ne considère pas non plus les récits comme des sources « d'illusions ou de croyances fausses » résultant d'« une suspension volontaire de l'incrédulité »¹²⁸, mais plutôt comme des « déclencheurs » d'imagination et de faire semblant »¹²⁹.

L'effet de fiction n'est donc pas de créer une illusion de réalité et des croyances fausses sur les situations décrites dans la fiction. La fiction fait son effet en nous engageant

¹²⁶ Vincent Jouve (2001 : 147) se réfère aux analyses de Bertrand Gervais, *Récits et actions*, op. cit.

¹²⁷ - (1995a), « Imagination and simulation: Aesthetics meets cognitive science », in A. Stone et M. Davies (éd), *Mental Simulation: Evaluations and applications*, Oxford, Basil Blackwell, pp. 151-169.

- (1995b), « The moral psychology of fiction », *Australasian Journal of Philosophy*, vol. 73, n°2, p. 250-259.

¹²⁸ Expression du poète et critique Coleridge.

¹²⁹ Jérôme Pelletier, « La fiction comme culture de la simulation », *Poétique* 2008/2 (n°154), p. 132.

à avoir des états mentaux qui sont des **répliques** de croyances et de désirs, voire des **répliques** d'émotions réelles.¹³⁰ (Soulignés par nous)

D'un côté, le lecteur répond à la fiction en adoptant des états mentaux du personnage représentés textuellement, ce qui permet au lecteur d'accéder au « même contenu que les croyances et désirs réels », mais de l'autre côté, en tant qu'instance extradiégétique, le lecteur ne saurait réagir par les comportements ou les actions comme les répliques physiques de ces croyances et désirs suscités. Cette « impossibilité d'agir sur la fiction » mène à la « nécessaire inhibition des réactions motrices », et conduit de la sorte les lecteurs à consacrer une grande partie de leurs ressources cognitives aux tâches de simulation mentale (Currie 1995 ; Pelletier 2008 : 136). Il faudrait préciser que selon Robert M. Gordon, la dynamique de la simulation reposerait sur des « mécanismes imitatifs superficiels » permettant à l'humain de reproduire en lui « des états mentaux des autres individus »¹³¹. Si nous adoptons le point de vue psychocognitif en termes d'analyse de la réception du personnage, le degré d'investissement des lecteurs sera fonction de leur capacité de compréhension empathique du personnage à l'instar de l'être humain.

2.2 L'impact de nouvelles découvertes en science cognitives sur l'enseignement du texte littéraire en matière de personnage

Dans le champ d'études littéraires, la transposition de l'intérêt de la « théorie de l'illusion référentielle » à la « théorie de la simulation mentale », tel que Pelletier l'a souligné, est probablement liée aux découvertes récentes en sciences cognitives. Dans les années 1990, les « neurones miroirs » découverts par l'équipe de Giacomo Rizzolatti¹³² donnent des explications sur les mécanismes des activités cérébrales liées à l'imitation gestuelle et langagière, ainsi qu'à l'empathie de l'être humaine. D'après Giacomo Rizzolatti, lorsque l'humain regarde l'autre faire un geste devant lui, les « neurones miroirs » entrent en action comme si l'observateur voulait agir lui-même et se sent faire la même chose. Ces neurones permettent de la sorte de rentrer dans la peau

¹³⁰ Currie (1990, 1995) cite par Pelletier (2008) dans « La fiction comme culture de la simulation », p. 137.

¹³¹ Robert M. Gordon, « The Simulation Theory: Objections and Misconceptions », in Davies & Stone (ed.), 1995, p.113.

¹³² Les neurones miroirs sont découverts chez les singes en 1988, puis ensuite chez l'homme en 1996.

de l'autre, d'essayer d'agir à sa place pour mieux déchiffrer ses actions et deviner ses intentions. En termes de compétences linguistiques, ils expliquent comment nous apprenons une langue à travers l'imitation, et les raisons pour lesquelles nous parlons avec nos mains. En un mot, ils fonctionnent à l'instar du moteur de la compréhension d'autrui en rendant compte de l'expression des émotions.¹³³

En ce qui concerne la compréhension du texte littéraire, suite à la découverte des neurones miroirs, les spécialistes en psychologie cognitive ont mené des expériences scientifiques pour s'interroger sur l'impact des neurones sur l'empathie du lecteur durant la réception textuelle. Tel est le travail publié par Keith Oatley qui, à partir d'un résultat d'une expérience sur la neuro-imagerie du lecteur, conclut que : « le cerveau du lecteur en train de lire ce que fait l'un des protagonistes réagit exactement comme si le sujet était en train de réaliser la même action »¹³⁴. La « simulation des états mentaux des personnages », ce que l'on appelle habituellement « l'identification du public avec un personnage » (Currie, 1995 : 257), joue ainsi un rôle déterminant dans la compréhension et l'interprétation du récit. Véronique Larrivé souligne également que la capacité à se représenter les états mentaux d'autrui apparaît comme une compétence de lecteurs indispensable pour comprendre la fiction (2015 :164).

Dans l'optique de Véronique Larrivé, le mécanisme psycho-cognitif en question se rapproche de l'opération cérébrale liée à l'*empathie fictionnelle* : le corps du lecteur fonctionne comme un analyseur permettant de tirer des résultats de la simulation mentale, quoique les actions réelles ne soient pas réalisées comme ce que font les personnages. Cette dimension somatique est, suite aux travaux de Keith Oatley, développée dans le champ de la didactique du français. Les apports de l'*empathie fictionnelle* à la compréhension du récit se confirment de la manière suivante :

Les émotions vécues par la fiction ne sont pas seulement les fruits de l'imagination du lecteur mais le catalyseur d'un processus physiologique, la simulation incarnée, qui lui

133Giacomo Rizzolatti et Corrado Sinigaglia, Les neurones miroirs, Éditions Odile Jacob, traduit par Marilène Raiola, Paris 2007.

134 Keith Oatley « Les romans renforcent l'empathie ». *Cerveau & psycho*, n° 51, 2012, pp. 64-69. Cité par Véronique Larrivé dans « *Empathie fictionnelle* et écriture en "je" fictif », *Repères*, 51 | 2015.

permet de comprendre les récits en projetant mentalement son corps dans le contexte de la fiction pour lui en faire « éprouver » corporellement la réalité.¹³⁵

C'est ainsi qu'en matière de réception du personnage, Véronique Larrivé propose une nouvelle instance lectrice nommée le *lisart* qui s'est en effet inspirée de la notion du *liseur*¹³⁶ conçue par Michel Picard mais mise à l'écart par Vincent Jouve. Si le *liseur* représenté par Picard comme un sujet lecteur qui maintient le contact avec la réalité du monde extérieur en répondant physiologiquement aux stimuli du texte¹³⁷, le *lisart* de Larrivé renvoie davantage aux réactions physiologiques provoquées par les effets de la fiction. Dans cette optique, les dispositifs didactiques sont envisagés dans le but d'activer le *lisart* chez l'élève qui devrait s'interroger sur les pensées et les sentiments des personnages en épousant leur point de vue de façon à acquérir une stratégie de lecteur (2015 : 175). Pourvu que cet entraînement de l'*empathie fictionnelle* puisse s'intégrer à la lecture et l'écriture littéraire, Larrivé met en place une activité de réécriture fictionnelle en « je », dans laquelle les élèves sont encouragés à simuler la situation fictive en faisant appel à leur « répertoire émotionnel personnel »¹³⁸. Ainsi, en accordant plus de place aux émotions suscitées, l'exercice de simulation permet de comprendre les motivations des personnages et par conséquent de procéder à une meilleure assimilation de l'intrigue et du sens de l'histoire. (Larrivé, 2015 : 170-176)

D'un point de vue narratologique, la question de la voix (ou du point de vue) dans sa portée relationnelle entre auteur, narrateur et personnage est considérablement soulignée dans les travaux de Gérard Genette (*Figure III* 1972; *Nouveau Discours du récit* 1983). La nécessité de la distinction des trois instances vise à se garder d'une confusion de l'identité de la voix afin d'assurer une cohérence textuelle. Il est convenu de dire que la voix narrative est représentée comme une donnée fondamentale dans le contexte de production du récit, étant donné sa fonction d'articuler les autres catégories

¹³⁵ Véronique Larrivé, « *Empathie fictionnelle* et écriture en "je" fictif », *Repères*, 51 | 2015, p. 157.

¹³⁶ Michel Picard explique dans son ouvrage *La lecture comme jeu* (1986) que le *liseur* représente le lecteur en tant que corps lisant, c'est-à-dire maintenant le contact avec la réalité du monde extérieur et répondant physiologiquement aux stimuli du texte.

¹³⁷ Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Les Editions De Minuit, Paris, 1986, 319 pages.

¹³⁸ Il s'agit des connaissances émotionnelles intrinsèques ou issues de la mémoire sémantique du lecteur. (Gernsbacher et coll., 1992, 1998, cité par Blanc, 2006)

genettiennes¹³⁹. C'est dans le prolongement de cette optique-là que l'étude de ce sujet s'étend sur le domaine pragmatique où le contexte de la réception textuelle devient à son tour l'un des vifs intérêts des narratologues contemporains. Tel est le cas de Dominique Rabaté qui analyse le lien fort entre la détermination du lieu d'énonciation (la voix narrative) et ses effets produits dans son article « Lire les effets de voix » publié en 2000. L'auteur y signale que « les effets esthétiques de nombres d'œuvre viennent du travail d'élucidation ou de révélation du lieu de leur profération. Travail qui est autant celui du lecteur que du narrateur, à la recherche de son identité. »¹⁴⁰

L'essai n'est pas nouveau, mais déjà abordé par Aristote dans *La poétique*. Aristote a envisagé la question du point de vue dans son rapport avec l'effet souhaité par le créateur. L'auteur y souligne que certaines techniques atteignent leur but plus efficacement que d'autre. À ce sujet, l'étude de Todorov propose un exemple : lorsqu'un évènement est raconté de différents points de vue internes à tour de rôle, ce procédé engendre l'effet spécial incitant le lecteur à se concentrer sur le personnage. Puisque le lecteur connaît déjà le déroulement de l'histoire, il accorde davantage d'attention à la vision et à la perception du personnage¹⁴¹. Ainsi que le souligne W. C. Booth :

Le point de vue est un certain sens un « truc » technique, un moyen, pour parvenir à des fins plus ambitieuses. Ou bien nous affirmons que la technique est le moyen dont dispose le créateur pour découvrir son intention propre, ou alors qu'elle est le moyen dont il dispose pour agir à sa guise sur le public : il n'en reste pas moins qu'on ne peut juger la technique que par rapport aux notions plus générales de sens et d'effets qu'elle est destinée à servir.¹⁴²

Booth avoue l'existence des techniques susceptibles d'aider le romancier à atteindre sa fin désirée grâce à leur accord général portant sur un effet littéraire connu (1970 : 88). Il se montre néanmoins réticent quant à la classification des efficacités par

¹³⁹ Les catégories sont réparties en Temps : ordre, durée, fréquence, Mode : mimésis, diégésis, focalisations, et Voix : niveau, personne. (Gérard Genette, 1972, 1983)

¹⁴⁰ Dominique Rabaté, « Lire les effets de voix », *Sillages critiques*, 1 | 2000, mis en ligne le 01 octobre 2013, consulté le 03 février 2017. URL : <http://sillagescritiques.revues.org/3139>

¹⁴¹ Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, librairie Larousse, Paris, 1967, p81.

¹⁴² « Distance et point de vue », *Poétique du récit*, 1977, p 87.

rapport à leur point de vue correspondant. L'emploi de la notion générale telle que la narration « à la première personne » ou « omniscient » n'assure pas toujours son efficacité. Non seulement en raison de la virtuosité technique variée selon les écrivains, il existe également des contraintes propres à chaque catégorie. Par exemple, en appliquant le modèle narratif du « je », l'auteur est obligé dans certain cas de recourir à l'omniscience du narrateur afin de combler les informations que ne couvre pas cette perspective nécessaires à la compréhension du texte. Il paraît évident pour Booth que les effets des points de vue sont trop subtils pour être enfermés dans une classification restreinte.

Les propos de Booth rejoignent les travaux de Gérard Genette qui estime que le filtrage du récit par un point de vue interne n'entraîne pas forcément un processus d'identification ou d'empathie du lecteur au personnage.¹⁴³

Les subtilités narratives du roman moderne, depuis Flaubert et James, comme le style indirect libre, le monologue intérieur ou la focalisation multiple, exercent plutôt, sur le désir d'adhésion du lecteur, des effets négatifs, et contribuent à brouiller les pistes, à égarer les « évaluations », à décourager les sympathies et les antipathies.¹⁴⁴

La formulation de Genette souligne que dans des cas particuliers, notamment celui de la paralipse, l'usage de la focalisation interne pourrait se caractériser, contrairement à ce qu'on croyait, par la restriction de l'information au lieu de fournir des savoirs ou/et des pensées du personnage nécessaires à éclaircir la situation. Cette stratégie auctoriale vise en effet à dissimuler des informations pour induire l'effet envisagé, à savoir la curiosité. Ce mode de filtrage pourrait curieusement rejoindre à un autre mode de focalisation apparemment opposé : la « focalisation externe » qui a de même pour fonction de restreindre l'accès complet du lecteur aux pensées des personnages.

Ainsi, en s'appuyant sur les apports des sciences de l'esprit, la « pédagogie de l'immersion » par le biais de la narration en première personne, permet de développer chez l'élève une *empathie fictionnelle* (Larrivé, 2015). La remise en question de cette

¹⁴³ Gérard Genette cité par Raphaël Baroni, *Les rouages de l'intrigue : les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine Erudition, 2017, p 95

¹⁴⁴ Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 421.

corrélation par les narratologues nous incite à creuser davantage les mécanismes cognitifs liés aux rapports éventuels des modes de focalisations avec les effets correspondants. Quelles modalisations du savoir et/ou quels types de filtrage informatif auraient plus d'affinités, pour ne pas les associer d'une manière univoque, avec les effets esthétiques? Quels paramètres narratifs influenceraient les facteurs des effets émotionnels ? Il s'agira donc de s'interroger sur les stratégies narratives liées à la programmation de la relation lecteur-personnage en vue de l'identification du lecteur, ou au moins, de l'empathie de ce dernier envers le personnage.

2.3 La modalisation du savoir et l'identification du lecteur en vue des effets pragmatiques

2.3.1 L'adoption du point de vue du narrateur dans *l'identification narrative*

En matière d'identification du lecteur, Barthes estime qu'elle « ne fait pas acception de psychologie ; elle est une pure opération structurale : je suis celui qui a la même place que moi »¹⁴⁵. Dans cette optique, elle suppose une fusion identitaire entre deux sujets, ou au moins une production d'une complicité entre eux, au moyen des configurations textuelles. Vincent Jouve précise à ce sujet que l'usage du *code narratif*¹⁴⁶ conditionnerait les rapports émotionnels des personnes fictives avec le lecteur. Si le lecteur sympathise avec tel ou tel personnage en dépit de sa mauvaise conduite, c'est essentiellement grâce aux procédés favorables à la représentation de l'aspect affectif du personnage en question (1992 :121). C'est ainsi qu'en partageant l'avis de Sigmund Freud qui considère la sympathie comme un effet et non comme une cause de l'identification, Jouve établit le premier type d'identification - *identification narrative*, dans laquelle le lecteur s'identifie à celui qui occupe la même position que lui. L'homologie des situations oblige en effet le lecteur à entrer dans le jeu textuel du narrateur en épousant son point de vue (1992: 125). De cette manière, le lecteur

¹⁴⁵ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, coll. « Tel quel », 1977, p. 153

¹⁴⁶ D'après Jouve, il existe trois codes de sympathies en matière de réception du personnage en tant que *personne*, destinés à l'investissement affectif : le *code narratif* est le seul à provoquer une identification du lecteur au personnage ; le *code affectif* n'entraîne quant à lui qu'un sentiment de sympathie. Enfin, le *code culturel* valorise ou dévalorise les personnages en fonction de l'axiologie du sujet lisant. (1992: 123)

s'identifie « au sujet de la narration, à cette voix qui, selon une trajectoire précise, le conduit à travers une succession d'événements. »¹⁴⁷ Il s'agit par là d'une perspective unique pour laquelle l'histoire s'organise toute entière, et dans laquelle le lecteur adopte le prisme idéologique et émotionnel de la voix narrative.

Bien que le point de vue du narrateur occupe une place importante dans la mise en œuvre du récit au même titre que celui des personnages, représente-t-il un vecteur de l'identification par l'effet de l'homologie des situations ? Est-il possible que le lecteur puisse s'identifier à un narrateur dont la présence corporelle est dissimulée sous forme d'anonymat ? Si le point de vue est comme ce que Jean Pouillon entend, *un mode de compréhension*¹⁴⁸, n'est-il pas plus judicieux de penser que le point de vue d'une existence extradiégétique ne prête en réalité au lecteur qu'une optique de saisir le sens de l'histoire, pourtant susceptible d'être contesté ou modifié par la suite ?

Dans l'article « Psychanalyse et pragmatique » de Jean Bellemin-Noël, visant à « matérialiser l'axe de la lecture » et à « porter le dynamisme de l'énonciation du texte », le personnage représente « un lieu d'inscription d'un sujet dans le texte ». (1982 : 416). Autrement dit, l'existence diégétique sous forme anthropomorphe prête au lecteur un point de la fixation de manière à jouer le rôle de garant identificateur. Par conséquent, si l'on supprime sa présence, on risque de supprimer l'ancrage référentiel dont le lecteur se sert pour s'investir dans la diégèse. Cela s'explique par l'obscurité des énoncés chez des « nouveaux romanciers » des années soixante notamment lorsqu'ils ont tenté de déjouer l'identification référentielle en rompant avec les caractéristiques traditionnelles du personnage. Dès lors, l'entreprise les a amené à se désintéresser du Nom, qui, en tant que support du personnage, aurait dû donner lieu à l'illusion de l'existant susceptible de conduire le lecteur à s'y confondre. Il paraît évident que la privation du Nom manifeste une intention de ne plus construire le sujet romanesque comme « une personne » mais comme un simple actant liant différentes séquences narratives à l'intérieur du récit.

¹⁴⁷ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op, cit, p. 124

¹⁴⁸ Ce sont « les positions d'existence des personnages » qui déterminent dans le roman les « visions possibles ». Ainsi, le « point de vue » devient « un mode de compréhension » des personnages façonnés par leur auteur, et doit s'analyser en tant que « technique proprement romanesque ». (*Temps et roman* de Jean Pouillon cité par Florence de Chalonge, dans « Poétique et phénoménologie : le point de vue et la perception », *Littérature* n° 132, 2003, p. 73.)

Lorsque « l'écriture d'une aventure » de quelqu'un devient « l'aventure d'une écriture » d'un style, le lecteur sera mené à la difficulté du repérage du personnage ainsi que de l'intrigue. L'idéologie imposante de l'auteur traditionnel se substitue alors par les focalisations polymorphes et changeantes. C'est peut-être une manière d'inviter le lecteur à concevoir lui-même les personnages à partir des informations fournies par les différents points de vue. Pourtant, à défaut de l'individualité référentielle, le sens qu'apporte le personnage devient équivoque. D'après Vincent Jouve, « L'imprécision des personnages de l'ère du soupçon s'explique par le refus de la fonction idéologique du roman : le corps opaque ne peut plus fonctionner comme signal ou indice. Privée de référence, la figure romanesque est déconnectée de toute norme, donc de toute valeur. » (1992 : 103).

Si le « corps opaque » du personnage est à l'origine du décodage textuel complexe qui laisse le lecteur se retrouver dans des sentiments ambigus et confus, l'absence corporelle d'une instance extradiégétique, celle du narrateur, pourrait de même causer des difficultés d'ordre référentiel chez le lecteur. D'après Freud, l'incorporation de l'objet constitue un prototype primitif de l'identification, du moins un mode dans lequel le processus mental est vécu et symbolisé comme une opération corporelle.¹⁴⁹ Autrement dit, au moyen de l'incorporation, le lecteur se confond avec le sujet fictif dans lequel il s'incarne, ce qui souligne l'importance du corps virtuel que prête l'être fictif au lecteur afin de faciliter le processus identificatoire.

2.3.2. De la remise en question de l'identification narrative à la conception de l'identification informationnelle

Mis à part le défaut de présence physique, Jean-Louis Dumortier souligne un autre aspect de l'impossibilité de l'identification à la voix extradiégétique. D'après ce spécialiste en littérature, le lecteur ne s'identifie pas à un point de vue mais « à celui qui, dans la fiction narrative ou dans la diégèse, se trouve, s'agissant du savoir, dans

¹⁴⁹ Sigmund Freud, *Nouvelle conférence d'introduction à la psychanalyse* (1933), Paris, Gallimard, 1989.

une situation analogue à la sienne »¹⁵⁰. Il faudrait préciser que « la situation analogue à la sienne » renvoie en particulier à un équivalent de savoirs partagés entre l'instance interne et le lecteur. En d'autres termes, l'identification ne saurait se tenir dans le rapport du narrateur extradiégétique avec le lecteur, étant donné que le premier en sait toujours plus sur l'histoire que le dernier en raison de son omniscience. De même, Vincent Jouve souligne que parmi différents processus identificatoires, le lecteur a tendance à s'investir dans un sujet fictif qui en sait autant que lui et découvre ainsi l'histoire par les mêmes voies. Là, l'on peut formuler un nouveau type d'identification dite « informationnelle » qui permet au lecteur de vivre l'aventure en subissant les événements dans lesquels les personnages sont impliqués.

A ce sujet, Wolfgang Iser estime qu'« un manque d'information sur la suite des événements fait qu'il (le lecteur) partage l'incertitude des personnages quant à leur destinée, et cet horizon vide, commun aux personnages et aux lecteurs, lie le lecteur au sort des personnages. »¹⁵¹ Dès lors, la similitude des situations informationnelles crée un effet de suspense issu de l'incertitude dans laquelle le lecteur, en raison de son identité fusionnée dans celui de l'être fictif, attend impatiemment le moment de révélation ou d'actualisation de la situation.

Ainsi dans une perspective pragmatique, il est possible de rapprocher le processus de *l'identification informationnelle* au *récit focalisé*¹⁵², étant donné que tous deux ne se fondent pas forcément sur une focalisation interne mais sur un partage maximal des connaissances entre personnage et lecteur. La mise en œuvre du *récit focalisé*, favorable à *l'identification informationnelle*, permet de créer « des effets de curiosité ou de suspense, dans la mesure où les diagnostics et les pronostics formulés par les personnages se confondent généralement avec les hypothèses interprétatives des

¹⁵⁰ Jean-Louis Dumortier, *Lire le récit de fiction. Pour étayer un apprentissage : théorique et pratique*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2001, p. 152

¹⁵¹ *L'acte de lecture*, MARDAGA, Bruxelles, 1995, p. 333

¹⁵² Le *récit focalisé*, terme emprunté à Raphaël Baroni pour désigner un récit centré sur un (groupe de) personnage(s) avec une focalisation interne, mais ce régime de focalisation « ne correspond pas nécessairement à un récit adoptant un point de vue interne (ce qui correspondrait à un filtrage du monde raconté par des perceptions ou des pensées subjectives). Mais il facilite grandement les processus d'identification et confère généralement aux personnages focalisés le statut de protagoniste. » (2017 :101)

lecteurs »¹⁵³. L'effet de suspense provient d'une mise en scène de « l'incertitude d'un sujet en relation avec son avenir qui est sous-déterminé », de même que l'effet de curiosité est engendré par « l'incertitude d'un objet (une chose, un événement, une action ou autrui dans son extériorité) tel qu'il est perçu »¹⁵⁴. Le déficit d'informations constitue en l'occurrence des « blancs » à remplir au fil de l'histoire, ce qui engendre non seulement un suspense lié à l'angoisse partagé avec le personnage durant l'attente de la résolution de la situation, mais aussi une curiosité liée à la hâte de découvrir des secrets ou motifs cachés du personnage, qui se divulguent cependant dans une exposition retardée.

2.3.3 Le prolongement de l'identité du lecteur dans celui du personnage durant l'identification empathique

Revenons au sujet de l'analogie situationnelle, il existe également un autre type d'identification dite *empathique* qu'a formulé Christian Dours (2003). L'opération psycho-cognitive repose cette fois-ci sur « la capacité donnée à une personne de projeter l'expérience qu'elle a d'elle-même sur un personnage qui reste parfaitement imaginaire. »¹⁵⁵ L'analogie des expériences entre personnage et lecteur devient en l'occurrence une condition nécessaire de l'*identification empathique*, du fait que « le mécanisme doit bien reposer sur l'expérience propre de celui qui s'identifie au personnage imaginaire pour qu'elle puisse attester de l'identité du personnage. »¹⁵⁶ C'est ainsi que dans l'*identification empathique* le lecteur fait du personnage un prolongement de lui-même, et retrouve en lui le contenu de sa propre expérience (2003 : 38). L'opération fonctionne pleinement lorsque le lecteur se place dans la perspective du personnage, et par empathie découvre une forme d'identité qui se perpétue à travers une discontinuité physique qu'il considère comme réelle à l'intérieur du récit (2003 : 117). De cette manière, le personnage devient un média permettant au lecteur de révéler

¹⁵³ Raphaël Baroni, *Les rouages de l'intrigue : les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraire*, op, cit. 2017, p. 101

¹⁵⁴ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Seuil, Paris, 2007, p. 158

¹⁵⁵ Christian Dours, *Personne, personnage : les fictions de l'identité personnelle*, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 36

¹⁵⁶ Ibid., p. 37.

sa propre identité, ainsi que de faire de sa lecture impliquée un apprentissage social visant la formation du soi.

Dans la thèse de Mouna Ben Ahmed Chemli (2012) intitulé *L'identification au personnage dans la didactique de la lecture littéraire*, le concept de *l'identification empathique* a été mis en pratique dans l'enseignement-apprentissage des personnages. Plus concrètement, la docteure s'interroge sur les enjeux didactiques et les principes de fonctionnement d'une lecture affectivo-identitaire dans le cadre de FLE. Il apparaît que les intérêts de ce dispositif ne se limitent pas dans l'acquisition des compétences affectives, mais aussi dans une formation identitaire et sociale de l'élève. Comme le souligne Claude Le Manchec : « Le travail du lecteur relève à la fois de l'interprétation (du personnage fictif) et de l'implication (dans le personnage qui prend vie dans et par le lecteur). Se faire autre, vivre par procuration, permet un apprentissage du soi et du monde. »¹⁵⁷ A notre sens, cette appréhension de l'autre va de pair avec l'implication de soi dans une relation dialogique du lecteur avec le texte lu, ce qui stimule non seulement de nouvelles visions sur le sujet traité mais aussi une actualisation des anciennes représentations concernées. La formation identitaire de soi à travers son rapport avec l'autre sera abordée d'une façon plus précise dans la deuxième partie de notre thèse à l'aide d'un exemple plus concret : la représentation des Françaises aux yeux des élèves.

Concentrons-nous à présent sur l'aspect pragmatique de *l'identification empathique*. Il arrive que le suspense soit créé par un rapport de complicité qu'entretient le lecteur avec le personnage jugé négatif qui menacerait l'existence du personnage positif. Les procédés à l'effet pathétique, tels que l'imposition d'un certain point de vue ou d'une modalité de focalisation voulue par l'auteur, conditionnent la réception du lecteur sur la scène déroulée. Le partage du savoir commun avec le personnage négatif, qui est à l'insu du personnage positif victime de cette méconnaissance, créé par conséquent un malaise chez le lecteur. Dès lors, le lecteur s'inquiète pour le personnage victime. *L'effet d'empathie*¹⁵⁸ pourrait ainsi être généré par la mise sous tension du

¹⁵⁷ Claude Le Manchec, *L'Adolescent et le récit. Pour une approche concrète de la littérature de jeunesse*. L'Ecole, 2000, p. 24

¹⁵⁸ L'empathie du lecteur pour le protagoniste étant définie par Nathalie Blanc comme « la capacité à ressentir une émotion pour le personnage en réponse à une situation dont il imagine les issues possibles et à anticiper sur ce que cela va signifier pour le protagoniste ». (« Emotion et compréhension de textes, » 2006, p. 142)

lecteur qui s'est corollairement identifié à la victime positive au lieu du personnage bourreau (Emile Goin, 2013 : 6).

A cela s'ajoute un autre type d'émotion - émotion de peur comme effet de l'identification. L'angoisse pourrait être engendrée chez le lecteur tant qu'il s'identifie au personnage en train de réaliser un acte transgressif, sur le point d'être découvert. Selon Raphaël Baroni, l'identification au personnage dans cette circonstance n'opère que partiellement, car le lecteur ne s'identifie pas totalement au personnage qui ignore la menace mais se trouve en réalité dans une posture cognitive correspondant à « celle du témoin d'un drame confronté à son impuissance à en infléchir le cours ». ¹⁵⁹ C'est ce que définit François Lavocat sur l'empathie qui est à l'origine « d'un mouvement contrarié. Face à une fiction, l'impulsion à agir, à venir en aide à notre prochain, est obligatoirement suspendue. Cette frustration me paraît centrale dans le rapport à la fiction. » (François Lavocat, citée dans Baroni 2017 :88). Par extension, il semble expliquer les raisons pour lesquelles les romanciers mettent en scène des personnages en état de fragilité ou dans une situation embarrassante. Il s'agit d'une mise en œuvre des stratégies narratives qui visent à attendrir le lecteur à l'égard des personnages concernés, et corollairement, à rendre la scène décrite plus attachante.

2.3.4 Les dissimilitudes des savoirs entre lecteur et personnage dans l'identification heuristique

L'identification empathique, ou émotionnelle dans le vocabulaire d'Emile Coin, se contraste à plusieurs niveaux avec le fonctionnement de *l'identification heuristique*. Cette dernière se différencie du type précédent par « les dissimilitudes des savoirs entre lecteur et personnage » ¹⁶⁰. Précisément, lorsque les savoirs du personnage et du narrateur sont d'autant plus complets que ceux du lecteur, et que son mode de dévoilement se fait d'une façon progressive, le manque d'informations liées au décodage de l'événement raconté susciterait *l'identification heuristique* du lecteur. Le

¹⁵⁹ Raphaël Baroni, *Les rouages de l'intrigue*, op, cit, 2017, p. 88.

¹⁶⁰ Emilie Goin, « Narrateur, personnage et lecteur. Pragmatique des subjectivèmes relationnels, des points de vue énonciatifs et de leur dialogisme », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 25 | 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, consulté le 18 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6797>

lecteur est ainsi pris d'un sentiment de curiosité sous forme d'implication émotionnelle, ce qui génère une tension narrative l'incitant à émettre des hypothèses sur ce que sait ou ce que va faire le personnage.

La tentative de combler les lacunes mène le lecteur à puiser des compétences de « l'extratextuel » et « l'intertextuel » tant dans son encyclopédie que dans son stock de récits (Jouve 1992 ; 45-46). Les premières se constituent des expériences du monde sur lesquelles le lecteur forge sa conception du probable et du vraisemblable, tandis que les dernières mettent à la disposition du lecteur une série de figures et de scénarios communs qui lui permettent de situer le personnage et l'action par rapport à ceux qu'il a déjà rencontrés, mais aussi de prévoir la suite des événements. (Eco 1985 : 99-111) De cette manière, le lecteur s'implique dans l'identité du personnage pour vivre son aventure romanesque. En l'occurrence, l'identification en question résulte d'une application de données personnelles du lecteur au vécu du personnage dans le but de combler les lacunes du texte (Emile Coin, 2013).

2.4 Synthèse du chapitre

En matière de création du personnage dans son rapport avec le lecteur, les procédés exposés dans ce présent travail sont respectivement liés. Par la transformation des personnages stéréotypés en fonction du bagage de connaissances culturelles communes ou littéraires individuelles du scripteur, ou par le réveil des libidos du lecteur qui lui font éprouver des émotions au profit de l'aventure de la lecture romanesque. Enfin par la création de *l'illusion référentielle* qui renforce l'investissement du lecteur dans l'univers de la fiction. Bien que la théorie de « l'effet de réalité » soit contesté par les experts en philosophie de l'esprit qui considèrent la fiction comme un « déclencheur » d'imagination ou de faire semblant (Currie 1990 ; 1995), et que les effets émotionnels produits soient considérés par les experts en sciences cognitives comme un phénomène de la simulation mentale lié au fonctionnement des neurones miroirs¹⁶¹, les procédés littéraires ont effectivement joué un rôle décisif dans le maintien de ces processus cognitifs en question.

¹⁶¹ Rappelons que l'observation de l'émotion de l'autre active des neurones miroirs du cortex prémoteur qui envoient au cerveau « une copie efférente »¹⁶¹ semblable à celui qu'elles décrivaient si l'observateur vivait lui-même l'émotion en question (Giacomo Rizzolatti, 2007 : 199).

Les apports des émotions dans la mémoire et la compréhension du texte littéraire¹⁶² sont confirmés dans des expériences scientifiques (Nathalie Blanc, 2006), ce qui n'est pas sans conséquence sur le développement des intérêts portés sur l'analyse des stratégies narratives liées à la provocation des émotions chez le lecteur. Le récit en première personne est considéré comme un vecteur le plus favorable à l'immersion fictionnelle (Jean-Marie Schaeffer 1999 ; Véronique Larrivé 2015), dans la mesure où la simulation des états mentaux des personnages chez le lecteur s'y fait à partir d'une symétrie cognitive des deux entités. Lorsque Larrivé défend l'idée que la compréhension des états mentaux des personnages est favorisée par les écrits en « je », nous supposons que les passages narratifs à transformer en première personne reposent sur un partage des connaissances entre l'élève scripteur et les personnages. En effet, « se mettre dans la peau » d'un être fictif se fait aussi bien dans le récit en première personne que dans celui en troisième personne, tant que le récit en question a activé *l'identification informationnelle* du lecteur.

C'est ainsi que nous jugeons instructif de faire valoir auprès des élèves les quatre modes d'identification exposés plus haut. Il est manifeste que chacun se rapporte à un mode de lecture particulier et donne lieu à des effets spécifiques, que ce soit la curiosité, le suspense, ou la surprise. Nous avons présenté les procédés destinés à rapprocher la relation du texte lu et les lecteurs *lisant, lectant et lu*, cependant, ces effets de fictions pourraient être renforcés ou neutralisés par l'intervention du type d'identification concerné. Comme le soulignent Baroni (2017 :84) et Jouve (2001 :145), il existe des affinités entre formes et fonctions, mais c'est surtout « la constellation » des stratégies narratives qui concourt au projet narratif.

Dans le prochain chapitre, nous allons aborder un autre facteur fondamental dans les choix des techniques narratives. Si nous sommes convenus que la qualité du récit

¹⁶² Au sujet du rapport émotion et cognition, voir les travaux suivants :

- Daniel Favre, *Cessons de démotiver les élèves. 18 clés pour favoriser l'apprentissage*. Paris : Dunod, 2010

- Louise Lafortune, *Approches affectives, métacognitives et cognitives de la compréhension*. Québec : Presses universitaires du Québec, 2010

- Olivier Luminet, *Psychologie des émotions. Nouvelles perspectives pour la cognition, la personnalité, la santé*. Bruxelles : De Boeck Supérieur, 2013.

s'appuie sur une cohérence entre l'unité du personnage (lié à la question de genre), la thématique de l'œuvre, et la structure narrative, ces composants de l'œuvre sont également déterminés par la socialité impliquée dans le texte narratif. Nous nous interrogerons ainsi sur les manières dont les facteurs socioculturels interviennent dans la création romanesque. La méthode consiste à établir un pont entre la société et la création artistique pour se garder de s'enfoncer dans leur clivage.