Le T.A.T. à l'épreuve de l'analyse structurale 2/2 : diégèse, tripartition du récit et opérateurs d'analyse

Bonnet Christian [a]

Chevalier Julie [a]

[a] Laboratoire de psychologie clinique, psychopathologie, psychanalyse (LPCPP), Aix Marseille Université, Aix en Provence, France.

Correspondance : Christian Bonnet, UFR ALLSH, Aix Marseille Université, 29 av. R. Schuman, 13621 Aix en Provence cedex 1, France.

Courriel : xtian.bonnet@gmail.com

Texte reçu le 29 juillet 2020 et accepté le

http://www.bulletindepsychologie.net

Résumé : Dans cet article, le T.A.T. (*Thematic Apperception Test*) est envisagé comme un univers diégétique, non pas comme un récit mimétique. L'analyse structurale des récits articulée à la psychanalyse permet de penser le récit comme surdéterminé par la problématique inconsciente du sujet. Nous proposons ainsi une alternative aux analyses de l'École de Paris en écartant le primat des préoccupations diagnostiques. Le recours au structuralisme nous permet de formaliser six opérateurs d'analyse : le schéma canonique du récit avec sa tri-partition en SI-C-R (Situation Initiale, Complication, Résolution), la place de la planche, les actants, le narrateur/destinataire, la temporalité, les effets narratifs. La forme et les destinataires d'un récit sont ainsi plus importants que son thème. Le récit n'étant plus lu comme mimèse de l'univers du patient, il devient le témoin de l'univers diégétique du sujet. Notre méthode promeut donc la logique d'analyse et de formalisation du fantasme, du transfert et de la problématique inconsciente du sujet.

The T.A.T. to the test by structural analysis 2/2: diegesis, tri-partition of narratives and operators of analysis

Abstract: The T.A.T. (Thematic Apperception Test) can be considered not in its mimetic narrative dimension, but rather as a diegetic universe. The structural analysis of the narratives articulated in psychoanalysis makes it possible to think of the narrative as overdetermined by the unconscious issue of the subject. We propose an alternative to the analyses of the School of Paris by excluding the primacy of diagnostic. The recourse to structuralism allows us to formalize six operators of analysis: the canonical scheme of the narrative, with its tri-partition in IS-C-R (Initial Situation, Complication, Resolution), plate place, actants, narrator/recipient, temporality, narrative effects. The form and recipients of a story are thus more important than its theme. Since the narrative is no longer read as a mimesis of the patient's universe, it becomes the witness of the diegetic universe of the subject. Our method therefore promotes the logic of analysis and formalization of the fantasy, of the transfer as of the unconscious issue of the subject.

« Avec soulagement, avec humiliation, avec terreur, il comprit que lui aussi était une apparence, qu'un autre était en train de le rêver.»

Jorge Luis Borges, 1941, p. 59

Nous avons dans le premier volet de notre propos, soutenu l'hypothèse d'une isomorphie structurale entre récits et inconscient, ou plus précisément entre structure narrative et structure du fantasme (Bonnet et coll. 2014a et 2014b). La citation poétique en incipit de Borges (1941) nous invite à penser que le rêveur domine moins son rêve et son récit qu'il ne se révèle le produit du récit de son rêve.

Sur cette ligne de crête qui accueille récit et inconscient il faut désormais proposer des opérateurs d'analyse propres à saisir les rouages et ressorts des structures narratives. Notre article envisage une hypothèse précise, celle du T.A.T. comme univers diégétique. Cela signifie que les récits au T.A.T. ne sont plus entendus comme des fragments mimétiques rassemblant électivement des évènements, des souvenirs ou des traces de la vie du patient. Les récits sont articulés les uns aux autres, les uns par les autres dans un écheveau qui entremêle fantaisie et fantasme. Le récit devient en cela très proche du souvenir écran (Freud 1901) et du récit de rêve (Freud 1900). Ce qui conduit à penser le récit non pas au travers de la valeur de son thème mais bien plus par l'analyse des processus qui le composent. Analyser les processus d'un univers diégétique requiert de revenir à des fondamentaux de l'analyse structurale des récits. Dans ce prolongement nous présentons de manière systématisée six opérateurs d'analyse : le schéma canonique du récit, avec sa tri-partition en SI-C-R (Situation Initiale, Complication et Résolution), la place de la planche, la permanence et

l'impermanence des actants, les liens entre narrateur et destinataire, les effets de temporalité, les effets narratifs.

STRUCTURE NARRATIVE ET OPÉRATEURS DU RÉCIT

Tri-partition des récits au T.A.T.

Lors d'une passation du T.A.T., la consigne s'énonce classiquement ainsi : « Imaginez une histoire à partir de la planche » (Anzieu 1961 ; Shentoub 1990 ; Chabert 1998).

Cette consigne indique à quel point le clinicien invite à la production d'une histoire et, par-là, d'un récit. On peut gloser sur les différences et recoupements avec la règle fondamentale, mais nous nous bornerons à remarquer qu'il s'agit d'une invitation à la fois à se laisser aller à inventer quelque histoire, dont la fantaisie n'est pas exclue, et organiser une cohérence de cette histoire (que cela raconte quelque chose). Si le terme de récit est très souvent employé, par exemple dans le manuel de T.A.T. de Vica Shentoub (1990), ce n'est, la plupart du temps, que comme synonyme du terme d'histoire et/ou de discours : « l'attention était portée sur la forme des récits, autrement dit sur les diverses modalités du discours… » (Shentoub, 1990, p.15). Nous considérons le terme de récit selon une définition beaucoup plus spécifique et notamment dans la proximité de ce que l'analyse structurale des récits (Barthes, 1966) et les travaux de Propp (1928) ont permis d'énoncer. Ainsi, nous définirons le récit dans ses dimensions structurales et notamment dans son lien à celui de schéma canonique du récit.

Le schéma canonique a, depuis Propp, reçu de multiples définitions subtilement amendées (Foucault, 1966 ; Barthes, 1966 ; Todorov, 1966 ; Adam, Revaz, 1996 ; Souriau, 1953). La structure narrative en son acception large suppose la référence à quelques modèles de base. Ces modèles organisent le plus souvent une tri-partition en situation initiale, complication, résolution, ou encore en situation initiale, transformation (avec nœud et dénouement), situation finale (Adam, Revaz 1996). On notera que les mêmes auteurs synthétisent le schéma

de l'action tragique ou épique sous la forme d'une intrigue classique avec prologue, nœud et dénouement dans la trajectoire d'un héros. À titre de pistes de travail, indiquons que le thème proposé par Rank dès 1909, de « l'exposition du héros », est mobilisable comme véritable matrice fantastique ou héroïque d'un prologue. Cela conduit même, dans le sillon de l'analyse structurale, à mobiliser des notions, comme celle de « héros à la cicatrice » (Bonnet et coll. 2014a, 2014b), qui articulent étroitement le corps du héros exposé et porteur de signes à la série des hauts faits et affrontements, qui balisent sa quête depuis la situation initiale jusqu'à la complication et enfin à la résolution. Parfois même le signe, la cicatrice du héros ou l'objet dont il est doté devient la particule narrative qui organise l'ensemble de la structure du récit. Ce n'est alors plus le récit d'un héros mais le récit des signes qui surgissent, se déploient et s'affrontent. Ainsi, par cette incise, nous soutenons que le héros ne redevient pas, comme chez Murray (1943), l'axe de l'analyse du récit. Le héros est ici une fonction narrative plus proche des analyses de Foucault (1966). Il est l'un des constituants structural doté de caractéristiques narratives qui lui donnent un poids particulier, ce que nous allons ultérieurement nommer comme actant du récit.

On peut donc proposer, en simplifiant, qu'il existe une tri-partition stricte de l'histoire narrée. Les trois composantes, dans un schéma canonique d'un récit au T.A.T., nous les retrouverions sous la forme suivante : Situation Initiale, Complication et Résolution. La résolution peut être un épilogue ou une morale, sans que ces derniers constituent pour autant un organe narratif indépendant. C'est depuis la fécondité du caractère simple et net de cette proposition que nous pourrons ensuite complexifier des raffinements dans l'analyse structurale des récits que la clinique nous offre.

Si le concept de schéma canonique est lié à une tri-partition narrative, nous devons donc exprimer notre dette méthodologique et conceptuelle contractée auprès de Georges Dumézil (1968, 1971). Pour lui existe une tri-partition fonctionnelle organisatrice de l'immensité des

récits indo-européens depuis son « Loki » (Dumezil 1948), jusqu'aux multiples axes constitutifs de « mythe et épopée I et II » (1968, 1971). Il s'agit pour Dumezil de repérer, dans tous les récits de cet ensemble culturel, trois fonctions narratives autour du sacré (le roi-sorcier), de la force (le guerrier) et de la fécondité-richesse (le paysan, le pâtre) dans leurs oppositions et alliances. Il n'y a pas de récit, analysé par Dumezil, sans tension, sans complication, sans opposition au sein de cette tri-partition fonctionnelle. Même si sa conception de la « tri-partition » dans ses aspects « fonctionnels » dépasse et n'a pas de commune mesure avec notre propos sur les récits au T.A.T., elle demeure, épistémologiquement, un guide. Pour Dumézil, il y a toujours un schéma canonique des mythes et épopées avec une place forte pour l'accident, le conflit ou la complication. Dans notre perspective, tout schéma canonique dans sa structure comme dans ses fonctions s'adosse à ces illustres travaux.

Schéma canonique du récit : valeur, champ et fonctions

Afin de mieux présenter nos opérateurs d'analyse nous les mettrons en lien avec de courts fragments cliniques de protocoles. Tous ces fragments sont issus de la pratique clinique des auteurs depuis de nombreuses années. La situation initiale définit un personnage, une figure (au sens littéraire) avec ses attributs (qualité, objet, pensée) et/ou un monde (paysage, lieu, temps, objet) en un état. Par exemple : « c'est un petit garçon avec un violon ». La complication met en jeu les éléments de la situation initiale et peut introduire d'autres éléments ou variations des éléments. On notera que la complication ne suppose pas nécessairement une diachronie dans le rapport entre éléments. Par exemple : « il a cassé son instrument, il était en colère parce qu'on l'oblige à jouer », ou encore « il pense il pense à ce violon et il voudrait ensuite devenir un grand violoniste comme son père ». La résolution propose une modification ultime de l'état des composantes, ce qui ne signifie pas qu'il

s'agisse d'un énoncé résolutoire ou d'un retour à la situation initiale. L'important est que la résolution imprime une césure en rompant le fil de l'histoire. Par exemple, « maintenant il a réparé tout seul le violon et il deviendra un grand joueur ».

De cette simple (voire simpliste) reconnaissance d'un schéma canonique en trois parties découlent des opérateurs d'analyse. Les subtilités et les finesses de toute analyse surviennent depuis l'articulation dans des formes complexes d'éléments apparemment simples. Existe-t-il ou non un schéma canonique du récit ? Y a-t-il dissymétrie ou prévalence de telle ou telle composante dans le schéma canonique ? Y a-t-il éviction ou annulation de telle ou telle composante ? Les récits, aux diverses planches, sont-ils stables dans leurs recours aux structures narratives ou y a-t-il des variations notables au sein du protocole dans une analyse inter-planches ?

Afin d'insister sur les fondements théoriques et méthodologiques de ces propositions, nous allons reprendre quelques-unes de nos formulations.

Il faut, dans l'analyse des histoires au T.A.T., se garder de ne voir qu'un recours au supposé talent du sujet lorsque s'énonce un beau récit. Notre hypothèse est que le recours au schéma canonique n'est pas affaire de décision et de volonté, il s'agit plutôt d'un effet, effet de structure qui manifeste des processus psychiques inconscients.

Sur les traces de Barthes, d'Althusser, mais aussi de Foucault, nous dirons que les structures narratives s'imposent dans des effets de dire et ne nécessitent en ce point aucune décision explicite et encore moins délibérée. Cela permet, en ce qui concerne le T.A.T., de replacer les énoncés des sujets comme des effets : effets de discours.

Utilisons de maniere certes un peu rapide, mais toutefois riche de sens, un énoncé althusserien : « Toute l'existence de la structure consiste dans ses effets. » (Althusser, Balibar, 1973, p. 65). L'ordre du discours (Foucault, 1971) peut, en chacun des effets livrés, prendre

forme en une structure. L'ordre n'est ni caché, ni voilé, il n'y a pas de structure ésotérique, lointaine ; le discours, le récit, présente en sa luxuriance la structure même. Allons plus loin dans les propositions en tentant de formuler ce que le terme de structure peut mobiliser dans la perspective des structures narratives et, par-là, psychiques. Ceci suppose corrélativement de se détacher ou à tout le moins de se montrer d'une extrême prudence dans l'usage qui fut fait par beaucoup du terme de structure comme synonyme de diagnostic. La structure psychique ou psychopathologique n'est pas ici à entendre comme catégorie (névrose obsessionnelle ou hystérique, psychose et états limites). La structure psychique a ici un sens plus radical et, d'une certaine manière, plus exigeant. Il faut donc, ainsi que nous l'avons indiqué, revenir aux fondamentaux du structuralisme comme école dans ses liens à Lévi-Strauss et Propp, Barthes et Foucault ou encore Vernant (1965) et Verdier (1980). Une structure, avons-nous proposé, suppose des éléments constitutifs et des liens logiques qui articulent et agencent ces éléments selon des lois logiques.

En conséquence, nous entendons par structure : une organisation agençant, par des processus, des éléments variés en des combinaisons, des rapprochements et des disjonctions, de manière à produire des effets originaux ou spécifiques. Ainsi la structure assemble sur un mode singulier des composants, des éléments dont les qualités intrinsèques ne peuvent livrer en eux-mêmes des effets, ceux-ci ne viennent au jour que dans la « prise » par ou dans la structure. Tout récit est en cela une structure. Le sujet humain dans sa dépendance au langage et aux discours s'ordonne de manière structurale. Dès lors s'énonce une hypothèse sur la possible homologie de la structure du récit et de la structure de formations complexes de l'inconscient, tels que les fantasmes (voire les phantasmes selon la valeur conceptuelle que l'on attache à ce terme).

Une analyse des récits, si on tente d'en aborder les effets, gagne à considérer sa détermination et sa surdétermination comme au-delà de l'intention du sujet. Cette analyse requiert

d'identifier des éléments ou composants, des combinaisons et des effets originaux. En cela, la distinction situation initiale, complication, résolution, ne se lit plus alors dans son strict enchaînement diachronique, mais bien dans ses caractéristiques produites. L'inconscient au sens freudien révélerait ses articulations dans l'ordre du récit. Si l'on considère le récit comme précédemment, il devient le confluent bouillonnant de processus complexes de narration, construisant une architecture discursive profondément organisée et déterminée, mais qui ne doit pas à l'intentionnalité ou à la *décision de raconter*, ses qualités formelles. Que l'un des niveaux de significations ou d'isotopie du récit (c'est-à-dire de significations contingentes à l'univers du récit selon le Groupe Mu, 1970, 1977) soit ordonné par la conscience de celui qui l'énonce n'est pas douteux, mais ce niveau n'a rien de décisif dans le déploiement du récit : il n'est que la crête d'écume, la part émergée de « l'envie de raconter ». Bien au contraire, les autres niveaux de significations, d'isotopie, voire de disjonctions allotopiques, (c'est-à-dire de ruptures ou de sauts de significations internes à un récit selon le Groupe Mu, 1970, 1977) surgissent, s'entraperçoivent ou se révèlent comme produits d'une structure narrative non ordonnée par la conscience. Les schémas narratifs, comme les effets poly-isotopiques (c'est-à-dire de multiplication des axes ou des couches de significations par exemple par l'usage de fils métaphoriques), sont des effets de structure et non pas des coïncidences langagières.

Le récit au T.A.T. ne saurait donc se réduire à une invention ou à un souvenir intentionnel du sujet énonçant, et l'on ne peut le réduire non plus à sa pseudo fonction référentielle. Le récit ne saurait donc constituer une dimension mimétique de la vie et des pensées du sujet. Le récit ne constitue pas plus que le rêve un souvenir exact, il est une création. Le récit de rêve, selon Roland Gori (1996, puis Gori, Hoffmann, 1999), a peu d'intérêt sur le plan analytique dans sa dimension référentielle, mais révèle et actualise la structure de l'inconscient en une *preuve par la parole.* Le rêve ne dit pas l'exactitude de la vie du patient, il dit la vérité du désir du

sujet. Nous soutiendrons ainsi que le récit déploie une cohérence profondément déterminée par des effets de narration et que l'anecdotique intentionnalité contribue pour une part mineure à son équilibre. L'essence du récit ne réside pas en ses déterminations conscientes, le récit dépasse le moi du sujet pour mieux le révéler. À pousser cette formule, il apparaîtrait que le sujet énonçant, ou récitant, si l'on veut ainsi indiquer celui qui dit le récit, formule moins qu'il n'est formulé. Le Sujet comme effet de discours s'inscrit dans les décours des processus narratifs qui le composent autant qu'ils le révèlent. Ce n'est pas l'individu qui produit le récit, c'est le récit qui organise le sujet.

La psychanalyse permet de formuler que, là où le récit se déploie, les déterminations endopsychiques subvertissent, travaillent et aménagent la frange de décision, tel que le travail du récit contient une densité, signe de l'inconscient. Notons que ce n'est pas là une conception éloignée des énoncés de l'école de Paris, cependant nous en usons de manière à soutenir cette analyse basée sur les structures narratives. Le point d'écart devient pour nous le fait que toute classification, fut-elle psychopathologique, est secondaire à l'intérêt de dégagement par la structure du récit de la « problématique du Sujet ». En ce point, nous proposons que cet énoncé « problématique du Sujet » devienne ce que l'analyse structurale permet de formuler depuis une mise en perspective d'un protocole.

Au fond, en reprenant les distinctions de Platon, l'on passe d'une conception du récit comme mimèse (le récit raconterait des évènements, des souvenirs ou des fantaisies, il imiterait le monde du patient dans ses formes diverses), à une conception du récit comme diégèse (le récit est un univers en soi et tous les récits renvoient, renversent, reprennent, varient ou prolongent d'autres moments du récit). Le récit n'est ni évènement ni souvenir de la réalité du patient, il est un énoncé strict. Le récit c'est la vérité des fantasmes et des symptômes et non pas l'exactitude de l'anamnèse. Analyser les récits de manière structurale consiste ainsi à analyser le déploiement de la diégèse des récits et de considérer le sujet comme cheminant et explorant

cet univers diégétique. Un protocole est donc à envisager dans sa continuité bien plus que dans l'artificiel découpage en planches.

Nous sommes donc, dans un premier temps, amenés à formuler que l'on peut reconnaître dans le travail de l'inconscient la logique du signifiant (au sens de Saussure en 1911 et sous certains aspects au sens de Lacan en 1953) en reconnaissant qu'il n'y a pas de lien immédiat, ni impérieux entre le choix d'un mot et sa charge de signifié, laissant, par-là, place au jeu polysémique, homonymique, euphonique et synonymique. Dans un second temps, nous sommes amenés à proposer que la variété des structures narratives dans les protocoles ne sont pas à lire comme socialement contingente. Le Sujet, en énonçant les structures narratives, accomplit un effet de surdétermination des multiples récits fantasmatiques qui l'organisent. Cette conception des récits nous conduit à approcher les complexités de la problématique du sujet comme une piste à arpenter et explorer. L'intérêt de telles propositions conduit à dégager des opérateurs d'analyse permettant d'identifier des composantes, des combinaisons, des effets spécifiques, et non pas d'ajouter à la feuille de dépouillement de nouveaux items. Nous venons d'esquisser en quoi la tri-partition SI-C-R (Situation Initiale, Complication, Résolution) permettait d'enrichir les questionnements et analyses. On peut dès lors considérer que des récits minorant ou éludant toute complication ou ne réalisant pas de ruptures dans la résolution produisent des effets spécifiques remarquables. Des récits sans complication ne créent pas les mêmes effets que des récits sans résolution. Résumons les opérateurs mobilisables sous forme de questions qui serviront à construire le discours du clinicien sur le protocole. Quelle est la composition de la structure narrative ? Repère-t-on aisément un schéma canonique du récit ? Le schéma canonique est-il dissymétrique ? Élude-t-il une des composantes classiques ? Le schéma est-il stable d'une planche à l'autre ?

Notons qu'il n'y a pas là d'affectation immédiate en termes de processus psychiques à telle ou telle catégorisation nosographique. Pour l'instant, cela permet seulement d'énoncer les caractéristiques formelles de détermination des structures narratives en jeu chez le sujet. L'analyse des structures narratives substitue à la perspective de classement nosographique et au souci taxonomique, une perspective d'analyse des composantes de la structure du récit en tant que témoignage de la problématique et des processus psychiques à l'œuvre. Cette analyse permet donc de formuler la problématique déployée par le sujet dans le cours des récits au sein du dispositif opérationnel méthodologique que constitue la passation du T.A.T. Les interprétations ne sauraient, en termes classificatoires, excéder le cadre de ce dispositif, mais, en revanche, permettent avec une finesse extrême de déceler les processus à l'œuvre dans la structure et le déploiement des récits adressés à autrui, en tant que l'on en repère les effets. L'analyse des récits ne dit pas l'exactitude du diagnostic psychiatrique en le rabattant sur des mécanismes isolés comme des variables, mais elle permet de formuler le processus subjectivant de construction et d'adresse d'un récit, c'est-à-dire le vrai (irréductible et contingent au dispositif) du sujet énonçant le récit comme effet non intentionnel de sa problématique insue.

Six opérateurs pour une analyse structurale des récits

Déployons maintenant les cinq autres opérateurs d'analyse issus de l'analyse structurale des récits. Nous ne reviendrons pas sur les propositions et hypothèses métapsychologiques précédentes, nous nous contenterons maintenant d'énoncer des opérateurs qui, dans notre pratique, se sont dégagés comme pertinents en les formulant comme des questions. Le premier opérateur que nous venons de détailler est le schéma canonique du récit : SI-C-R.

La place de la planche dans le schéma canonique

Le deuxième opérateur concerne donc la place de la planche dans le récit du sujet. La planche, en plus de ses caractéristiques dans les sollicitations latentes, peut être incluse sur des modes fort divers dans le schéma canonique du récit. En cela, cet opérateur indique clairement qu'au-delà de ce qui est ou non bien perçu, nous nous attachons au mode de surgissement et aux effets produits. La planche peut être en position initiatrice, conclusive ou enchâssée dans le récit. Nos trois formulations peuvent se détailler de la manière suivante.

— La planche en position initiatrice ou liminaire : le récit commence par une description de la planche ou une qualification de l'état des personnages et des relations. Ce processus se rapproche du déploiement de la situation initiale sans toutefois s'y superposer strictement, et indique un déploiement du récit la plupart du temps sur un strict mode chronologique. Le récit commence à la planche et s'achève dans un temps postérieur.

— La planche en position conclusive : le récit déploie des relations entre personnages qui aboutissent au temps final du récit, à savoir la planche. Il s'agit, en quelque sorte, d'une structuration rétroactive de l'histoire en *flash-back* qui implique une élaboration de l'antériorité de la planche. Cela indique aussi qu'il n'y a pas d'au-delà de ce qui est figuré, le récit s'achève (au sens strict) sur la planche. Il importera de souligner à ce stade si la planche synthétise la résolution du récit ou non.

— La planche en position enchâssée : le récit se déploie en amont et en aval de la planche, elle est en quelque sorte une des composantes du récit et il importe dès lors de la situer en tant que pic narratif, acmé de la complication, par exemple, ou point de retournement et de rupture annonciateur de la résolution, à moins qu'elle n'indique le passage de la situation initiale à la complication.

Les actants, leur permanence et impermanence (héros stable, changeant, multiple ou surgissant)

Le troisième opérateur concerne donc la notion d'actants dans le récit. Qu'est-ce qu'un actant ? La plupart du temps, nous définirons un actant comme une figure du récit dotée de caractéristiques dans la narration. Ce n'est donc pas simplement un personnage, mais plutôt une figure dotée de caractéristiques. Cela recoupe la définition proche des personnages dotés de fonctions précises chez Propp (1928). Le prototype du héros à la cicatrice (Bonnet et coll, 2014a, 2014b), évoqué précédemment, en est un autre prototype. Il s'agit d'une figure dotée de signes sur le corps et ces signes ont une fonction dans la détermination du sens des actions accomplies et des émotions éprouvées. À la différence de Murray, il ne s'agit pas de fixer la figure du héros comme équivalent du sujet. Nous serions plutôt enclins à considérer, à l'instar du rêve, que le sujet est dans tous les composants, tous les actants et tous les personnages du récit. Il y a donc pluralité d'actants avec des mises en tension, en confluence dans des duos, des trios ou des quatuors plus ou moins complexes. Parfois, les confluents entre actants produisent des fusions narratives. Par exemple, la rencontre de deux personnages devenant un couple (assez classique) ou sur un mode plus original entre un personnage et un objet lorsque ce dernier a une valeur d'actant (le violon doté de caractéristiques affectives) ; le « petit garçon au violon » peut alors devenir un actant pétri d'ambitions, d'angoisses et de mélancolie dans le récit. Rien n'interdit qu'un actant soit un animal, un objet, un lieu ou autre si les signes et caractéristiques qui le déterminent occupent une fonction comme chez Propp, ce qui ouvre alors des aspects originaux à l'analyse. Les actants permettent de poser les questions de la permanence et de l'impermanence dans le récit. Les actants peuvent être stables et dotés de caractéristiques précises (prénom ou fonction, comme, par exemple, Jean, l'amoureux, la vieille dame, le méchant, notre héros, etc.), mais ils peuvent aussi se voir

affublés de « il », « elle » et, par-là, entraîner une confusion ou superposition des interventions et attributions.

L'impermanence des actants revient à dire que des personnages divers peuvent dans leurs caractéristiques et appellations être confondus en un seul. Par exemple, s'ils sont qualifiés par des formules équivalentes, mais aussi quand ils se voient diffractés en fonctions multiples. En cela, nous retrouvons quelques principes freudien de l'analyse des rêves fusionnant ou découplant les actants par le prisme de la condensation comme du déplacement (voir, chez Freud, le rêve de l'injection faite à Irma, 1900).

Nous sommes donc amenés dans notre analyse à poser plusieurs questions. Quels sont alors les actants ? Sont-ils qualifiés de manières stables et différenciés ? Quels actants selon leurs qualifications pourraient être fusionnés ? Quels actants pourraient être diffractés ? Les actants sont-ils confondus par des appellations indéterminées ?

Enfin, nous évoquerons le surgissement de personnages, d'actants non présentés sur la planche, avec les mêmes questions et le souci particulier de repérer leur place éminente ou secondaire dans le schéma du récit.

Le narrateur et son destinataire/auditeur

Le quatrième opérateur concerne les places respectives du narrateur et du destinataire du récit. Le narrateur ne se réduit pas à être le sujet passant le test, il s'agit de la voix énonçant le récit et de la posture subjective dans l'énonciation. On peut se rapprocher des très beaux exemples que Foucault proposait en 1966 dans « l'arrière-fable » avec l'analyse du système de narration de Jules Verne. Des notions telles que le narrateur homodiégétique, hétéro diégétique et auto diégétique seraient pertinentes à mobiliser, mais demanderaient de nombreux déploiements sur les notions de diégèse et de mimèse dans leurs rapports au structuralisme.

Pour l'heure, mentionnons simplement qu'il s'agit de repérer si le narrateur est en surplomb, s'il raconte sans qu'on puisse l'identifier : « c'est un petit garçon ». Le narrateur peut être attaché aux actants : « je pense que c'est un petit garçon, triste, oui je sais, je sens qu'il est triste ». Le narrateur peut enfin constituer un des actants : « je m'appelle Pierre je suis un garçon et là je regarde mon violon ».

Dans les trois cas, les conséquences ou plutôt les effets en termes d'inclusion narrative sont éminemment variables et peuvent signer des postures à analyser et commenter dans le déploiement de la problématique du sujet. On notera que dans ce cas, l'inclusion sur un mode ou sur un autre du clinicien par le narrateur - sujet, voire l'affectation de la fonction de narrateur au clinicien par le sujet, revêtent une importance tout à fait remarquable. Cela suppose d'ailleurs un arasement des différences entre le supposé protocole narratif (lorsque le sujet se borne à raconter des histoires à partir des planches) et des paroles, commentaires ou phénomènes particuliers qui vont de digressions, associations, souvenirs ou commentaires sur la passation (on peut rappeler ici les commentaires classiques dans la clinique du TAT : « elles sont pas belles vos images, c'est vous qui les avez faites et ben je vous félicite pas »).

Au-delà de cette voix du narrateur qui se manifeste, il faut considérer l'adresse du discours et du récit. S'il y a un narrateur, il existe un auditeur, un destinataire. La nature de l'auditeur est elle-même repérable de manière directe ou indirecte par le fil du récit. Selon que le sujet interpelle l'auditeur/destinataire ou qu'il ne le mentionne jamais, on pourra analyser cela. Ce qui nous importe en fait relève moins d'une classification des types de narrateur et d'auditeur au sein de la diégèse du récit, que ce qui se profile comme dégagement de la dynamique du transfert dans le récit. Le destinataire du discours est celui qui dans le transfert est inclus dans le récit. Il n'y a aucune raison que le transfert soit une dynamique absente de la production des récits. Et c'est bien le statut de ce couple narrateur-destinataire qui permettra d'en interroger les formes et les variations.

La temporalité

Le cinquième opérateur permet d'approcher les subtilités de la temporalité. La temporalité n'est qu'un artifice de la langue dans les variantes des discours et il importe de distinguer d'abord la temporalité logique des évènements du récit, ensuite la temporalité narrative du surgissement des énoncés et, enfin, la temporalité des énoncés par leur dépendance au système des conjugaisons.

La temporalité du récit peut être linéaire et chronologique tout en se parant d'une variation des conjugaisons (ainsi un récit à l'imparfait, au présent ou au futur peut se dérouler strictement sur le mode chronologique), mais la temporalité peut être l'objet de retours en arrière récurrents qui introduisent une dimension non linéaire dans le récit (scènes et explications enchâssées dans des scènes et souvenirs). On notera d'ailleurs la particularité de certains flash-backs racontés au présent qui produisent des effets de superpositions (« pendant qu'il regarde le violon il se souvient, c'est le 24 décembre oui c'est noël il a son violon, sa mère lui donne son violon, celui qu'il tient dans ses mains. ») On notera les temporalités régrédientes qui, partant d'un point d'achèvement du récit, ne cessent pas de remonter le cours des évènements dans une forme de narration rétrograde.

Une variante de ce cinquième opérateur constitue l'attachement à la notion de fils narratifs. Nous considérerons ici un ou des fils narratifs uniques, multiples tressés, multiples indépendants (divergents), multiples convergents. Par fil narratif, nous entendons ici l'enchaînement situation initiale, complication, résolution dans toutes ses variations, tous ses accidents et tous ses effets.

Le fil narratif peut être simple et univoque et se déploie au long de la situation initiale jusqu'à la résolution. Le fil narratif peut disperser les actants ou les complications, tout en produisant des implications et des récurrences dans le récit. Il s'agit alors d'une série de fils tressés : « il

y a le frère et la sœur lui il part loin, mais il lui écrit, elle fait des études et un jour elle va chez lui, mais il est absent, alors elle lui laisse une lettre, lui il est parti et il est seul, mais pour son diplôme ils se retrouvent et font la fête ensemble ».

Le fil narratif peut produire des récits parallèles ou divergents (fils narratifs multiples indépendants), en tant que les effets du récit sont produits par des composantes juxtaposées et non pas liées. Enfin, le fil narratif comme dans le cas précédent produit des récits parallèles qui sont dans la seule phase de résolution de la structure canonique du récit véritablement renoués. On parlera alors de fils narratifs multiples convergents, alors que, dans le cas précédent, les entrecroisements narratifs existent dans le cours même de la complication.

Les effets narratifs spécifiques (suspens et coups de théâtre)

Le sixième opérateur potentiel, tient plus de la notion de phénomènes rares, ainsi ils valent d'être soulignés. Par effets narratifs spécifiques, nous reconnaissons des effets particuliers tels que les effets de suspens. Effets d'attente soulignés et renforcés par la posture du narrateur le plus souvent (par exemple : « mais que se passe-t-il là il y a une ombre qui s'approche la femme la voit, mais oui, oui, non ce n'est pas possible… ») et qui parfois vont jusqu'à permettre un effet d'articulation ou de disjonction entre la complication et la résolution. De la même manière, le coup de théâtre permet par un nouage de fils narratifs antérieurs, par l'introduction d'un nouvel actant ou autre, de faire surgir une résolution inattendue dans le cadre du schéma du récit (par exemple, « et là le père se retourne dans le champ en laissant tomber la charrue, son visage est grimaçant, ce n'est pas le père, c'est une créature, un monstre, un alien qui va les dévorer toutes deux »).

Nous n'irons pas plus loin dans le détail de ces opérateurs, tout en indiquant que, loin d'avoir été exhaustifs, d'autres opérateurs issus de l'analyse structurale des récits sont encore

mobilisables. Cependant, notre expérience clinique nous conduit, pour l'heure, à travailler essentiellement avec ces six opérateurs.

Nous n'avons, dans cet article, que peu illustré chacune des propositions d'opérateurs et seulement par des extraits choisis de protocoles. Nous proposerons dans d'autres temps d'écriture une systématisation dans le recours à ces opérateurs, avec une analyse plus ample de protocoles selon ces principes. Nous avons insisté et montré comment le recours aux structures narratives issues de la culture, que ce soit depuis le champ des romans ou celui des productions cinématographiques, permet de mieux analyser la structure diégétique d'un protocole de T.A.T. Le protocole étant une succession de récits depuis chaque planche (logique récit intra planche) il en vient à se constituer comme une diégèse par la mise en série de tous les récits en un seul flux narratif (logique inter-planches). Tout protocole est envisageable au titre de l'univers diégétique qu'il offre à son auditeur. La diégèse est transférentiellement articulée et ses multiples composantes (récits intra-planches) ne sont que les variations thématiques et narratives des places de chacun dans la problématique du sujet-narrateur.

Nous avons présenté six opérateurs d'analyse des protocoles de T.A.T. en nous appuyant sur les principes de l'analyse structurale des récits et en lien avec la psychanalyse (telle qu'elle est définie dans la théorie freudienne). Nous nous défendons de vouloir présenter un système achevé, il s'agit, répétons-le, d'une tentative de dégagement d'opérateurs radicalement différents des P.E.D. pensés par l'École de Paris. Même si certains points de nos propositions paraissent incontestablement proches, nous insistons encore sur la différence nette entre des procédés (au sens des P.E.D.) et nos opérateurs. Nous ne souhaitons, avec ces opérateurs, rien d'autre que parvenir au dégagement d'axes d'analyse et de commentaires mettant au premier plan la notion de structure narrative et de schéma canonique du récit. Dans cette perspective métapsychologique, les récits dans leurs effets attestent d'un au-delà de l'intentionnalité de

celui qui l'énonce. Ainsi du strict point de vue d'une recherche universitaire articulant dispositif et méthode, nous pouvons repérer que le dispositif du T.A.T. est une situation d'énonciation et d'adresse de récits à partir de supports graphiques, qui permet d'analyser et de formaliser, en un écrit, une part de la problématique inconsciente du Sujet.

Au-delà du point de vue de la recherche universitaire, nous souhaitons ouvrir quelques pistes d'un point de vue clinique. Que peut attendre le clinicien de terrain d'une mobilisation de l'analyse structurale ? Là encore, le format de cet article nous permet seulement d'esquisser des pistes pour de futurs développements. Mais indiquons déjà trois bénéfices pour le clinicien. Premier bénéfice, si le clinicien accepte de se décentrer d'une perspective de bilan diagnostique, alors la valeur d'émergence de la problématique du sujet pourrait être approchée par le moyen des opérateurs proposés. Ainsi le clinicien userait moins d'un test à visée diagnostique que d'une méthode projective formalisant le conflit psychique. Deuxième bénéfice, si le clinicien entre dans les analyses diégétiques du récit et arrive à suspendre les effets mimétiques, alors il pourra repérer l'axe transférentiel de son patient et les linéaments complexes qui font de lui le lieu de l'adresse du récit. Troisième bénéfice (qui à lui seul mériterait un texte) nous proposons que l'analyse structurale permet des effets de mutation de l'écoute de l'analyste, voire lui permet la poursuite de l'analyse de son propre transfert (ou contre-transfert). En effet toute analyse de récit d'un patient produit un autre récit : celui de l'analyste en train d'analyser. Dans cet emboîtement frisant la mise en abyme, l'analyse structurale permet au clinicien d'entr'apercevoir une part de ses propres déterminations inconscientes.

Pour conclure, rappelons encore que le caractère opérationnel de la méthodologie d'analyse structurale employée consiste en un découpage des caractéristiques formelles des énoncés depuis la catégorie du récit. Cette méthodologie renonce donc à s'attacher aux stricts effets de contenus des histoires énoncées. « Ce que raconte » l'histoire devient moins important que

« comment est racontée » l'histoire et « à qui est racontée » l'histoire. Le récit n'est plus envisagé comme mimèse, mais comme révélateur d'un univers diégétique. La diégèse, c'est le nom, dans le champ des récits, de la structure fantasmatique inconsciente. Par conséquent, il ne s'agit plus de produire, avec le T.A.T., des interprétations diagnostiques, mais bien de qualifier comment les caractéristiques du récit cristallisent la problématique du sujet et ce, depuis les effets de surdétermination (Freud, 1901) des récits et leurs caractéristiques singulières autant qu'irréductibles. L'analyse structurale permet ainsi une autre approche des éléments issus de la théorie freudienne, en indiquant clairement que les récits laissent l'insu se déposer dans la trame et les moirés des fils narratifs, comme de l'étoffe du récit.

RÉFÉRENCES

Adam (Jean-Michel), Revaz (Françoise).– *L'analyse des récits*, Paris, Seuil, 1996.

Althusser (Louis), Balibar (Étienne).– *Lire le capital*, Paris, Maspero, 1973.

Anzieu (Didier).– *Les méthodes projectives*, Paris, Presses universitaires de France, 1961.

Anzieu (Didier), Chabert (Catherine).– *Les méthodes projectives*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.

Barthes (Roland).– Eléments de sémiologie, *Communications*, 4, 1964, p. 91-135.

Barthes (Roland).– Introduction à l'analyse structurale des récits, *Communications*, 8, 1966, p. 7-33.

Barthes (Roland).– *Leçon*, Paris, Seuil, 1977.

Bonnet (Christian), Petit (Laetitia), Pasquier (Aurélie).– Portrait de l'adolescent en Héros à la cicatrice, *Psychologie clinique, 38*, 2014a, p. 45-54.

Bonnet (Christian), Pechikoff (Stéphanie), Petit (Laetitia).– De l'exposition du héros aux blasons du corps adolescent, *Topique, 126*, 2014b, p. 25-38.

Borges (Jorge Luis).- Les ruines circulaires, Fictions, Paris, Folio, 1941, p.59.

Coedes (Georges).– Connaissance d'Angkor par l'épigraphie, *Bulletin de la Société des études indochinoises (BSEI*), *XXVII*, 1952, p. 137-150.

Dumézil (Georges).– *Loki,* Paris, Flammarion, 1948.

Dumézil (Georges).– *Mythe et épopée, L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, Paris, Gallimard, 1968.

Dumézil (Georges).– *Mythe et épopée II, Types épiques indo-europées : un héros, un sorcier, un roi,* Paris, Gallimard, 1971.

Foucault (Michel).– L'arrière-fable, *Dits et écrits*, 1966, p. 534-540.

Foucault (Michel).– *L'ordre du discours,* Paris, NRF, 1971.

Freud (Sigmund).– *L'interprétation des rêves*, 1900, Paris, Presse universitaires de France, 1987.

Freud (Sigmund).– *Psychopathologie de la vie quotidienne* [1901], Paris, Payot, 1967.

Gori (Roland).– *La preuve par la parole,* Paris, Presse universitaires de France, 1996.

Gori (Roland), Hoffmann (Christian).– *La science au risque de la psychanalyse*, Érès, 1999.

Groupe Mu.– *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1970.

Groupe Mu.– *Rhétorique de la poésie*, Paris, Seuil, 1977.

Lacan (Jacques).– Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse, *Écrits*, Paris, Seuil, 1953, p. 237-322.

Lévi-Strauss (Claude).– *Anthropologie structurale*, Paris, Gallimard, 1958.

Murray (Henry).– *Thematic Apperception Test Manual*, Cambridge, Mass., Harvard University Press,1943.

Platon.– *La république*, Livre III, 395 c et d , OC Tome 1, la Pléïade, Paris, Gallimard, 1950, p.947-948.

Propp (Vladimir).– *Morphologie du conte* [1928], Paris, Seuil, 1965.

Rank (Otto).– *Le mythe de la naissance du héros* [1909], Paris, Payot, 1983.

Saussure (Ferdinand).– *Cours de linguistique générale* [1911], Paris, Payot, 1966.

Shentoub (Vica).– *Manuel d'utilisation du T.A.T. - Approche psychanalytique*, Paris, Dunod, 1990.

Souriau (Étienne).– *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953.

Todorov (Tzvetan).– Les catégories du récit littéraire, *L'analyse structurale du récit, Communications, 8*, 1966, p. 131-157.

Verdier (Yvonne).– *Le petit chaperon rouge dans la tradition orale*, Paris, Allia, 1980.

Vernant (Jean-Pierre).– *Mythe et pensée chez les grecs*, Paris, Maspero, 1965.