

Roman, roman autobiographique, narratologie corporelle

Je dois dire que je me suis attaquée à une rude tâche avec ce sujet, bien que cette question se pose presque évidemment si l'on travaille sur une narratologie corporelle depuis une année avec son équipe de recherche. La question est de savoir ce que l'on peut dire d'un genre quasi-référentiel, où – dans le sens du pacte autobiographique, c'est-à-dire avec l'identité supposée de l'auteur, du narrateur et du personnage principal – le corps de l'auteur s'inscrit dans le texte sous conditions spéciales et peut-être avec plus de complexité qu'ailleurs. C'est une question qui peut nous paraître évidente, cependant tous ces termes devraient être nuancés, car ils nous exigent de nouvelles considérations. Même – si nous sommes entourés de partenaires de débat trop combatifs – elle peut facilement servir de cible aux attaques. Ainsi, dans la présente étude, je dois me contenter de vous présenter une esquisse qui se constituera d'un ensemble structuré de questions.

D'une part, l'autobiographie (y compris sa version quasiment classique: tel ou tel auteur nous raconte sa vie) n'est pas un genre qui serait référentiel de manière évidente: cependant, il faut montrer pourquoi (ou à quel degré) il ne l'est pas, et examiner également le revers : sa nature de fiction. Pour cerner l'essentiel de ce problème, je m'appuie sur quelques théories : premièrement la conception de Philippe Lejeune, qui, comme nous le savons, se concentre sur le pacte. Le lecteur est prêt à lire le texte comme référentiel, au lieu de faire un pacte fictionnel. Puisque l'idée de Lejeune a été attaquée maintes fois par d'autres théoriciens, il se sentait forcé d'y réagir. Dans sa réponse, il regroupait les critiques en deux catégories : dans le premier type, les critiques ne croient pas que le sujet, la personne écrivant puisse prononcer des vérités sur lui-même : son texte sera donc une fiction, mais une fiction qui n'est pas consciente de sa nature, une fiction naïve et hypocrite. Lejeune répond à ces réserves de la manière suivante : l'identité narrative ne s'avère pas être une fiction du point de vue du narrateur qui, tout en empruntant les moyens de la narration, reste fidèle à sa vérité. L'autre type des critiques croit à la littérature : selon Genette par exemple, il existe des textes qui sont littéraires de façon constitutive, et il y en a d'autres qui ne le sont que de manière conditionnelle. Or, l'autobiographie appartient à ce groupe du second ordre¹.

La critique moderne continue à faire des réflexions sur cette problématique, mais elle vote généralement pour l'hybridité du genre, où la proportion des éléments peut dépendre de l'approche théorique de tel ou tel critique, mais également des caractéristiques de l'œuvre examinée : car lire *Poésie et vérité* de Goethe ou même *À la recherche du temps perdu* de Proust - qui est quelquefois analysé comme un roman autobiographique, une quasi autobiographie, certes, écrite à la troisième personne du singulier - ce n'est pas la même chose.

Comme Arnaud Schmitt nous le présente dans son article aux ambitions systématisantes, au sein de la conception « hybride », nous pouvons imaginer plusieurs options: les théoriciens français (Dobrovsky, Genette, Colonna, et parfois Lejeune) parlent de l'autofiction, les auteurs de l'Amérique de l'Ouest nous proposent diverses solutions : roman autobiographique, fiction autobiographique (Avrom Fleishman), narrative (ou plutôt narration autobiographique) (Paul John Eakin) – et dans les dernières décennies du millénaire, d'autres

¹ Philippe Lejeune, « Définir la littérature », in *Littérature et Sciences Humaines*, Alain Boissinot et al. (dir.), Encrage/ CRTH, 2001. Voir également : Z. Varga Zoltán, Az önéletírás-kutatások néhány elméleti kérdése [Quelques questions théoriques dans les recherches de l'autobiographie], in *Helikon* 2002/3., pp. 247-257.

appellations sont émergées parmi lesquelles, malgré les définitions strictes, il est très difficile de faire des distinctions : factual fiction (fiction factuelle), fiction of facts (fiction des faits), faction (faction).

Mais faisons encore un pas : Arnaud Schmitt propose un concept alternatif, qui se présente très utile pour mes examens. C'est la self-narration, un terme couvrant à peu près le territoire autobiographique appelé jusqu'ici autofiction. Il s'appuie sur les considérations de Doubrovsky qui semble le plus pragmatique de ce point de vue². Il ne propose pas d'insister sur la référentialité de l'auteur – sinon dans une forme large, il faut rendre compte des points suivants aussi : le nom de l'auteur renvoie plutôt à la réalité paratextuelle de l'auteur; la licence poétique se permet dans le genre, car la peinture du self doit céder à l'imagination – davantage qu'aux faits – car c'est elle qui joue un rôle central dans la narration. Le terme de la narration du self (l'autonarration) n'est pas chargé de la « dette factuelle » comme l'est celui de l'autobiographie ou du roman autobiographique. Il accentue, par ailleurs, que la référence à la psychanalyse pousse les limites de l'autofiction, bien après le périmètre factuel³.

Mais la fiction peut être également une autobiographie. Au premier niveau, il y a une certaine parenté directe entre les deux, notamment si une œuvre peut être interprétée comme un roman à clef (bien que le statut de ce genre soit assez incertain), et un ou plusieurs personnages portent certains traits de l'auteur. Mais le lien est plus complexe, il est apte à être radicalisé. István Dobos signale déjà cette double face : tandis que dans l'autobiographie, l'identité manifestée de certains « personnes » devient douteuse, dans la fiction, c'est la différence entre l'auteur et le personnage qui pourrait être mise en question. Et à ce point, nous pouvons mentionner un cas a priori spécial, mais qui peut être repensé aussi d'une manière générale : c'est le Double, ou l'alter ego. Dans *A psychanalytic study of Double in Literature*, Robert Rogers affirme que l'écrivain crée quelquefois des doubles malgré lui, il écrit donc (en se projetant en plusieurs alter ego) sa propre autobiographie. Il a besoin de doubles, il fend son ego en plusieurs egos-composants, car ainsi, il sera capable de personnifier les conflits de sa vie psychique et mentale. (Nous pouvons nous référer à l'ouvrage de Freud, *Le Poète et l'Imagination* ou à l'étude de Henry Lowenfeld, *Psychic Trauma and Productive Experience in the Artist*⁴).

Concernant l'autobiographie comme forme narrative, nous devons attirer l'attention sur sa nature langagière : selon István Dobos, ce n'est pas la perspective humaine qui conserve les mémoires, le monde des événements ne peut pas être séparé du langage narratif. A son avis, les événements linguistiques limitent ainsi la lecture antropomorphisante, et montrent l'importance de la signifiante : il y a une rupture entre le sens envisagé et le sens dit, une différence entre le moi envisagé et le moi dit. (Cette affirmation me sera fondamentale, mais j'y ajoute qu'elle ne met pas en question la lecture antropomorphisante. Elle la réinterprète, la situe dans un autre cadre.)⁵

Le personnage et son corps, les voies de la narratologie corporelle

² Serge Doubrovsky, *Autobiographie/vérité/psychanalyse, Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris, PU de France, 1988, p. 61-79.

³ Arnaud Schmitt, Making the Case for Self-narration Against Autofiction, [a/b: Auto/Biography Studies, Volume 25, Number 1, Summer 2010](#), p. 122-137 | 10.1353/abs.2010.0012

⁴ Henry Lowenfeld: *Psychic Trauma and Productive Experience in the Artist*, in *Art and Psychoanalysis*, ed. William Phillips, New York, 1963, p. 302.

⁵ Dobos István, *Az én színrevitele. Önéletírás a XX. századi magyar irodalomban* [La mise en scène du Moi. Autobiographie dans la littérature hongroise du XX^{ième} siècle], Budapest, Balassi, 2005.

Voici les étapes les plus remarquables de la naissance de la narratologie corporelle. Ici, je m'occuperai peu de l'autobiographie comme genre, mais je pense utile de faire voir les possibilités.

Les formalistes et les structuralistes attribuent une certaine incorporalité au personnage du roman, ils le considèrent comme "un être de papier" (nous utilisons ici le terme de Barthes encore structuraliste de l'*Introduction à l'analyse structurale*). Ils le prennent pour une fonction comme les formalistes russes, pour un actant comme les structuralistes des années 60 (Greimas), ou même, le livre **radicalisé** de Philippe Hamon lui attribue un statut sémiologique, il y sera un morphème doublement articulé⁶. Plus tard, dans son livre intitulé *Du Descriptif*, Philippe Hamon évoque un autre dilemme : où le personnage se trouve-t-il dans le roman? Dans les noms propres, les appellations, les périphrases présentatives ; dans un paradigme de pronoms, de portraits, d'actions, d'énonciations ?

Cependant, le fondement de la narratologie corporelle se trouve par exemple dans *Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque* de Francis Berthelot⁷, c'est-à-dire dans un ouvrage qui, tout en conservant quelques grands principes du structuralisme, souhaite dépasser le cadre de celui-ci, et tend à faire valoir à la fois la perspective organique et la perspective narratologique. Le corps se définit comme le lieu du « vécu », le lieu des expériences de diverses formes, et il se lie à deux sortes de tension : d'une part, à des tensions intérieures (éprouvées par le personnage vis-à-vis de l'expérience vécue), d'autre part, les tensions extérieures qui opposent le héros à son entourage. Le personnage aura sa place dans l'histoire selon le fonctionnement de ces tensions, et ce sont celles-ci qui déterminent ses actions et forment ainsi l'action du roman. Berthelot examine donc les formes d'expressions liées au roman (la description, la narration, le dialogue), car le corps du héros y apparaît toujours ensemble. (Une parenthèse : selon les résultats de la narratologie proprement dite, nous ne pouvons pas distinguer ces parties de manière claire, comme le montre l'étude de Mieke Bal, *Description as Narration*⁸). Cependant, Berthelot, qui le fait, dans la description répertorie des considérations de cette sorte : appartenance à un groupe /individualisant, détaillé/moins détaillé, beauté/laideur, le corps dans l'espace, le corps mobile et immobile, l'organe devenant mythique; Berthelot sépare ces niveaux : description au sens strict, jugement fait sur le personnage, valeur symbolique des éléments, sensations dites et non-dites (cachées). Dans l'analyse de la narration, le comportement du héros est dirigé par des actions réalisées et interrompues; et c'est liées au corps que les relations intrapersonnelles se forment; évidemment, les facteurs temporels – comme le vieillissement – s'avèrent être également des phénomènes corporels.

Mais l'ouvrage fondamental (ou le programme) de la narratologie corporelle est le livre de Daniel Punday intitulé *Narrative Bodies : toward a Corporeal Narratology*⁹. Punday désigne deux chemins devant la narratologie corporelle: d'une part – et c'est l'idée la plus évidente - il offre des moyens plus pratiques pour montrer la place du corps dans l'histoire, analyser et catégoriser les textes et leur effet produit sur le lecteur. D'autre part, Punday examine les éléments corporels de la narration en prêtant attention à toute l'atmosphère corporelle, à

⁶ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage ». Deuxième version, parue dans Roland Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 124. Selon Philippe Hamon, le personnage est un morphème migratoire de l'aspect sémiologique, manifesté par un signifiant discontinu (constitué par un certain nombre de marques) renvoyant à un signifié discontinu (le sens ou la valeur d'un personnage).

⁷ Paris, Nathan, 1997.

⁸ Mieke Bal, « Description as Narration », in *On Storytelling in Narratology*, David Jobling (dir.), Sonoma California, Polebridge Press, 1991, p. 109-146.

⁹ Daniel Punday, *Narrative Bodies: toward a Corporeal Narratology*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.

travers laquelle nous pouvons faire l'expérience de toute l'œuvre et qui signifie un rapport entre le lecteur, le texte et l'auteur (indépendamment de l'apparition d'un corps concret dans le texte). En réfléchissant sur l'autobiographie, on se trouve en face d'une question qui se pose à cet égard : est-ce que l'atmosphère change si un lecteur se voit découvrir les expériences corporelles d'une personne réelle (de l'auteur – qui, selon le pacte autobiographique doit être également le narrateur) dans le texte.

Tout en citant la conception de Cixous qui parle, elle aussi, d'une atmosphère corporelle, mais dans un contexte (post)fémaliste, Punday voudrait réaliser son projet par l'analyse des formations spécialement textuelles, c'est-à-dire au moyen de la narratologie. Les chapitres de son livre sont organisés autour des points suivants :

1. Comment les mondes fictionnels représentés par l'œuvre sont-ils influencés par les modes d'interprétation du corps humain ; expliquer la capacité de la narration de construire « un monde ». Question : est-ce que le monde fictionnel est différent dans une fiction proprement dite ou dans une autobiographie ?

2. Le second point nodal des réflexions de Punday est lié à la caractérisation : cette partie de l'ouvrage porte sur l'inscription du corps humain dans la narration, et il se pose la question sous quelles conditions ce corps se manifeste pour le lecteur comme un objet possédant du sens. Punday distingue des objets sélectionnés [*sorted*] (ceux qui se distinguent des autres en rendant ce personnage un personnage ayant des traits concrets) ; et des corps généraux qui médiatisent entre les personnages et proposent ainsi des points d'accès pour les lecteurs dans l'interprétation. Dans l'autobiographie, le corps du narrateur-personnage est-il un corps sélectionné ? Pourrions-nous examiner son rapport aux autres personnages en plaçant au centre de nos réflexions la focalisation (focalisation interne) et ses sensations ?

La séparation des corps peut se réaliser de plusieurs façons : en voici deux exemples, celui du discours raciste dans lequel la couleur de la peau peut se référer à des capacités intellectuelles, à la force du caractère ; et celui du corps malade (opposé au corps sain) qui peut être pitoyable, mais monstrueux également, trahissant ainsi les difformités de l'âme et caractéristique à une race ou tout simplement à l'individu. Ce phénomène (l'indication de l'abject, de l'étranger) me semble apparaître surtout dans les mémoires, lorsque l'auteur donne aussi un tableau d'époque : un corps contre lequel il faut se défendre, qu'il faut donc exclure, réduire au silence : et dans ce discours l'indigène, le malade, la femme partage le statut de l'intouchable¹⁰.

3. L'action : la tâche de la narration sera de réaliser l'arrangement des corps (et des événements) dans le temps (ainsi, elle rendra ces faits physiques simples des facteurs narratifs) ; d'autre part, les structures dirigeant la narration (et les événements de la vie) s'associent aussi au corps. En effet, dans les romans, le corps représente souvent le sort des personnages : mais que se passe-t-il dans l'autobiographie classique, dans celle d'une personnalité, d'un intellectuel ? La proportion des aventures spirituelles serait donc plus élevée ?

¹⁰ Rákai Orsolya, Idegen testek : xenológia, modernség és feminizmus az ezredfordulón, avagy a társadalmi nyilvánosság újabb szerkezetváltozása [Corps étrangers : xénologie, modernité et féminisme autour de l'an 2000 ou la restructuration nouvelle de la publicité sociale], in *Helikon* 2011/1-2., p. 87-96.

Les suppositions de l'auteur concernant l'autorité narrative constituent plusieurs méthodes de l'incorporation dans la narration : elles introduisent des effets de contraste entre les personnages par une identification sentimentale (elles contribuent des attributs physiques aux héros qui renferment aussi leurs caractéristiques morales) ; elle privilégie les caractéristiques physiques de tel ou tel groupe de personnages ou d'un élément textuel en particulier, et ce geste peut nuire à la représentation corporelle d'autrui.

4. L'espace et l'arrangement: ce point de vue se réfère non seulement à des changements de lieu concrets et réels, mais également à des paysages imaginatifs et perceptuels où les personnages voyagent ; or, ces lieux peuvent être dévoilés par leur corporalité, leurs gestes, leurs mouvements. D'après le concept du « *virtual space* » de Suzanne Langer, Punday nous suggère d'examiner la narration du point de vue des mouvements spatiaux (et non pas de celui de la temporalité).

L'autobiographie, la psychanalyse et le corps

Les autobiographies traditionnelles, du moins apparemment, se proposent de tout dire, surtout ce dont on ne parle guère à autrui, par exemple de la sexualité. Mais le prix de tout cela, souligne Lejeune, est la réticence qui est en relation avec la rhétorique de l'aveu. « Les aveux eux-mêmes se font dans un langage plein de circonlocutions et de litotes, qui voile les réalités autant qu'il les révèle, et leur rend cette poésie de l'interdit qu'un langage plus cru leur aurait ôtée¹¹ ».

Puisque, comme Lejeune le signale également, l'autobiographie « prétend servir la connaissance de l'homme, de son intimité, de ses profondeurs¹² » – ce serait sa fonction – elle aurait dû s'effacer après la naissance de la psychanalyse, et lui céder sa place. En effet, depuis 1920, l'on écrit moins d'autobiographies qu'avant. Utilisant l'exemple de *L'Âge d'homme* de Leiris, Lejeune montre qu'une autobiographie psychanalytique, avec ses thèmes caractéristiques (les premiers souvenirs de la sexualité, les rêves érotiques), c'est-à-dire un ouvrage où, je cite Leiris lui-même, « se trouvent confrontés souvenirs d'enfance, récits d'événements réels, rêves et impressions effectivement éprouvés, en une sorte de collage surréaliste ou plutôt de photo-montage¹³ », ne peut pas résoudre les problèmes fondamentaux, mais seulement les fixer. Lejeune évoque le cas de quelques autobiographies où la psychanalyse sert en réalité de toiles de fond, ce dont il tire les conclusions suivantes : « Mais cet effort de renouvellement d'un genre si usé, si passionnant sur le plan littéraire, ne doit pas nous amener à voir dans ce texte une application de la psychanalyse. C'est en effet contre le projet psychanalytique que des techniques inspirées de la psychanalyse sont utilisées¹⁴ ».

Ces contradictions peuvent être supprimées au moyen de la conjonction de la narratologie corporelle et de la psychanalyse : l'ouvrage le plus remarquable de cette tentative est *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative* de Peter Brooks¹⁵, un livre qui examine les modes et les motifs de la symbolisation du corps, les sens attribuables au corps, et les représentations corporelles comme les clefs de signification dans les formes narratives modernes. Ces œuvres réalisent la sémiotisation du corps qui va de pair avec la somatisation du texte : le corps est un espace et une source de sens, les histoires ne peuvent pas être

¹¹ p. ???

¹² p. ???

¹³ p. ???

¹⁴ p. ???

¹⁵ Peter Brooks, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1993.

racontées sans faire du corps un vecteur des significations narratives. C'est la psychanalyse qui devient la base des analyses littéraires : selon Brooks, les processus psychiques et littéraires doivent s'expliquer mutuellement (la psychanalyse et la critique littéraire peuvent être rapprochées car l'ordre symbolique transindividuel, c'est-à-dire le système des signes comporte le langage aussi, et nos fictions naissent sous sa contrainte). De plus, la psychanalyse crée une circulation entre le corps réel et le corps imaginé qui participe à notre représentation du corps : celle-ci est d'une part déterminée culturellement, d'autre part, elle a aussi une partie apparemment extra-linguistique, mais qui est quand même imbibée du langage, qui y est incorporée d'une certaine façon. Cette approche s'occupe surtout du corps pris dans sa sexualité, mais dans un sens élargi : y appartiennent également le *self* (conçu comme existence sexuelle), le complexe des fantaisies et des symbolisations définissant l'identité.

Un autre théoricien, Martin Gliserman¹⁶, allie la psychanalyse et la linguistique générale pour examiner l'inscription du corps dans la narration. Il n'accorde qu'un rôle minime à l'intention de l'auteur : il nous propose plutôt d'examiner le corps du texte de manière profonde. Il emprunte à Noam Chomsky sa conception de linguistique générale pour les analyses psychanalytiques des phénomènes textuels conçus comme gestes corporels. Le style est le comportement syntaxique et sémantique de l'auteur ; et Gliserman veut le faire voir à l'aide de deux éléments importants, la récursivité et les spécificités d'instinctives. La phrase est hologrammatique : c'est un phénomène qui est proche de ce que Freud nomme la surdétermination des moments de la réflexion,¹⁷ et que Lacan appelle le glissement de la relation signifiant/signifié (la résistance du subconscient, le fait qu'il devient un nouvel ordre contre le langage préformant nos pensées et nos réactions a pour résultat que le monde des signifiants ne sera pas stable et que le signifiant ne répond pas au signifié)¹⁸.

Une dernière remarque : si nous voulons repenser la méthode de la narratologie corporelle, nous pourrions recourir à différentes tendances de la théorie féministe poststructuraliste (les vues d'Irigaray, de Cixous, de Kristeva), ou d'autres conceptions subversives sur le corps de texte (Barthes, Haraway) pour interpréter – ou bouleverser de façon déconstructive certains livres.

Györgyi FÖLDES
**(MTA ITI - Institute for Literary Studies of Hungarian Academy of Sciences – Centre
de Recherches en Littérature de l'Académie des Sciences en Hongrie)**

¹⁶ Martin Gliserman, *Psychoanalysis, Language and the Body of the Text*, Gainesville, University Press of Florida, 1996.

¹⁷ Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson, Paris, PUF, 1969, p. 241-242.

¹⁸ Jacques Lacan, *Écrits I*, Paris, 1966, p. 550.

