

La psychobiographie et son rôle dans la création littéraire

Dr. Rim Chamie*

(Déposé le 25 / 7 / 2022. Accepté 20 / 9 / 2020)

□ Résumé □

Dans son article, Pierre Glaudes fait appelle au terme psychobiographique pour signifier une activité critique moderne dans l'interprétation des textes littéraires.

La création littéraire est souvent considérée comme porte-parole de son créateur. Derrière les mots se cache une vie à mener ou à vouloir mener. Pour le faire, l'écrivain dote ses personnages de ses idées.

L'analyse qu'a avancée Freud au début du XXème siècle, a permis une nouvelle orientation vers l'analyse du personnage dans toute création littéraire. Les études faites par lui considèrent la création littéraire comme une rêverie qui relève de l'univers diurne, elles tentent à cerner l'implication personnelle de l'auteur dans son texte tout en chargeant le personnage à être le représentant de conflits intrapsychique.

Notre étude tente à analyser les éléments psychobiographiques dans certaines créations littéraires, notamment celles de Stendhal, de Kafka et d'Ionesco, et à aborder tous les aspects qui en résultent.

Mots clés: Inconscient, rêve, désirs, le moi de l'auteur, complexe d'Œdipe, théâtre, roman, journal

* Maître assistante; département de français; Faculté des Lettres et des Sciences Humaines; université d'Alep; Alep ; Syrie. Email : rimchamie@gmail.com

التحليل النفسي للسيرة الذاتية للكاتب ودوره في الإبداع الأدبي

د. ريم شامية*

تاريخ الإيداع 25 / 7 / 2022. قبل للنشر في 20 / 9 / 2022

□ ملخص □

أطلق الباحث بيير غلود في إحدى مقالاته مصطلح التحليل النفسي للسيرة الذاتية على طريقة نقدية حديثة تهدف إلى تحليل النصوص الأدبية.

غالباً ما يُعتبر النص الأدبي لسان حال كاتبه. إذ تختبئ وراء الكلمات حياة عاشها الكاتب أو أراد أن يعيشها. إن مذهب التحليل النفسي الذي قدمه فرويد مطلع القرن العشرين وفر طريقة جديدة لتحليل شخصية الكاتب من خلال نصه مُعتبراً أن كل عمل أدبي ليس إلا حلماً راود كاتبه.

سنقوم من خلال بحثنا هذا بتحليل عناصر السيرة الذاتية للكاتب في الأعمال الأدبية وبخاصة في أعمال ستاندال وكافكا وإيونيسكو.

الكلمات المفتاحية: اللاوعي، الحلم، الرغبات، أنا الكاتب، عقدة أوديب، مسرح، رواية، مذكرات

*أستاذ مساعد-قسم اللغة الفرنسية-كلية الآداب و العلوم الإنسانية-جامعة حلب-حلب- سورية

Introduction

Les considérations dites psychobiographiques constituent une activité critique moderne enracinée dans les découvertes de Freud concernant la psyché humaine. Détectées chez différents écrivains, ces considérations ont tendance à analyser non seulement le texte littéraire mais le moi de l'écrivain qui se cache derrière.

La littérature, bien longtemps avant la découverte freudienne, a connu la révélation du Moi de l'écrivain. Ce que la psychanalyse et plus tard la psychocritique ont découvert concernant ce champ considéré souvent secret, Montaigne et Pascal l'avaient conquis en parlant de leur Moi sans pour autant nous livrer de véritables autobiographies. Ce genre d'écriture a connu sous la plume de Rousseau une grande révolution. Ses *Confessions*, qui ont choqué les lecteurs, ont avancé un nouveau modèle d'écriture de soi dans lequel l'auteur brouille les cartes et fait tomber le masque. Confessions, écritures du Moi ou autobiographie, différents noms pour un seul objectif : la mise en fiction de la vie de l'auteur.

Notre présente recherche mettra l'accent sur cette révélation du Moi de l'écrivain présente sous différents aspects à travers le temps. Des simples confessions, aux journaux intimes et aux écritures autobiographiques, les écrivains ne cessent de nous révéler leurs secrets.

Une étude théorique sera à la base de notre présente recherche sans pour autant négliger l'importance des exemples tirés de certaines œuvres littéraires notamment celles de Stendhal, de Franz Kafka et d'Eugène Ionesco. Différents écrivains de différentes périodes littéraires et de différents genres littéraires sont choisis pour analyser ces éléments psychobiographiques bien présents dans leurs œuvres.

1. De l'autobiographie à l'autofiction

En avouant se tromper de chemin, Philippe Lejeune, après avoir longtemps travaillé l'autobiographie comme genre littéraire, s'est aperçu qu'elle ne l'est que secondairement, car « l'écriture autobiographique est d'abord une pratique individuelle et sociale »^[1] affirme-t-il.

Loin d'être un genre littéraire, l'autobiographie a été souvent méprisée par les spécialistes de littérature qui croyaient qu'elle ne présente pas la fiction propre à toute création littéraire. Certes, l'autobiographie est loin d'être une histoire de vie, elle implique aussi un engagement de son auteur à rendre le lecteur un complice : « Une autobiographie n'est pas seulement un texte historique, dans lequel l'auteur s'engage à dire la vérité, par opposition à la fiction, où l'auteur ne s'engage à rien, mais propose au lecteur de faire semblant de croire, et l'entraîne dans le partage d'un jeu délicieux ou fascinant ». ^[2]

À cet égard Lejeune cite Rousseau qui, dans le préambule des *Confessions*, va jusqu'à mettre son lecteur en défi de faire comme lui, tandis que Stendhal essaie dans son œuvre d'intégrer ses lecteurs dans un espace de représentation de soi, sorte d'« égotisme » pour décliner ces paradoxes autobiographiques.

1.1. Stendhal: du *Journal* à l'égotisme

¹-LEJEUNE, P., *Pour l'autobiographie.- Magazine littéraire*, Paris, N° 409, mai 2002, p. 20.

²- LEJEUNE, P., *Op.cit.*, p. 22.

Certains critiques y trouvent un exercice narcissique, *Le journal* de Stendhal est « en effet à la fois questionnement et amendement d'un moi qui ne manque pas une occasion de "s'ausculter" pour se rendre à soi-même plus "aimable", plus "vrai". »^[3]

Écrit en 1801, *Le Journal* fut la première œuvre de Stendhal où il conduit son moi d'une manière d'exploration anecdotique. Il déclare dans *Souvenirs d'égotisme*: « Je sens depuis un mois que j'y pense, une répugnance réelle à écrire uniquement pour parler du nombre de mes chemises, de mes accidents d'amour propre. »^[4] Cette déclaration était le point de départ pour Stendhal pour tenter une écriture autobiographique. En 1832, à quarante-neuf ans, l'écrivain se met à écrire une centaine de pages pour se raconter.

Trois ans plus tard, cette première autobiographie sera suivie d'une seconde : *La vie de Henry Brulard*, une tentative pour plonger en soi et faire le bilan de sa vie passée. Dès la première page Stendhal affirme être hésité devant : « cette effroyable quantité de Je et de Moi »^[5] à laquelle l'autobiographie est nécessairement condamnée.

1.2. De l'égotisme au roman miroir

Dans ses œuvres réalistes, Stendhal est constamment présent. Il ne tente jamais de s'effacer pour laisser libre cours à ses personnages. Au contraire, il est là, il les juge, les critique, leur partage toute une vie créée pour eux : « ses héros lui ressemblent, le complètent ou le prolongent : Julien Sorel, Fabrice Del Dongo, Lucien Leuwen sont des Stendhal possibles, nés à la fois des souvenirs et des rêves de leur auteur. »^[6]

Les romans de Stendhal sont pleins de détails appartenant à la vie de leur créateur. Dans *Le Rouge et le Noir* ou « de "l'égotisme" à "l'égoïsme", de l'égoïsme au cynisme, Stendhal nous fait suivre, pas à pas, la dynamique psychologique qui profile peu à peu Julien en "héros". »^[7] Pour l'anecdote, Anne Maurel raconte qu'« au chapitre 31 de la seconde partie du *Rouge*, ce berceau de chèvrefeuilles derrière lequel Julien s'abrite pour contempler de loin Mathilde de la Mole; est lié à un épisode de la vie de Stendhal, celui des amours avec "Métilde"- c'est le nom, prononcé à l'anglaise par Stendhal, d'une femme, Mathilde Dembowska, rencontrée à la fin de l'hiver 1818 en Italie, et aimée sans succès jusqu'au départ de Milan en 1821. »^[8]

La Chartreuse de Parme, écrit en sept semaines, à la fin de 1838, pour triompher l'entrée des français à Milan en 1796 avec leur général Bonaparte, relate aussi l'arrivée de Henri Beyle (le vrai nom de Stendhal) à Milan en 1800. Fabrice Del Dongo dans *La Chartreuse de Parme* prend en charge de présenter la jeunesse de son créateur, qui joint comme lui l'armée italienne pour en s'enfuir peu de temps après et mener une vie chaotique où se mêlent aventures et histoires d'amour, pour terminer à Parme, un prisonnier accablé de crime et d'amour impossible. Issu de milieu aristocrate, fouillant l'autorité paternelle et l'éducation religieuse stricte, Fabrice en dit long sur Stendhal qui comme son héros à rater la vie.

³-RINCE, D. et LECHERBONNIER, B. *Littérature textes et documents*, Paris, Nathan, Collection Henri Mitterrand, 1986, p.182.

⁴-Cité in MAUREL, A., *Stendhal, de l'égotisme.- Magazine littéraire*, Paris, N° 409, mai 2002, p. 38.

⁵-*Ibid.*

⁶-LAGARDE, A. et MICHAUD, L., *XIXe siècle, Les grands auteurs français*, Paris, Bordas, 1969, p. 329.

⁷- RINCE, D. et LECHERBONNIER, B., *op.cit.*, p. 186.

⁸- MAUREL, A., *op.cit.*, p. 38.

2. Création littéraire et inconscient

Les écrits autobiographiques permettent alors une révélation du moi démasqué de l'auteur. Aveux, rêves ou simples amertumes, les œuvres littéraires à bases autobiographiques mettent leurs auteurs à nu et font impliquer le lecteur dans un processus de double découverte : de soi et de l'auteur.

Avec le temps, les écrits autobiographiques ont connu une forte remise en question : ce n'est pas la forme qui y est concernée, c'est le fond, et c'est la faute à Freud.

Dans son œuvre *La Gradiva de Jensen*, Freud présente une approche psychanalytique devenue une entité de base dans l'analyse littéraire. Norbert Hanold, le héros de cette œuvre, présente une personne réelle qui souffrait de troubles mentaux. Il le considère comme l'un de ses patients dont le traitement lui fournirait l'outil d'une étude de cas particulier. Plus tard Freud affirme à ce propos que l'assimilation des personnages de la littérature avec des êtres vivants semble évidente, car les personnages sont souvent traités « dans toutes leurs manifestations et leurs activités psychiques comme s'ils étaient des individus réels et non les créations d'un auteur, un médium qui ne réfracte ni n'obscurcit. »^[9]

Les découvertes freudiennes n'étaient pas moins troublantes pour le domaine de la psychologie que pour le domaine de la littérature. Il n'est plus permis de concevoir le personnage de littérature en dépit d'une psychologie qui fait toute sa profondeur. Le personnage sera ainsi doté d'un poids ontologique pareil à celui d'un individu réel. Ainsi, le père de la psychanalyse élargit son champ d'application, en quittant le terrain médical pour s'orienter vers tout ce qui est vie, folklore ou art dans la littérature.

Par son chef-d'œuvre, Freud présente la plus grave de ces vexations en affirmant que « le moi n'est pas maître dans sa propre maison. »^[10] Suite à ces révélations Mauriac, en 1923, prenant part des romanciers, admet l'idée de donner aux personnages la profondeur d'un inconscient. L'influence de Freud était tellement claire qu'on est allé jusqu'à traiter les récits comme des productions imaginaires appartenant à l'univers diurne où résident les rêves, les actes manqués, les fantasmes, bref, la plus profonde de la psychologie de l'être. À ce stade, la psychanalyse freudienne a cherché à cerner l'implication personnelle de l'auteur dans la manifestation textuelle: « L'assujettissement de la création romanesque à la rêverie diurne a permis de traiter les personnages comme les représentants de conflits intrapsychiques faisant système, éclairant ainsi d'un jour nouveau l'organisation subjective et la construction de la signification dans les textes narratifs »^[11] affirme Glaudes.

La fiction romanesque n'est pas la seule à être le terrain privilégié pour le travail de l'inconscient : le théâtre l'est par excellence. Le voilà Eugène Ionesco, écrivain du théâtre de l'absurde, malgré ses débuts dans la poésie, penche vers le théâtre pour laisser fonctionner son *moi* en toute liberté.

2.1. Le théâtre: terrain de l'inconscient

Le *moi* chez Ionesco est incarné d'abord par un « non ». Le refus de la médiocrité du politique en Roumanie, le pays natal de Ionesco aura été la première manifestation de son *moi* révolté. Il nourrit plus tard l'ensemble de son œuvre qui s'insurgera contre le réel pour lui préférer la mécanique des rêves. Le journaliste André Coutin est allé à la rencontre du dramaturge rien que pour faire le point sur *Le retour de Schäffer*, une pièce écrite à

⁹- Cité in GLAUDES, P. *L'avenir de deux illusions.- Personnage et histoire littéraire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1991, p. 167.

¹⁰- Cité in GLAUDES, *Op.cit.*, p 165.

¹¹- *Ibid.*, p. 166.

l'honneur de Schaffer, la créature onirique de Ionesco dont parle Coutin en disant : « D'une rencontre à l'autre, Ionesco ne manquait pas de se référer à son activité onirique qui se révélait une source d'inspiration essentielle où puisait sans cesse son imaginaire. J'étais frappé par son aptitude à décrypter ses rêves. Il est vrai qu'il évoquait surtout ceux qui étaient de caractère obsessionnel. Le rêve qui était le plus assidu n'était pas le moins inquiétant. Il en parlait en ménageant le mystère. Il avait pour figure centrale un certain Schaffer. Ange ou démon, très ambigu, un peu inquisiteur, son persécuteur plus que son protecteur. »^[12] Le dramaturge lui-même place dans la bouche du personnage ce qui le hante : rêves et obsessions. N'est-il pas son propre *moi*, auquel il confie la mission d'être plus réel et plus profond que jamais ? « L'heure est arrivée que vous avez tant attendue au point de ne plus l'espérer. Je suis celui par qui vous ferez enfin le Rêve absolu. Respirez, respirez. Vous allez vous endormir et vivre, en rêve, que vous avez la réponse à toutes vos questions »^[13] confie-t-il au journaliste.

La quête du *moi* et la révélation de l'inconscient chez Ionesco dépassent sa pièce *Le retour de Schaffer* pour se tendre sur d'autres pièces. Dans son exploration de l'inconscient, Ionesco écrit *Amédée ou comment s'en débarrasser*. Une pièce qui présente un couple, Amédée et Madeleine, qui vivent cloîtrés dans un appartement avec un cadavre qui grandit dans leur chambre à coucher et qui menace leur vie de couple. Les critiques trouvent que la pièce révèle une rupture entre conscient et inconscient chez le personnage. C'est le cadavre qui incarne l'inconscient, un inconscient mort. Le couple ne s'entend pas bien. Le refus de Madeleine de prêter attention à son époux, l'ordre qu'elle lui donne de refermer la porte de la chambre où se trouve le cadavre exprime le triomphe de la conscience et le refus de l'inconscient. La recherche de l'identité du cadavre suscite des interrogations sur le passé : le cadavre est-il le refus d'une crise de jalousie ? De la haine d'Amédée pour son père ? En questionnant sa mémoire, Amédée tente une exploration de son inconscient.

À ce propos Gisèle Féal commente des situations pareilles en écrivant : « Selon le principe psychanalytique du retour du refoulé, plus intense est le refoulement, plus envahissantes sont les manifestations indirectes de l'inconscient. »^[14]

À la fin de la pièce, Amédée tire le cadavre hors de l'appartement et le traîne dans les rues de Paris. Il croit pouvoir se libérer de son propre inconscient. Peu à peu, il s'allège de la matière et jette tout ce qu'il a sur la foule et flotte un moment au-dessus de la scène avant de s'élever au ciel.

À noter que le journal fut aussi le choix d'Eugène Ionesco. Dans son *Journal en miettes*, Ionesco insiste sur la force révélatrice de l'inconscient. Il affirme que c'est uniquement par le biais de l'inconscient et des rêves qu'on pourrait avoir réponse à toutes interrogations : « Je rêve, dit-il, que l'on me dit : vous ne pouvez avoir la révélation, la réponse à toutes vos questions que par le rêve. Il faut que vous fassiez un rêve. »^[15]

3. De la psychanalyse à la psychocritique

La Gradiva de Jensen, outre son originalité dans le domaine, a fait du personnage littéraire le miroir de son auteur. Il est évident à ce stade de croire à une littérature qui constitue une nouvelle orientation : le fonctionnement de l'inconscient soit dans les rêves ou dans les fantasmes qui apparaissent dans les œuvres, ce qui pousse Charles Mauron à réfléchir à la

¹²-COUTIN, A., *Le retour de Schaffer.- Magazine littéraire*, Paris, N° 335, septembre 1995, p. 53.

¹³-*Ibid.*, p.55.

¹⁴- FEAL, G., *Ionesco, Un Théâtre onirique*, Paris, Imago, p. 32.

¹⁵- IONESCO, E., *Journal en miettes*, Paris, Gallimard idées, 1967, p. 108.

relation de l'écrivain avec son héros qui sous-tend tout texte littéraire : « sorte de rêve inconscient avec personnages ». [16]

En allant plus loin dans son analyse, Mauron met au jour « la psychocritique », une nouvelle méthode d'analyse littéraire qui « propose de déceler et d'étudier, dans les textes, les relations qui n'ont probablement pas été pensées et voulues de façon consciente par l'auteur. » [17] C'est la personnalité inconsciente de l'écrivain qui est visé en premier lieu et considérée comme source de création littéraire. Même les personnages doivent leur existence pas seulement au génie de leur écrivain mais aussi à son inconscient : « Ces fantoches ne doivent-ils pas leur persistance à leur signification inconsciente ? Le ou les phantasmes dont ils forment apparemment le contenu manifeste ne nous présentent-ils pas la face consciente, déjà élaborée, de phantasmes inconscients dont le contenu latent demeure à déterminer ? » [18]

3.1. Le théâtre : un univers nocturne

En poursuivant son chemin dans l'analyse des éléments psychocritiques, Mauron ne peut se dépasser de trouver dans le théâtre un espace de vie nocturne où personnages et spectateurs sont invités à vivre ces moments de rêve : « Psychiquement, l'état du spectateur au théâtre ressemble, sur un point essentiel, à celui du rêveur nocturne. [...] Une fantaisie est proposée et le spectateur la considère. La seule action, complètement imaginaire, se déroule sur la scène, ce lieu des irréalités qu'une ligne idéale (aujourd'hui la rampe) isole du monde réel où le public demeure immobile. » [19] Du coup, le spectateur se sent impliqué par ce qu'il suit sur la scène. S'il ne rêve pas lui-même, il sera au moins complice par l'acte de rêverie que le dramaturge lui impose à travers les personnages.

C'est encore une fois que l'œuvre théâtrale de Ionesco incarne le plus cet état de complicité entre personnage et spectateur dans le domaine de l'inconscient. Dans *Les Chaises*, la scène se transforme en un espace de retour des désirs refoulés. Les chaises vides qui rythment le mouvement des Vieux (les deux seuls personnages dans la pièce) révèlent l'état de rêve où ils vivent. Les Vieux ne se lassent pas de rapporter des sièges sur la scène pour faire assoir des invités qui ne viennent jamais. Ils finissent par être envahis par les chaises vides, comme ils le sont par des désirs non réalisés d'une vie passée. Marie-Claude Hubert raconte que, pour la présentation, Ionesco a voulu que les chaises matérialisent fortement l'absence des invités, au point que les spectateurs du théâtre des Célestins, à Lyon, se sont mis en colère parce qu'ils attendaient l'arrivée de la Dame, du Colonel, etc., et en regardant le programme ils se sont aperçus qu'aucun acteur ne jouait ces rôles-là. Ils ont cru alors que par souci d'économie ou par mépris de province, les rôles avaient été supprimés, et que tous les comédiens n'étaient pas venus de Paris. Il leur a échappé que le dramaturge ne fait que traiter le néant et l'échec : « La multiplication des chaises vides, selon Ionesco, c'était à la fois la multiplication de l'absence, à la fois la prolifération et le rien. » [20]

3.2. Création littéraire : la faute à Œdipe

¹⁶- Cité in GLAUDES, P., *op.cit.*, p. 172.

¹⁷-MAURON, C., *Psychocritique du genre comique*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 7

¹⁸- MAURON, C., *op. cit.*, p. 15

¹⁹- *Ibid.*, p. 25.

²⁰-Cité in BONNEFOY, C., *Entre la vie et le rêve, Entretien avec Eugène Ionesco*, Paris, Belfond, 1966, p. 76.

Dans son étude de la psychocritique, Mauron traite un point qui s'avère essentiel dans la vie de l'auteur pour la création littéraire : la relation père-fils, qui fait revenir aux esprits le mythe du roi Œdipe : « Le conflit commun à la tragédie et à la comédie est l'œdipe. [...] Le mécanisme est celui de la manie. Dans les deux cas, le moi, libéré des tyrans, se déchaîne. »^[21] Donc, la relation père-fils pourrait être un des éléments à étudier pour analyser la création littéraire.

Auteur de langue allemande, appartenant à une famille implantée en Bohême, jeune tchèque, Franz Kafka est avant tout un juif qui n'est pas bien intégré à la communauté juive. Cette déchirure le condamne à vivre dans un conflit perpétuel. Ce qui fait la singularité de l'œuvre de Kafka, c'est qu'elle est construite autour de l'exil, de la faute et de l'expiation.

Autrement dit, la culpabilité chez lui est liée au déracinement et à la persécution, ce qui donnera naissance à des personnages sans patronyme révélateur de leur appartenance ethnique, sans noms, ce qui est souvent interprété comme un désir d'impersonnalité. Les noms de famille se disparaissent au profit des noms communs. Le personnage de Kafka n'est finalement, selon Marthe Robert, « que l'homme réduit à sa plus simple expression, l'homme véritablement sans qualités, en qui ne survit plus que le dernier noyau de l'humain. »^[22] Les noms de famille chez ses personnages qui disparaissent en faveur des noms propres ne sont que révélateurs de cette révolte contre l'autorité paternelle. « Le talent que j'ai pour décrire ma vie intérieure, vie qui s'apparente au rêve, a fait tomber tout le reste dans l'accessoire, et tout le reste s'est affreusement rabougri. »^[23] Pire encore, dans ses œuvres, ce qui se cache derrière le « il » n'est que le « je » d'un rêve éveillé, un moi dépouillé de toute appartenance sociale ou religieuse, un « Je » réduit au plus essentiel de l'être humain.

En cherchant à se débarrasser de la présence de son père, Kafka crée le plus étrange des figures littéraires : le personnage métamorphosé : « il est du reste bien placé pour savoir à se débarrasser de ses origines et des mille liens tenaces que le judaïsme a tissés en lui. »^[24] Dans la déclaration « le juif est un chien » l'image du chien et le désir de se déformer lui reviennent sans cesse. Hanté par l'animalisation et la révolte contre son père, Kafka a recours à la métamorphose animalisée dans son roman *La Métamorphose*, en transformant son héros, Grégoire Samsa, en une vermine dégoûtante : « Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine. Il était couché sur le dos, un dos dur comme une cuirasse, et en levant un peu la tête, il s'aperçut qu'il avait un ventre brun en forme de voûte divisé par des nervures arquées. »^[25] Quelle atroce réalité... Et ce n'est que le début.

Dans sa révolte contre son milieu et son identité, Kafka se trouve aussi confronté à son père. Une situation qui se traduit par le désir de se débarrasser de ses origines et des liens avec lui. Comme les autres pères dans sa situation, le sien encourage le germanisme et soutient le judaïsme. Kafka s'élève contre la mollesse de son père et de sa tyrannie. Si l'œuvre de Kafka s'affiche comme une incarnation d'une angoisse existentielle due au mal de vivre, elle est aussi une incarnation du conflit avec le père.

²¹- MAURON, C., *op.cit.*, p. 59.

²²-ROBERT, M., *Seul, comme Franz Kafka*, Paris, Presses-Pocket, 1988, p. 11

²³-*Ibid.*, p. 14

²⁴-*Ibid.*, p. 50

²⁵-KAFKA, F., *La Métamorphose*, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1980, p.192.

À ce propos Éric Faye écrit : « Ces héros de Kafka qui dansaient dans les mansardes et les buanderies du vertige métaphysique n'étaient que des incarnations de Kafka et imitaient dans leurs avances et leurs échecs sa démarche désespérée d'ascète de la vérité. »^[26]

Si l'œuvre de Kafka reflète le conflit père-fils celle d'Ionesco tourne autour d'un conflit biculturel. Né d'un père roumain et d'une mère française, Eugène Ionesco a été exposé à deux façons de penser, de vivre, de percevoir, de sentir, de juger. Bref, deux façons d'être qui, sur lesquelles Emmanuel Jacquart s'interroge : « Malgré sa malléabilité, l'enfant peut-il jour après jour, être à la dérive entre deux cultures, sans tenter de résoudre la situation en s'identifiant à l'un des parents ? »^[27] Probablement non puisque le jeune Ionesco a pris ses distances vis-à-vis de son père, au point d'écrire dans son journal : « Tout ce que j'ai fait, c'est en quelque sorte contre lui que je l'ai fait. J'ai publié des pamphlets contre sa patrie (le mot patrie n'est pas supportable puisqu'il signifie le pays du père); mon pays était pour moi la France, tout simplement parce que j'y avais vécu avec ma mère. »^[28]

Son père est en effet l'image de l'autorité confondue avec la tyrannie. Une image qu'Ionesco hait. À la sortie de l'enfance, le petit Eugène Ionesco a dû quitter la France pour partir en Roumanie vivre avec son père. À cela s'ajoute le divorce de ses parents, qui va dramatiser ce changement de pays, de paysages, de mœurs et de langue, ce qui va donner lieu à un choc culturel duquel Ionesco et son œuvre ne sortiront pas indemnes.

4. Auteur ou personnage ?

L'analyse des éléments psychobiographiques est arrivée à son terme. Cependant, une question hante les esprits : qu'en est-il du personnage de ce genre de récit ? Doit-on le considérer comme créature ou un simple présentateur de son créateur ? Avons-nous affaire à ce sujet à un personnage ou tout simplement à l'auteur lui-même livré à ses propres idées, et à ses rêves les plus chers comme le voulaient Freud et Mauron ?

Dans une analyse faite à cet égard, Glaudes parle d'une certaine subjectivité qui tisse les rapports du personnage et de son créateur : « Le personnage y apparaît comme l'émanation de la subjectivité de l'auteur, les troubles qui l'affectent dans la fiction révélant les déséquilibres nerveux de l'individu réel. »^[29] Du retour à Freud dont la théorie occupe une place majeure dans notre présente analyse, on constate que le lien auteur-personnage pour lui ne se limite pas à l'idée d'exprimer les rêves ou les désirs refoulés, il ne s'agit pas uniquement de charger le personnage de ce dont pense son créateur ou aperçoit, le personnage est là pour être l'image de son auteur et non pas à son image. Cela nous fait revenir à l'esprit l'analyse faite par Freud des *Frères Karamazov* de Dostoïevski. En faisant appel à la subjectivité, Freud aborde la question du parricide dans le roman dont sont avant tout les troubles psychiques desquelles souffre Dostoïevski, dont le personnage meurtrier était chargé : « La sympathie de Dostoïevski pour le criminel est sans limites. [...] Le criminel est pour lui presque un rédempteur ayant pris sur lui la faute qui, sinon, aurait dû être portée par d'autres. [...] Il ne s'agit pas seulement d'une pitié bienveillante mais d'une identification sur la base d'impulsions meurtrières semblables, en fait d'un narcissisme légèrement déplacé. »^[30] Ce qui prouve, encore une fois, l'implication de

²⁶FAYE, E., *K. figures mythiques*, Paris, Editions Autrement, 1985, p. 10

²⁷-JACQUART, E., *Ionesco aux prises avec la culture- Colloque de Cerisy-La-Salle, Ionesco: Situations et perspectives*, éd. Marie-France Ionesco et Paul Vernois, Paris, Belfond, 1980, p. 58.

²⁸-IONESCO, E., *Présent passé, passé présent*, Paris, Mercure de France, 1968, p. 24.

²⁹- GLAUDES, P., *op.cit.*, p. 170

³⁰- GLAUDES, P., *op.cit.* p. 171

chaque auteur dans les faits attribués à ses personnages au point de s'assurer que le personnage n'est que le présentateur le plus intime du *moi* de son écrivain.

Conclusion

L'analyse des éléments de la psychobiographie qui a fait le sujet de notre recherche était basée sur de différentes études et points de vue. Ces éléments, avant d'être nommés ainsi, étaient au centre des écrits dites autobiographiques connues sous la plume de Rousseau comme des confessions, et transformés plus tard, par le génie de Stendhal à des œuvres miroir où l'écrivain avoue s'identifier à ses propres héros.

Le XX^{ème} siècle était au rendez-vous avec les découvertes du médecin Sigmund Freud, qui a mis en relief la psyché humaine et s'est mis à l'analyser dans tous les domaines, la littérature n'en est pas épargnée! De Freud nous empruntons les études concernant l'analyse de la psyché de tout écrivain responsable de toute création littéraire. Au roman ou au théâtre, l'inconscient de l'écrivain et ses rêves font l'affaire. Eugène Ionesco en fait le bon exemple. Son théâtre affiche un penchant total au monde diurne donc au rêve (les chaises vides dans *Les Chaises*), l'inconscient (le cadavre dans *Amédée ou comment s'en débarrasser*).

En poursuivant notre chemin dans l'analyse de la psychobiographie nous faisons appel à la psychocritique propre cette fois-ci à Mauryon. L'analyse de l'œuvre littéraire par le biais de la relation père-fils à l'Édipe correspond à l'œuvre de Franz Kafka qui, pour exprimer sa haine à son père crée des personnages sans noms de famille, des personnages réduits à leurs initiales (K. dans *Le Château*) ou métamorphosés en animaux (Samsa en vermine dans *La Métamorphose*).

Enfin, que reste-t-il du personnage littéraire ? Pourrait-on désormais parler de personnage ? Dans les productions littéraires aux emprunts psychobiographiques le personnage ne sera que le présentateur du moi de son auteur, il n'est que le porte-parole de quelqu'un qui écrit sa vie et « l'homme qui écrit sa vie, et qui vous la livre, vous demande une reconnaissance, un quitus, une approbation qui ne concerne pas seulement son texte, mais sa personne et sa vie. »^[31]

Bibliographie

- 1- BONNEFOY, C., *Entre la vie et le rêve, Entretien avec Eugène Ionesco*, Paris, Belfond, 1966.
- 2- COUTIN, A., *Le retour de Schäffer.- Magazine littéraire*, Paris, N° 335, septembre 1995.
- 3- FEAL, G., *Ionesco, Un Théâtre onirique*, Paris, Imago, 2001.
- 4- FAYE, E., *K. figures mythiques*, Paris, Editions Autrement, 1985.
- 5- GLAUDES, P. *L'avenir de deux illusions.- Personnage et histoire littéraire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1991.
- 6- IONESCO, E., *Journal en miettes*, Paris, Gallimard idées, 1967.
- 7- JACQUART, E., *Ionesco aux prises avec la culture- Colloque de Cerisy-La-Salle, Ionesco: Situations et perspectives*, éd. Marie-France Ionesco et Paul Vernois, Paris, Belfond, 1980.
- 8- KAFKA, F., *La Métamorphose, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1980.

³¹- LEJEUNE, P., *op.cit.*, p. 22

- 9- LAGARDE, A., et MICHARD. L., *XIXe siècle, Les grands auteurs français*, Paris, Bordas, 1969.
- 10- LEJEUNE, P., *Pour l'autobiographie.- Magazine littéraire*, Paris, N° 409, mai 2002.
- 11- MAUREL, A., *Stendhal, de l'égotisme.- Magazine littéraire*, Paris, N° 409, mai 2002.
- 12- MAURON, C., *Psychocritique du genre comique*, Paris, Librairie José Corti, 1985.
- 13- RINCE, D. et LECHERBONNIER, B. *Littérature textes et documents*, Paris, Nathan, Collection Henri Mitterrand, 1986.
- 14- ROBERT, M., *Seul, comme Franz Kafka*, Paris, Presses-Pocket, 1988.