

Article

« Barbara Korte, *Körpersprache in der Literatur. Theorie und Geschichte am Beispiel englischer Erzählprosa* »

Monique Moser-Verrey

Études littéraires, vol. 27, n° 1, 1994, p. 173-178.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501074ar>

DOI: 10.7202/501074ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Korte, Barbara, *Körpersprache in der Literatur. Theorie und Geschichte am Beispiel englischer Erzählprosa*, Tübinge et Bâle, A. Francke Verlag, 1993, 314 p.

■ Personne n'a jamais douté de l'importance accordée par l'écriture romanesque aux sémiotiques corporelles mises en jeu par l'évocation des traits physiques des personnages, de leurs postures, leurs gestes, leurs mines, leurs regards et autres détails signifiants, mais personne n'avait à ce jour proposé de méthode pour comprendre de façon systématique leur inscription dans la prose narrative. Voilà le défi que relève l'ouvrage de Barbara Korte dont le titre circonscrit bien l'objet : *le Langage du corps dans la littérature. Théorie et histoire selon l'exemple de la prose narrative anglaise*. Il s'agit d'une thèse d'habilitation à l'enseignement universitaire présentée à Cologne en 1991. Ce livre respecte donc les exigences du genre, articule une problématique de recherche nouvelle, fait état des recherches antérieures, construit sa méthode, l'applique à un échantillonnage pertinent de textes, commente les résultats de l'enquête pour montrer l'enrichissement qu'ils apportent à la discipline et livre une bibliographie complète des champs explorés. Korte parcourt d'un pas sûr et alerte cet itinéraire prescrit tout en offrant un arpentage fort érudit de la réflexion consacrée depuis des siècles au langage du corps, à sa portée tant sémiotique qu'esthétique, à la façon dont les auteurs se le sont approprié et dont la critique littéraire a tenté d'en saisir et d'en expliquer l'impact.

L'intérêt majeur de son étude est cependant d'avoir emprunté aux recherches multidisciplinaires menées depuis une trentaine d'années dans le domaine de la communication non verbale un éventail de concepts permettant de classer et, donc, d'inventorier puis d'analyser et de comparer les signes corporels présents dans le texte littéraire. La partie centrale du livre est ainsi entièrement consacrée à la mise en place d'un modèle descriptif pouvant rendre compte, plus finement qu'on ne l'avait jamais fait auparavant, de l'inscription de signes corporo-visuels dans la narration. Le langage du corps exclut ici les jeux de la voix qui, bien que faisant partie de la communication non verbale, s'adressent à l'ouïe plutôt qu'à la vue.

Ce parti pris visuel est sans doute légitime pour limiter les catégories modales de la grille d'analyse, mais le paralangage remplit bien sûr les mêmes fonctions que les signes cinétiques, haptiques et proxémiques retenus par Korte. Les exemples mêmes qu'elle cite pour illustrer les gestes, les actions, les mimiques, les regards, les réactions physiologiques involontaires, les

postures, le contact physique, les distances interpersonnelles et l'orientation des personnages sont également pleins d'indications auditives — rires, soupirs, murmures ou silences — constitutives du sens de l'ensemble au même titre que leurs contreparties visuelles. L'appui pris sur les textes littéraires pour façonner une grille d'analyse respectueuse des réalités textuelles n'aurait-il pas dû ramener cette dimension qui pouvait être écartée dans un premier temps, à cause de l'habitude que nous avons de dissocier dans nos réflexions esthétiques, à la suite de Lessing par exemple, le son de l'image ?

Il est bien trop facile de critiquer des grilles d'analyse. Je tiens donc à préciser que Korte a fait un travail admirable pour discerner, parmi la masse des modèles ayant cours dans les diverses disciplines qui s'occupent de la communication non verbale naturelle, les lieux qui peuvent intéresser la littérature. Ainsi, en plus des huit modes énumérés plus haut, elle ne retient que quatre fonctions vraiment pertinentes par rapport aux textes. Il s'agit de la représentation des émotions, soit des états psychiques passagers, de l'expression de caractéristiques personnelles et de rapports interpersonnels, de l'illustration et de la régulation du dialogue et enfin d'emblèmes dont le sens est parfaitement codé. Le quadrillage ainsi obtenu lui permet d'établir des profils d'époque passionnants. S'appuyant sur un corpus de quatre-vingts romans qui couvrent la littérature anglaise de la Renaissance à nos jours, elle montre comment, à partir du milieu du XVIII^e siècle, les diverses modalités du langage du corps remplissent plus ou moins dans l'écriture romanesque toutes les fonctions observées dans la réalité empirique. Avant 1740 le répertoire littéraire des signes non verbaux est, par contre, restreint à la représentation des émotions par des mimiques et des réactions physiologiques involontaires, tandis que les autres mouvements du corps font essentiellement partie de rituels sociaux codés.

De tels résultats prouvent certainement l'utilité du modèle descriptif proposé. Il serait néanmoins intéressant d'avoir quelques précisions sur la façon dont s'est faite la collecte des données car l'ampleur du corpus, le recoupement inévitable des fonctions pouvant être assumées par un même signe non verbal et la grande variété de présentation de ces signes en littérature, ne permettent pas d'imaginer un relevé aisé à faire. D'ailleurs il est bien spécifié, lors de la mise en tableaux de deux récits particuliers, qu'il a fallu réduire certaines polysémies des signes étudiés (p. 83). Quelles simplifications ont donc été nécessaires pour mener à bien la macro-analyse ?

Il est normal que le transfert dans le domaine de l'analyse textuelle d'une méthodologie conçue pour rendre compte de la réalité empirique suscite des questionnements qui relèvent de la spécificité du littéraire. Aussi Korte n'évacue-t-elle nullement le problème de la littérarité de son objet. Elle double son modèle descriptif d'un catalogue de questions qui permet de situer la problématique du langage du corps par rapport aux préoccupations qui ont été celles de la théorie et de la critique littéraires des trente dernières années. En distinguant le signifié du signifiant, elle articule les mesures du poids sémiotique attribuable aux signes corporo-visuels dont le sémantisme peut paraître flou, parce que leur encodage est plus souvent analogique que digital. Par l'adjonction

de gloses, fréquentes au XIX^e siècle, le texte peut clarifier des sens indécidables à première vue. D'autre part, la clôture des textes permet d'attribuer un sens à des phénomènes de fréquence et de distribution qui trouvent alors leur place dans l'interprétation de l'œuvre. Du côté du signifiant ce sont les filtres linguistiques et narratologiques qui modifient, tout en l'intégrant à l'ensemble de l'œuvre, l'information corporo-visuelle proposée. Les techniques de mise en valeur de cette information sont bien sûr particulièrement intéressantes et amènent la question de l'apport esthétique relié à la figuration du langage corporel dans le texte.

Korte traite avec prudence l'idée reçue selon laquelle la fonction principale de l'inscription du non-verbal en littérature est de produire des effets de réel. L'authentification du monde de la fiction lui doit certes beaucoup, et jusqu'à nos jours le style dominant du non-verbal littéraire est plutôt naturaliste. Il n'empêche que le langage du corps se prête également à des jeux de perspective qui peuvent révéler les obsessions d'un focalisateur ou servir à influencer les sympathies du lecteur. Souvent il se rattache même au sens figuré de l'œuvre et à sa structure thématique, de sorte que des signes non verbaux peuvent finalement participer de la conception globale d'une œuvre. On se réjouira au Canada qu'une attention particulière portée à l'écriture de Margaret Atwood illustre judicieusement ce fait. Elle n'est d'ailleurs pas la seule auteure canadienne abondamment citée dans ce livre très informé qui convoque une multitude d'œuvres. Leur poids finit d'ailleurs par déplacer le propos du domaine de l'interaction naturelle vers celui des arts.

Bien d'avantage que le reflet du monde naturel, le roman est un art. Même s'il convient de l'étudier de façon immanente et de tenter de comprendre comment il construit l'illusion d'une réalité, il s'inscrit nécessairement dans le contexte des autres arts et explore comme eux des formes qui réservent souvent au corps une place de choix. Or les images de ce corps parlent toujours, qu'elles soient sculptées, peintes, photographiées, filmées ou présentées en spectacle. Il y a là plusieurs écoles du regard qui ont su infléchir les configurations du langage non verbal en littérature comme l'indique sommairement Korte dans son dernier chapitre. La réalité empirique n'est sûrement pas la seule source à laquelle s'alimentent les créateurs dont les visions peuvent aussi relever de l'onirisme et du fantasme. À partir du postulat final de *Körpersprache in der Literatur* selon lequel le langage du corps en littérature ne se comprendra enfin que dans une confrontation interdisciplinaire, j'aimerais donc inviter Barbara Korte à reconsidérer un type de mise en relief qu'elle appelle « visuelle Schweise » ou visualité car il y a là, à mon sens, un lieu révélant de façon privilégiée les dimensions fantastique et artistique de la communication non verbale en littérature.

Monique Moser-Verrey
Université Laval

■ Tout d'abord j'aimerais remercier Monique Moser-Verrey pour sa présentation détaillée de mes thèses principales, et plus particulièrement pour ses remarques critiques qui abordent des questions stimulantes et dignes de réflexion. Avant de discuter de la visualité du langage du corps, je m'arrêterai à deux éléments qui ont été relevés et dont le premier concerne les profils d'époque proposés dans la partie historique de ma recherche. Il est naturellement vrai que l'interprétation de certaines données extraites d'un corpus de textes entraîne inévitablement des simplifications. Compte tenu du très grand nombre de textes romanesques anglais, le choix de quatre-vingts romans ne constitue qu'un échantillon modeste ; ce corpus contient cependant tant de signes corporo-visuels, que, lors de l'interprétation, bien des exemples pouvaient en effet occuper plusieurs positions dans la grille d'analyse — souvent ces cas étaient justement les plus intéressants du point de vue artistique. Statistiquement parlant les résultats ne peuvent donc pas être considérés comme « précis ». Voilà pourquoi j'ai délibérément renoncé à proposer des pourcentages. Les profils ne doivent servir qu'à montrer les grandes lignes de l'évolution qui ne se trouvent pas vraiment modifiées par les cas de polysémie compte tenu de la masse des signes classés. Ensuite il faut soumettre les tendances trouvées à une observation de détail en regard de chaque texte ainsi qu'à une analyse précise des données contextuelles. De même je ne conçois les grilles d'analyse que l'on peut établir pour des textes en particulier que comme point de départ d'une approche cherchant à établir, au-delà de la classification des signes corporels, l'usage spécifique qu'en proposent ces textes sans oublier toutes les nuances et les subtilités significatives dues à leur présentation.

De même je suis absolument d'accord qu'en littérature la communication non verbale vocale est plus ou moins investie des mêmes fonctions que la communication non verbale visuelle. Si l'on se réfère à mon schéma de classification selon les modes et les fonctions du non-verbal, l'exclusion du paralangage ne représente effectivement que l'« économie » d'une grande catégorie modale. Cette exclusion a cependant été motivée par le fait que la présentation du paralangage excède dans le texte littéraire les plans du lexique et de la syntaxe et qu'il aurait fallu, pour en tenir compte, ajouter des paramètres descriptifs tels l'utilisation de la ponctuation, les effets typographiques ou les signes particuliers indiquant les accents, l'intonation et le volume. À cause du caractère suprasegmental de bien des signifiants paraverbaux ainsi que du lien qui les unit forcément à l'expression verbale, le problème de l'écriture de ceux-ci est encore plus complexe que ne l'est celui de l'écriture des signes corporo-visuels dont j'ai parlé. L'observation du paralangage dans un contexte historique entraîne finalement d'autres difficultés que celle du langage du corps car dans le domaine de l'expérience acoustique et auditive l'état de la documentation n'est pas le même que dans le domaine visuel où l'on trouve des illustrations, du moins, partielles de l'expression corporelle dès les temps les plus anciens. L'histoire du paralangage — tant dans la réalité empirique qu'en littérature — est un champ fort peu étudié qui aura à s'appuyer sur une histoire de la perception pas encore écrite non plus à bien des égards.

Cette histoire de la perception est abordée par Moser-Verrey lorsqu'elle se réfère à la dissociation du son et de l'image — un phénomène qui ne se retrouve d'ailleurs pas seulement dans le domaine de l'esthétique. À ce sujet j'aimerais évoquer une étude en langue allemande qui traite de cette dissociation et de la façon dont le texte littéraire la travaille avec une grande perspicacité. Peter Utz analyse dans *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*¹ (Fink, Munich, 1990) l'antinomie des sens ainsi que la dominance de l'œil dans la perception moderne en s'arrêtant plus particulièrement sur la manière dont la littérature reprend cette antinomie, tente de la déjouer et rétablir ainsi l'intégrité du corps. Les études sur le rapport entre le langage du corps et le paralangage auront à tenir compte de telles analyses. Même si l'on trouve beaucoup d'exemples dans lesquels des signes corporels et des signes paralinguistiques apparaissent conjointement, la question de la modification historique de cette relation reste ouverte : Est-ce que la dominance de l'œil se reflète dans une fréquence généralement plus grande des signes corporo-visuels ? Ou est-ce que la représentation littéraire de l'expression non verbale tend plutôt vers une synesthésie de principe ?

L'analyse de la visualité du langage du corps en littérature est cependant, à elle seule, un vaste champ et lorsque Moser-Verrey m'invite à repenser plus à fond cette visualité, elle soulève une question tout aussi complexe qu'intéressante. D'abord j'aimerais souligner le fait que le terme de « visuelle Sehweise » ne se rapporte pas à la visualité en général, mais bien à une technique qui consiste à thématiser dans le texte littéraire des modalités de la vision, c'est à dire à préciser la netteté de l'image, l'angle de la vision ou la distance de l'objet focalisé, de telle façon que le lecteur perçoive ce qui est décrit d'une manière bien déterminée. Poser la question des « sources » des signes corporo-visuels en littérature comme le fait Moser-Verrey, c'est soulever d'autres aspects de la visualité auxquels je ne voudrais pas appliquer le terme de « visuelle Sehweise ».

Il est certain que le langage du corps en littérature ne se rapporte jamais exclusivement à la réalité empirique connue de l'auteur (ce langage du corps constituant d'ailleurs lui-même un système sémiotique fortement codé et parfois même très stylisé). Le langage du corps se trouve esthétisé dès le moment où il s'inscrit dans un texte littéraire. Sa dimension artistique est plus particulièrement évidente, lorsqu'il fait appel au rêve ou à des réalisations esthétiques déjà données — deux domaines qui relèvent essentiellement de la vision.

Dans mon développement concernant la « visuelle Sehweise », j'ai fait état de la fin du *Procès* de Kafka dont il n'est pas nécessaire de préciser davantage l'aspect onirique, voire cauchemardesque. Cette fin est remarquable pour ce qui concerne la précision des indications de visualisation qu'elle propose, et offre le geste d'une main levée aux doigts écartés comme le dernier message émis par K.. Ce geste est extraordinairement expressif, symbolique même, et ne se rapporte sans doute pas

¹ *L'Œil et l'oreille dans le texte. La perception en littérature à l'époque de Goethe.*

immédiatement à une réalité empirique. Il évoque par sa qualité expressionniste des correspondances picturales et filmiques. Une stylisation semblable, obéissant aux principes formels de l'art nouveau, marque par endroits le langage du corps dans *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde. Même dans des romans du XVIII^e siècle qui se donnent comme programme une représentation fidèle de la réalité et qui utilisent bien davantage que jamais auparavant le langage du corps dans le but esthétique de l'authentification, on trouve plus d'un exemple emprunté au langage du corps des arts visuels. Ceci est particulièrement frappant si l'on considère la technique du tableau qui fige les personnages au moment d'une forte émotion, dans une posture qui dépeint physiquement leur état affectif. Dans ces cas il est très évident que l'analyse et l'interprétation du langage du corps en littérature doivent tenir compte de structures esthétiquement préformées. Cela en vaut la peine, et il est important de bien analyser ces modèles artistiques du langage du corps en littérature — mais cette tâche ne peut s'accomplir de façon satisfaisante que par l'étude approfondie de textes particuliers.

On peut se demander si un langage du corps très codé esthétiquement ne s'interprète pas néanmoins spontanément, lors d'un premier pas herméneutique, selon la compétence non verbale naturelle du récepteur acquise dans le quotidien. La signification des tableaux au XVIII^e siècle repose essentiellement sur le fait que ceux-ci peuvent être lus comme expression de l'émotion et parviennent à affecter le lecteur. Dans l'exemple de Kafka cité plus haut les mains levées de K. ont été comprises par les interprètes de différentes façons : comme geste de désespoir, de peur ou aussi de défense. Est-ce que de telles interprétations ne reposent pas, du moins en partie, sur une connaissance du langage du corps naturel, même si dans ce cas le langage du corps littéraire n'a justement pas un effet « réaliste » ?

Ainsi la sémosis propre au langage du corps en littérature accueille tant du côté des auteurs que du côté des lecteurs, une pluralité de systèmes sémiotiques appartenant aux arts — plus particulièrement aux arts visuels — mais aussi à la réalité empirique.

Barbara Korte
Université technique de Chemnitz-Zwickau