Études de stylistique anglaise

12 | 2018

La Société de Stylistique Anglaise (1978-2018) : 40 ans de style

L'écriture de soi : genres discursifs, mode discursif ? Le récit des internements de Janet Frame : *Faces in the Water, An Autobiography*

Catherine Paulin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/574>

DOI : 10.4000/esa.574

ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Édition imprimée

Date de publication : 30 janvier 2018

Pagination : 269-289

ISSN : 2116-1747

Référence électronique

Catherine Paulin, « L'écriture de soi : genres discursifs, mode discursif ? Le récit des internements de Janet Frame : *Faces in the Water, An Autobiography* », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 12 | 2018, mis en ligne le 19 février 2019, consulté le 13 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/574> ; DOI : 10.4000/esa.574

L'écriture de soi : genres discursifs, mode discursif ? Le récit des internements de Janet Frame : *Faces in the Water, An Autobiography*.

Catherine PAULIN
Université de Strasbourg
Linguistique, Langues, Parole
(LiLPa, EA 1339)

Introduction

L'écriture de soi, notamment le roman autobiographique et l'autobiographie, a trait à la délimitation et à la mise en récit de soi, entre mémoire de soi, authenticité et falsification. S'écrire se décline en différents genres et sous-genres même si c'est toujours l'histoire du sujet qui est au centre : il s'agit de (re)créer le vécu en en donnant une représentation qui varie selon le genre discursif dans laquelle elle est offerte au lecteur. L'autobiographie retrace l'existence du sujet de façon ordonnée, dans une saisie logico-temporelle de faits « réels ». Elle s'inscrit dans une phénoménologie du réel (Schmitt 2017) et se lit comme une « série » de faits réels, qui, le plus souvent, suit l'ordre chronologique qui ne correspond pas nécessairement à l'ordre mémoriel. L'autobiographie, en dépit de « l'illusion rétrospective » pour reprendre l'expression de Sartre dans *Les Mots*, se donne comme vraie, contrairement au roman autobiographique. Dans les propos qui suivent, et à l'instar de Buell (1991) et de Schmitt (2017), nous tenterons de montrer pourquoi nous préférons la notion de mode discursif à l'hyper-notion de genre discursif ou à celle de sous-genres pour parler de l'écriture de soi. Dans un premier temps, nous exposerons l'idée selon laquelle le récit de soi, quel qu'il soit,

échappe à la problématique du vrai ou du faux. Nous opérerons ainsi un glissement de la notion de genre discursif : fiction ou « document¹ » à celle de mode discursif. Les modes de représentation des hôpitaux psychiatriques, la dénomination et la description des soignants nous permettront de pointer des différences entre un récit empreint de la subjectivité d'une narratrice et d'un auteur implicite et le récit d'un *je* narrateur-narré qui se dévoile.

Une phénoménologie de l'expérience

Le texte autobiographique (genre ou mode) se définit par le besoin perlocutoire de communiquer à l'autre ce qui nous arrive. Ce besoin échappe à la problématique du vrai et du faux et vise à produire un effet sur le lecteur (l'émouvoir, provoquer une réaction...), faute de quoi les textes autobiographiques ne seraient sans doute pas publiés, et aussi sur celui ou celle qui écrit (se libérer, faire sens de son existence, mettre en œuvre une reconnaissance de soi par soi...). C'est en cela que les différents genres autobiographiques peuvent être subsumés par la notion de mode autobiographique. Le degré de référentialité duquel on peut investir la fiction autobiographique est peut-être moindre que celui duquel on peut investir l'autobiographie proprement dite. Cependant, dans les deux cas, le lecteur est animé par le même désir : celui de connaître la vie de l'autre. Lejeune (2005, 63) reconnaît l'impossibilité qu'il y a à produire des autobiographies « pures ». Le lecteur fait l'expérience de degrés variables de fictionalisation de soi et des événements : la distance temporelle qui sépare le sujet écrivant du « moi » d'alors, les distorsions qu'impose la mémoire font qu'il serait vain et sans intérêt de rechercher une référentialité parfaite à ce qui ne peut être que (re)construction de soi. L'œuvre de la mémoire fait que la vie dont on se souvient est par essence une fiction. Plutôt que d'inscrire le mode autobiographique dans une phénoménologie du réel, nous l'inscrivons dans une phénoménologie de l'expérience, une phénoménologie des « événements cognitifs incarnés » (Schmitt 2017). Si l'on admet qu'il n'existe point de présent narré, le mode autobiographique est intrinsèquement fictionnel. Lorsque notre présent, qui a tous les droits de parler de notre passé, s'exprime, il est déjà mort. Ce dialogue constant entre passé et présent toujours fuyant est au

¹ Nous reprenons ici le terme de « document » que Frame emploie dans la phrase de clôture de son roman autobiographique, *Faces in the Water* (254) : « And by what I have written in this document you will see, won't you, that I have obeyed her [one of the nurses] ».

cœur du mode autobiographique qui vise, nous semble-t-il, à construire le sens de la trajectoire du moi. Et si ce sens ne se trouvait pas dans le réel, qui l'exclut, mais dans la (re)construction de l'expérience fictionnalisée par la médiation du langage ? Nous déplaçons donc la réflexion des genres discursifs en ce qu'ils définissent les attentes du lecteur (degré de référentialité, effets de réel, rapport à « la » vérité...) au mode discursif autobiographique en ce qu'il invite à une forme de communication autobiographique, qui devient davantage possible dès lors qu'on éloigne le propos de l'illusion d'écho réaliste de la vie d'un moi, un autre que soi, dans le discours. Dans la communication autobiographique, « l'auto » qui écrit, reçoit du lecteur qu'il construit, son propre message. Nous voulons dire par là que l'auteur-narrateur n'est pas seul en ce qu'il construit le lecteur pour s'écrire.

Du roman autobiographique à une autobiographie

Janet Frame a été très marquée par la mort par noyade, à dix ans d'intervalle, de deux de ses sœurs et aussi par les crises d'épilepsie de son frère Georges. Diagnostiquée schizophrène en 1945, elle a fait différents séjours en hôpital psychiatrique où elle a subi environ deux cents électrochocs ; de quoi détruire la mémoire de tout être vivant. En 1954, la publication de son premier ouvrage, *The Lagoon and Other Stories*, qui lui valut l'obtention du prix Hubert Church, lui a permis d'échapper à une lobotomie :

It was now my writing that at last came to my rescue. It is little wonder that I value writing as a way of life when it actually saved my life. My mother had been persuaded to sign permission for me to undergo a leucotomy; I know that she would not have done so had not the experts wielded heavily weighted arguments – the experts, who over the years as my 'history' was accumulating, had not spoken to me at one time longer than ten or fifteen minutes, and in total time over eight years, for about eighty minutes; who had administered no tests, [...]

An Autobiography, 221.

I repeat that my writing saved me. I had seen in the ward office the list of those 'down for a leucotomy', with my name on the list, and other names being crossed off as the operation was performed. My 'turn' must have been very close [...]

An Autobiography, 222.

Nous nous intéresserons dans ce qui suit au récit autobiographique des internements qu'a vécu Janet Frame dans *Faces in the Water*, roman autobiographique paru en 1961, qui nous plonge dans les ténèbres de l'univers psychiatrique ainsi que dans les tomes 2 et 3 de son autobiographie, parue en 1989 en Nouvelle Zélande puis en 1991 aux États Unis. Les pages 188 à 223 du tome 2 intitulé *An Angel at My Table* qui date de 1984 retracent les internements à Dunedin hospital puis à Seacliff en 1945. Dans la seconde partie du tome 3 intitulé *The Envoy from Mirror City*, le chapitre 14 « Questions », des pages 369 à 385, fait le récit du séjour de Frame à Maudsley Hospital, à Londres, au début des années 60, avant son retour en Nouvelle Zélande en 1963. Le mode autobiographique, roman ou récit de soi, a pour fonction de permettre au sujet écrivant de se mettre à distance de lui-même tout en se révélant à lui-même. En lui permettant de se séparer d'elle-même, la mise en récit de Frame par elle-même lui permet de vivre au sens où son récit a un effet de subjectivation qui, à la fois, met à distance son passé et ses difficultés de santé mentale et les lui renvoie en miroir (Lejeune 2005, 17) :

[...] mettre sa vie en récit, c'est tout simplement vivre. Nous sommes des hommes récits. La fiction, c'est inventer quelque chose de différent de cette vie.

[...] l'autobiographie n'est pas un cas particulier de roman, ni l'inverse, tous deux sont des cas particuliers de la mise en récit.

Janet Frame théorise ainsi le mode autobiographique :

Writing an autobiography, usually thought of as a looking back, can just as well be a looking *across* or *through*, with the passing of time giving an X-ray quality to the eye. Also, time past is not time gone, it is time accumulated, with the host resembling the character in the fairytale who was joined along the route by more and more characters, none of whom could be separated from one another or from the host, with some stuck so fast that their physical presence caused physical pain. Add to the characters all the events, thoughts, feelings, and there is a mass of time, now a sticky mess, now a jewel bigger than the planets and the stars.

An Autobiography, 191-192.

Trois pages plus loin, elle fait la différence entre récit autobiographique et fiction autobiographique. Dès que le sujet s'écrit, il devient un autre que lui-même. Dans son roman autobiographique, cette distance est marquée par le fait que l'auteur-narrateur diffère du personnage narré, Istina Mavet, qui lui renvoie en la subjectivant sa propre expérience :

In my book *Faces in the Water* I have described in detail the surroundings and events in the several mental hospitals I experienced during the eight following years. I have also written factually about my own treatment and my thoughts about it. The fiction of the book lies in the portrayal of the central character, based on my life but given largely fictional thoughts and feelings, **to create a picture of the sickness I saw around me**². When one day a fellow patient, seeing workmen outside digging drains, said to me, 'Look, they are digging our graves,' I knew she believed this. Her words are an example of the words and behaviour I used to portray Istina Mavet.
An Autobiography, 194.

Nous adhérons à la thèse de Lejeune (2005, 31) selon qui « le pacte autobiographique est l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité ». En cela, il oppose le pacte autobiographique au pacte de fiction lorsque « quelqu'un qui vous propose un roman (même s'il est inspiré de sa vie) ne vous demande pas de croire pour de bon à ce qu'il vous raconte mais simplement de jouer à y croire ». On comprend ainsi que la différence n'est pas intrinsèque aux deux genres, roman et autobiographie, mais qu'elle se situe du côté de la réception que l'on en fait. La question centrale est celle de savoir s'il est possible de dire la vérité sur soi ? Nous préférons penser que l'autobiographie « est une fiction qui s'ignore, une fiction naïve ou hypocrite, qui n'a pas conscience ou n'accepte pas d'être fiction... » (Lejeune 2005, 37). De notre point de vue, l'identité est du côté de la (re)construction, du côté de l'imaginaire. Le roman autobiographique ou l'autobiographie qui collent à cet imaginaire permettent d'entrevoir la vérité du sujet. Plutôt que de penser la frontière entre fiction et autobiographie, nous penserons le récit de soi comme un cas limite, une « autofiction » pour reprendre le terme inventé par Doubrosky (1977). Frame nous renseigne dans les citations qui précèdent (*An Autobiography*, 191, 194) quant au fait que le mode autobiographique est guidé par une intention de se découvrir et de révéler en tant que sujet. Le mode fictionnel autobiographique permet d'élargir l'intention au sens où le personnage principal délocuté est représentatif de tous les autres dans la même situation ou dans une situation comparable et il permet ainsi d'inscrire la fiction dans l'histoire d'une communauté à un moment donné. Tout se passe comme si la dimension autofictionnelle permettait d'atteindre le réel au delà des limites du réel de l'individu pour

² Le surlignement est le nôtre.

construire le réel collectif. Ainsi, la communication autobiographique serait plutôt du côté de l'autofiction, là où il devient possible d'imaginer que ce que je lis est de l'ordre de l'individuel en ce qu'il représente potentiellement le collectif. Du point de vue de l'auteur-narrateur, la narration produit le sujet qui écrit. Du point de vue du lecteur, la division subjective propre à toute mise en récit de soi, fictionnelle ou non, lui permet d'imaginer que ce qu'il lit est de l'ordre de l'individuel (de l'expérience personnelle d'un auteur-narrateur) mais aussi potentiellement de l'ordre de l'expérience partagée, en ce que le sujet narré, qui, à la fois, produit le sujet qui écrit, et, qui le sépare de ce sujet à propos de qui il écrit, devient un autre, un espace subjectif dans lequel le lecteur peut se projeter. La division subjective inhérente à la communication autobiographique permet un élargissement de l'expérience individuelle à l'expérience partagée : entre soi et cet autre que soi, entre l'auteur-narrateur, le lecteur et le texte.

Du genre discursif au mode discursif

Tout en reconnaissant une dimension générique à l'écriture de soi, en ce qu'elle est liée à une époque et une société données (ce qui, par ailleurs, pourrait être dit de tout genre discursif qui s'inscrit par essence dans une forme d'historicité), nous éloignons notre propos d'une approche en termes de genres discursifs dont l'instabilité est reconnue par ceux mêmes qui travaillent à leur catégorisation (Adam 2008 ; Rastier 2001 ; Koch et Öesterreicher 2001...). Les auteurs auxquels nous faisons référence s'accordent à penser que les genres et les discours « s'articulent aux pratiques sociales » (Rastier 2001b) et que « les situations d'énonciation et d'interprétation sont des occurrences » des genres discursifs. Nous partageons ce point de vue. L'hétérogénéité interne des genres relève de la typologie des textes. Pour ce qui nous préoccupe, les deux sous-genres, roman autobiographique et autobiographie, font partie de ce que nous avons appelé « la communication autobiographique ». Nous leur reconnaissons une caractéristique commune : un vouloir s'écrire pour être lu qu'il nous semble recevable de qualifier de pratique sociale. Cependant, l'horizon d'attente du lecteur varie : il s'attend à ce qu'il y ait des écarts entre le réel et ce qui est écrit dans l'écriture de soi fictionnalisée tandis qu'il est en attente d'authenticité dans l'autobiographie. Si l'on considère que l'étude des genres discursifs prend nécessairement en compte le rôle de la situation et des paramètres énonciatifs, la frontière entre roman autobiographique et autobiographie ne peut qu'être floue

puisque les deux sous-genres (nous n'aimons guère le terme) ne présentent pas de véritables différences en termes de conditions de leur production ou de leur réception. A l'instar de Bergounioux (2004, 2011) pour ce qui concerne l'endophasie, nous considérons donc l'écriture de soi comme un mode d'expression spécifique. Notre propos se situe dans le cadre d'une stylistique textuelle dans laquelle la question du genre ne tient pas une place essentielle. L'écriture de soi fait montre d'une transversalité entre discours historiquement situé : roman, autobiographie, autofiction... La variation est cependant bel et bien présente au sens où le degré de fictionalisation est variable d'un récit de soi à un autre, voire même au sein d'un même récit. Le rôle joué par la mémoire est essentiel dès lors qu'il s'agit d'un récit *a posteriori*, structuré. Ainsi, nous reconnaissons une différence marquée entre le journal que l'on tient 'à chaud', qui comporte des dates précises (voire l'heure, le lieu, les conditions dans lesquelles les contributions sont apportées) et qui consiste à consigner ce que l'on fait, ce que l'on sent, ce que l'on pense sur le papier ou à l'écran d'un ordinateur. Il s'agit là, selon nous, d'un genre distinct au sens où les conditions de production (et partant de réception) diffèrent de celles d'un récit de soi *a posteriori*.

Les hôpitaux psychiatriques : un univers carcéral

Faces in the Water est le récit d'Istina de ses séjours prolongés, pendant huit années, dans les hôpitaux psychiatriques en Nouvelle Zélande. Istina nous permet de faire avec elle l'expérience de son monde organisé en une spirale de souvenirs, de rêves, d'électrochocs. L'enfermement physique carcéral s'accompagne d'un enfermement mental où la téléonomie n'a pas de place, où la circularité des événements et le retour perpétuel du même, de la confusion entre le souvenir et l'imaginaire, des électrochocs, des lobotomies, des pertes du langage, de la mort ne laissent pas d'espoir. C'est la langue du récit d'Istina qui plonge le lecteur dans l'expérience de l'enfermement, l'immobilisme du temps qui ne s'écoule pas : « IT IS SAID that when **a prisoner is condemned to die**³ all clocks in the neighbourhood of **the death cell** are stopped; as if the removal of the clock will cut off the flow of time **and maroon the**

³ Le surlignement est le nôtre comme dans les citations qui suivent.

prisoner on a coast of timelessness...» (*Faces in the Water*, 31). Le terme de *borstal* est employé à plusieurs reprises, l'hôpital de Cliffhaven est décrit avec précision, tel une prison : « **small barred windows** [...], and the tower with its bell **like an ancient prison bell** » (*Faces in the Water*, 51). Les malades sont prisonniers dans la salle commune, « *locked in the dayroom until teatime* » (53) après la promenade du dimanche qui leur est imposée. Ces prisonniers, à qui toute intimité est refusée (les toilettes n'ont pas de portes, les infirmières fouillent leurs casiers à leur guise) peuvent être « **on parole** » ou « **placed on probation** » ou bien encore en cellule d'isolement. La langue du récit d'Istina ne laisse aucune place à l'indifférence : nous y sommes, plongés dans « le réel ». Nul besoin d'inférer, tout est dit : la thématique rend compte de l'univers physique et psychique vécu et de la circularité du temps vécu. Istina va encore plus loin : nous sommes en 1945 et l'hôpital psychiatrique se transforme en camp de concentration nazi, où les femmes n'ont qu'un droit, obéir : « *We stood there naked, packed tightly like cattle in the salesyards* » (*Faces in the Water*, 94). Istina, comme les autres, vit dans la peur de la punition, des électrochocs et de la dernière punition, la lobotomie :

Ward Two, Cliffhaven Mental Hospital, I would head the page; and then overcome by the futility of saying anything to anyone and having no one to say it to, I would close my pad and put it in the imitation-leather bag where I kept my treasures – the Shakespeare growing daily shabbier with non-reading, the *Sonnets to Orpheus* in German and English.

“*Wolle die Wandlung,*” I read. “Choose to be Changes.”

Not only Rilke was giving advice. The doctors were to have consultations, and Sister Bridge was hinting to me that it was impossible for me to continue living as myself, that I must be changed.

*That which would stay what it is renounces existence;
Does it feel safe in its shelter of lusterless gray?*

they might have whispered to me, but for them there was only one way out, the head shaved and the eyes large and dark, meeting darkness.

“Choose to be changed; with the flame with the flame be enraptured” – but in too many cases the flame was the ice pick of a lobotomy.

Faces in the Water, 160-161.

Istina ne se pose nullement en exception, elle se voit descendre dans l'horreur comme elle voit les autres. Envoyée dans le bâtiment des réfractaires, elle observe : « *the movement was a ballet, and the choreographer was Insanity; and the whole room seemed like a microfilm of atoms in **prison dress** revolving and voyaging, if that were possible, in search of their own nucleus* » (*Faces in the Water*, 90).

Le roman autobiographique nous offre une série d'images en synchronie de la vie à Cliffhaven. Le temps y est immobilisé. Nous osons le parallélisme avec la photographie⁴ qui, dans sa représentation, atteste que « cela a été ». Et pourtant, comble du paradoxe, il s'agit de langage, fictionnel par nature. La série d'images envahit l'imaginaire du lecteur et le plonge dans l'expérience d'Istina. Cela se passe quelque peu différemment dans *An Autobiography* qui retrace et reconstruit de façon rétrospective et dynamique le vécu de Frame. La téléonomie de l'existence reconstruite n'enferme pas le lecteur dans le désespoir d'alors, et, en ce sens, l'invite moins à faire l'expérience de ce que Frame a vécu. La démarche, déjà si claire dans le roman devient parfois métalinguistique :

I was taken (**third-person people are also thrust into the passive mood**) to Seaclyff in a car that held two girls from **borstal** and the **police matron**, Miss Churchill. Miss Churchill! How curiously events and people and places and names moved between fiction and fact!

An Autobiography, 191.

L'Histoire et l'histoire de Frame se superposent: « If I look through the skeleton of the year and shadowing it with both the shadow of death and life, the atom bomb, the homely crocuses surviving in the late spring now, birthdays and deathdays... » (*An Autobiography*, 192). Le regard haggard des prisonniers des camps nazis ou de Seaclyff, le bruit des trains dans lesquels les déportés ont été emmenés ou de ceux dans lesquels Frame a été transportée vers les centres hospitaliers carcéraux s'imposent au lecteur: « I saw people with their eyes staring like the eyes of hurricanes surrounded here by the whirling unseen and unheard commotion contrasting strangely with the stillness » (*An Autobiography*, 193). Le bruit des trains reste le même après l'annonce du diagnostique, *schizofreenier* : « The wheels of the train, however, which all my railway life had said, Kaitangata, Kaitangata, Kaitangata, remained uninfluenced by my strange disease: their iron on iron said, obstinately, Kaitangata, Kaitangata, Kaitangata » (*An Autobiography*, 198).

⁴ Nous renvoyons à *La chambre claire. Note sur la photographie* (Barthes, 1980) et aux notions de photographie « sage » et de photographie « folle » pour comparer *Faces in the Water* à la photographie « folle » dont le réalisme, qui est absolu, emporte le lecteur.

La dénomination et la description des soignants

Le lecteur entre dans l'univers d'Istina Mavet ou dans celui de Janet Frame porté par leur narratrice homodiégétique et focalisatrice. Dans les deux cas, la narratrice et l'auteur (narré-narrant) coalescent, à des degrés divers. Dans le roman, la narratrice, cet auteur implicite, est une projection dans le monde de la fiction de traits de Frame. Nous partageons l'analyse de Gavins (2007, 128-129) et considérons qu'un monde modal épistémique est créé « This modal-world may be enactor- or participant-accessible, depending on who is responsible for its creation and whose speech or thought is being represented within it ». La « narratrice-enactor » ou l'auteur implicite se souviennent d'un monde qu'elles reconstruisent (« enactor-accessible ») et qu'elles permettent au lecteur de visualiser. Gavins (2007, 219) ajoute:

Readers accept and process the world-building and function-advancing information [...] as though the text-world narrators responsible for them were discourse-world human beings. Although the Text World Theory framework categorises the perspectives of all textual constructs as *epistemic modal-worlds*, the reader of a literary fiction will often follow and conceptualise the narrator's version of events as though it were a text-world.

A l'instar de Gavins, ou, comme le synthétise Sorlin (2014, 176-181), nous partons de l'idée selon laquelle le monde du Discours (*Discourse World*), qui correspond au monde réel, passe pour le lecteur par le monde du Texte (*Text World*), celui que l'auteur implicite et que Frame à la 1^{ère} personne dans *An Autobiography* construisent. C'est en entrant dans le monde du Texte que le lecteur se forge une représentation mentale de l'univers des hôpitaux psychiatriques, des malades et des soignants qui le peuplent, et, en ce sens, il fait, lui aussi, partie du monde du Texte. Dans la *théorie des mondes textuels*, une importance particulière est accordée à tous les éléments qui permettent de poser un cadre spatio-temporel (*world building elements*) ainsi qu'aux personnages et aux objets signifiants. La dénomination des soignants rend compte de la relation qu'entretient avec eux l'auteur implicite ou le *I* de l'autobiographie et concourt à la représentation mentale que s'en construit le lecteur. Le personnel soignant exerce un pouvoir quasi illimité sur les malades et il nous a paru intéressant de voir comment Istina Mavet les dénomme et les décrit dans le monde du Texte car ce sont les surnoms qui se superposent aux noms des soignants, les métaphores et les métonymies qui sont en jeu, les comparaisons et les qualificatifs subjectifs qui construisent la connaissance

qu'en acquiert le lecteur dans l'univers épistémique modal du texte. Nous avançons que les surnoms et les qualités attribuées aux humains constituent des *world building elements* essentiels qui plongent le lecteur dans le monde d'Istina et qui lui permettent de « sentir avec elle », dans une forme d'identification empathique, un univers dont il devient partie prenante. Ainsi, le lexique, dans le domaine nominal, prend lui aussi en charge la construction du monde épistémique textuel, qui n'est pas du domaine réservé aux syntagmes verbaux (types de procès, temps, aspects, modalité...) ou adverbiaux et permet au lecteur de devenir un « participant » au sens où il fait l'expérience, par la lecture, de ce dont se remémore « the narrator-enactor-author ».

Le personnel soignant : les gardiens de l'univers carcéral

Dans *Faces in the Water*, la narratrice dénomme les soignants, médecins et infirmières, en imprimant sur eux la perception qu'elle a d'eux. Leurs surnoms, souvent empruntés à d'autres malades, sont répétés à de nombreuses reprises, rythmant son discours, lui apportant une cohésion dans un univers où le temps est marqué par le retour d'événements qui, s'ils ne sont pas tout à fait les mêmes ne sont jamais très différents : « *Sausage Day, Apple pie Day, Visiting Day, Operation Day, Every Day* » (115). Nous donnerons ci-dessous quelques exemples frappants. À Cliffhaven, *Matron Glass*, telle un maquignon, fait le tour de ses têtes de bétail avant de les conduire à l'abattoir et prend les décisions que le médecin, surnommé *Scone* devrait prendre :

Then the pegging footsteps as **the massive Matron Glass** on her tiny blackshod feet approached down the corridor, unlocked the observation dormitory and stood surveying us, with a query to a nurse, like a **stockman** appraising head of cattle waiting in the saleyards to go by truck to the slaughterhouse.

Faces in the Water, 17.

Le lecteur apprend quelques pages plus loin que *Matron Glass* a une voix d'assassin, « whispering in a hoarse voice like an assassin » (24) et que le Dr. Howell, « young, catarrhal plump pale-faced (we called him Scone) short-sighted over-worked » (27) est à la merci de « *the omnipotent Matron* ». Le personnel soignant est pathologique dans sa cruauté, à l'image de la médecine psychiatrique de l'époque. La description que fait Istina de la déformité physique des plus cruels d'entre eux symbolise leur « déformité humaine ». Istina a peur, non pas des distorsions des autres malades, mais de la cruauté des gardiens, du Dr. Portman devenu *the Mad*

Major, de *Matron Burrough* ou de *Sister Wolf* : « I didn't feel; but I was afraid. Dr. Tall limped. Sister Creed limped. Matron Burrough's butcher-like face swelled before me in a threatening manner » (75). En passant de *the Social Worker* à *Pavlova* (22), de Dr. Howell à *Scone* (27), de *Miss Glass* à *Matron Glass* (132) pour ne prendre que ces quelques exemples, Istina fait progresser le récit et entraîne le lecteur devenu participant de la construction du monde du Texte, certes à partir de la connaissance qu'il a du monde du Discours, mais, bien plus encore, grâce aux images que le texte lui offre et qui le font plonger dans l'horreur. Selon nous, c'est bien la construction du monde du Texte qui lui ouvre une porte sur le réel. Si les dénominations employées ne constituent pas des néologismes, le discours d'Istina est original et utilise la langue en fonction de ses visées propres : peindre l'univers psychiatrique à une époque et en un lieu donnés et y faire pénétrer le lecteur. Si les soignants font l'objet de descriptions impressionnistes, précises et singulières, ils sont aussi de véritables prototypes, des specimen représentatifs d'une époque dans un discours qui acquiert une dimension socio-historique :

Further, the sight of **the Treecroft matron** convinced me that my fears were not groundless, and at first I thought that **Matron Glass** had followed me up from the south **and adopted the identity of Matron Borough; even their bodies were the same**, huge, encased in the white uniform through which you could see the marks, like bars, of their corset.

Faces in the Water, 68.

Istina brosse le portrait d'une infirmière qui se confie à elle, même si elle le regrette très vite. Rien d'étonnant à ce qu'Istina la dénomme *Sister Bridge*. Il ne faudrait cependant pas s'aventurer sur le pont qui sépare deux mondes : Istina sait qu'elle n'est pas censée voir, pas assez sensée pour voir l'autre rive, la face cachée de *Sister Bridge* qui se sent très vite menacée par son regard et qui se réfugie derrière l'autorité que lui confère sa fonction :

Sister Bridge was now thirty-six and married to one of the attendants. **Her appearance** – that of a female butcher, red haired, freckle faced, fat, blowsy – was **so much like that of other domineering, insensitive mental nurses** that it seemed to have sought her out and attached itself to her as **a camouflage in order to protect her and give her prestige among her species** and safeguard her own identity. She had known many of the patients for years and was loved and trusted by them and her attitude was usually one of happy sarcasm and mockery, a habit which she had perhaps acquired when learning to impress and obey the dictatorial matrons

of years ago, to be fused with her abundance of vitality and sympathy so that they arrived without seeming to hurt.

Faces in the Water, 139.

Le récit d'Istina, si fantasmé et reconstruit soit-il, est emprunt de réalisme et d'ironie. Par ironie, nous n'impliquons pas qu'il y a une inversion du sens mais plutôt que le lecteur est appelé à reconstruire les intentions de la narratrice dans ce qu'elle rapporte des propos d'un premier médecin ou dans la description qu'elle fait d'un second. Il nous semble que la dimension pragmatique ou relationnelle entre la narratrice et le lecteur est essentielle. Elle résume le comportement de deux des médecins auxquels elle a affaire comme suit :

It was Dr. Howell who tried to spread the **interesting news that mental patients were people** and therefore might like occasionally to engage in the activities of people.

Faces in the Water, 29.

Dr. Portmann was a plump short dark Englishman with an indulged mustache, and brown eyes glittering beneath creeped brows. He was man of decisive attitudes and gestures with quick sympathies and **a sense of the sublime which exceeded his mental strutting**, as if a rooster with purpose and success had taken to wearing buckskins. Dr. Portman was nicknamed the "Mad Major."

Faces in the Water, 57.

L'ironie est à son comble lorsqu'Istina précise que la tasse du docteur est isolée de celles des malades « *[to] prevent the interchange of diseases like boredom loneliness authoritarianism* » (27). Chacun sait que l'ennui, la solitude, l'autoritarisme sont des maladies transmissibles par la salive.

Les dénominations dans *An Autobiography* ne sont plus métaphoriques, les descriptions ne sont plus individuelles et aussi singulières. Frame a pris de la distance, elle s'est échappée de ce qu'elle appelle la *memorable family* (221) qu'elle a décrite dans *Faces in the Water*. Le lecteur découvre le nom des infirmières : « [...] Cassidy, Doherty (both Maori women), 'Taffy', the Welsh nurse now living in Cardiff, Noreen Ramsay (who gave me extra food when I was hungry) and others » (221). Il est confronté à un discours plus détaché dans lequel le réel est objectivé :

The attitude of those in charge who unfortunately wrote the reports and influenced the treatment was that of reprimand and punishment, with certain forms of medical treatment being threatened as punishment for failure to 'co-operate' where 'co-operate' might mean a refusal to obey an

order, say, to go to the doorless lavatories with six others and urinate in public, while suffering verbal abuse by the nurse for being unwilling. 'Too fussy are we? Well, Miss Educated, you'll learn a thing or two here.

An Autobiography, 221.

Les experts décident de la vie des malades et prennent leurs décisions à partir des jugements du quotidien des « *overworked irritable nursing sisters* » (222). Dr Burt, « a likeable overworked young doctor who had scarcely spoken to me [...] found time to explain that I would be having a leucotomy operation, that it would be so good for me, that, I would be 'out of hospital in no time ». Le passé est de plus en plus objectivé (les années ont passé. Istina Mavet a laissé sa place à l'écrivaine libre et forte, Janet Frame), l'ironie se fait mordante. Frame « *disapproved of all psychiatric gods* » (383). Le charme du Dr. Howell qu'elle dépeint dans son roman en écrivant : « *He was like a god [...] he was a charmer even of bile-green cardboard snakes. And of people. He was Pavlova's God too, we know that [...]* » (30), ne passerait pas l'épreuve de la distance objectivante de son autobiographie. Frame peut faire des *You-should-ers* ses objets des années plus tard, à l'issue d'une thérapie qu'elle a choisie de mener à bien, à Londres, quand le Dr. Cawley la convint :

The 'you should' days were over, he said. *You should go here, go there, be this, be that, do this, do that – you should you know – it would be good for you!* Lifelong, largely because of my own makeup I had been the target for the *You-should-ers*, with a long interval of *You must Or Else*: it was time to begin again.

An Autobiography, 384.

Le mode discursif n'est plus le même, il s'agit certes toujours d'un récit de soi mais il ne passe plus par la mise à distance de soi par soi. Frame s'écrit à la 1^{ère} personne, elle n'est plus la cible des *You-should-ers*, elle ne suit plus la trace de son histoire sous couvert d'une narratrice fantasmée et par laquelle elle s'écrit. Le monde du Discours et le monde du Texte se rapprochent dans ce qui demeure une reconstruction, un récit qui, cette fois, se donne pour vrai. Force est de constater, que les conditions de production de l'écriture ont changé : Frame vit à Londres, agit en femme libre, sa thérapie ne lui est plus imposée, elle est pleinement reconnue pour son travail d'écriture.

Écrire, s'écrire, se (re)construire

Dès lors que l'écriture de soi est publiée, elle est destinée à être lue et le lecteur devient cet allocutaire participant du monde textuel dans lequel son acte de lecture le projette. La narratrice de *Faces in the Water* s'apparente, comme nous l'avons vu, et comme le déclare Janet Frame elle-même, à son auteur implicite. Si le lecteur n'a pas la possibilité de lui répondre, il permet au texte de se constituer comme *medium* entre un *je*⁵ et cet allocutaire qu'est le lecteur. Le roman autobiographique, en ce qu'il superpose une vision imaginaire du monde sur la réalité, permet au lecteur et à l'auteur implicite de construire une relation intersubjective, certes dissymétrique et 'en différé', selon les modalités du code écrit, et donne ainsi naissance à un *je*, si souvent dénié, qui ne peut trouver sa place que dans la relation avec ce *tu*, cet autre que lui⁶.

La dénomination et la description des malades

Dans cet univers où les malades sont constituées par métonymie (la caractéristique pour la classe) et grâce au processus lexicogénique de conversion partielle (pas de singulier) de l'adjectif vers le nom, en une classe d'occurrences : *the insane*, ou bien encore sont dépeintes comme une « *raging mass of people performing their violent orchestration of unreason* » (90), « *lost people* » (25), la narratrice se remémore chacune d'elles, chaque recoin de leurs fantasmes. Le récit d'Istina fait que chacune est singulière et regagne ainsi en humanité : Louise, horrifiée par ses kilomètres d'intestins; Alice, envoyée à l'asile très jeune, après une double masectomie, qui passe ses journées sans bruit à nettoyer les sols et à faire la poussière, et qui, la nuit, ses cheveux défaits, raconte qu'elle a été enlevée, en pleine nuit, par des hommes qui l'ont précipitée dans une grotte dans l'Himalaya : « *Held for ransom. Tortured. Threatened* » (144). Istina ajoute immédiatement : « *And she spoke the truth* ». Les autres femmes accordent crédit au récit fantasmagorique d'Alice « *As she spoke, what the advertisers might call a 'secret ingredient' passed her lips*

⁵ La même remarque s'appliquerait à une narration à la 3^{ème} personne.

⁶ « La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu*. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la *personne*. [...]. Cette polarité ne signifie pas égalité ni symétrie : 'ego' a toujours une position de transcendance à l'égard de *tu* ; néanmoins, ils sont complémentaires, mais selon une opposition 'intérieur/extérieur', et même temps ils sont réversibles » (Benveniste 1966, 260).

inside her words, and forced us to believe her stories » (144). Dans *An Autobiography*, la dénomination des malades en tant que classe ou sous-classes d'occurrences ne varie pas : *the community of the insane* (193), *the leucotomies* (223), ces femmes « hidden away with nothing left but a nickname, with even the word nick-name hinting at the presence of devils » (194). Le lecteur est projeté dans l'existence de ce collectif de femmes mises au ban de l'humanité.

Un mode discursif de l'absence de soi à soi à la présence de soi à soi

Dans un monde sans repère temporel : « There is no past present or future. Using tenses to divide time is like making chalk marks on water. I do not know if my experience at Cliffhaven happened years ago, are happening now, or lie in wait for me in what is called the future » (*Faces in the Water*, 37), où le corps, après les électrochocs, est privé de la conscience d'être un :

Then I rise disembodied from the dark to grasp and attach myself like a homeless parasite to the shape of my identity and its position in space and time. At first I cannot find my way, I cannot find myself where I left myself, someone has removed all trace of me. I am crying.

Faces in the Water, 26.

L'écriture permet de (re)naître. Istina ou plus tard Janet parviennent à faire l'expérience, qu'elles partagent avec le lecteur, de la reconstruction de leur *moi* grâce au souvenir devenu partageable par l'écriture, puis, des années plus tard, par la thérapie choisie, cette autre forme d'écriture de soi. Sans entretenir de rapport de dépendance au regard de l'autre, le mode discursif autobiographique permet au *je* de se construire, face à un *tu*, le lecteur dont la présence – absence permet de dévoiler *the untellable* (*An Autobiography*, 374). *The case*, c'est ainsi qu'on parlait d'elle lors de ses internements, d'un cas parmi les cas (*An Autobiography*, 373), parvient à dire *je* grâce au souvenir : « I arrived home at Willowglen, outwardly smiling and calm, but inwardly with all confidence gone, with the conviction at last that **I was officially a non-person** » (224). La conscience et l'écriture de ce qu'elle ressent lui permettent de vivre, de construire le territoire et le temps de son identité, de sortir du néant : « *I did not know my own identity* » (*Faces in the Water*, 65). Le lecteur est invité à quitter le monde imaginaire d'Istina Mavet qui l'a tant rapproché de la vérité de celui de Janet Frame, mais, dans *An Autobiography*, le

mode rétrospectif et poétique (même si, comme le montrent les citations, l'importance accordée à la matérialité des signifiants, à la dimension sonore de l'écrit, aux métaphores semble bien davantage prégnante dans *Faces in the Water*) continue de l'appeler, encore et toujours, à vivre avec ce narré – narrant, que ce soit une narratrice, un auteur implicite, un auteur qui s'écrit :

After being and feeling a nothing and nobody, and forced into a continued state of physical and emotional submission, **I felt as if the world would sweep over and engulf me**, while I would meekly accept and act upon suggestions and orders from others, out of the habitual fear that had grown within me, in hospital.

An Autobiography, 224.

La « *Dear Educated, Miss Educated* » (*An Autobiography*, 221), dont le niveau d'études a souvent attiré le courroux des soignants, a sauvé sa vie par l'écriture : « It was now my writing that came to my rescue ». Elle n'a pas toujours pu se souvenir, a même feint de pouvoir le faire pour se rassurer qu'elle était en vie, et elle n'a pas suivi les conseils prodigués, certes à Istina, alors qu'elle quittait l'hôpital, ce sont les dernières lignes de *Faces in the Water* :

I looked away from them and tried not to think of them and repeated to myself what one of the nurses had told me, "when you leave hospital you must forget all you have ever seen, put it out of mind completely as if it never happened, and go and live a normal life in the outside world."
And by what I have written in **this document you** will see, won't **you**, that I have obeyed her?

Le terme *document*, utilisé pour renvoyer au roman, nous paraît révélateur de la porosité de la frontière entre récit fictionnel et récit authentique, véridique ou, autrement dit, apparenté au document à valeur de preuve.

Éléments de conclusion

Nous partageons le point de vue de Beacco (2004) qui présente la complexité de la notion de genre discursif en ce qu'elle est à la croisée de différents points de vue théoriques : 1) en sociolinguistique si l'on considère le genre discursif comme une forme de représentation de la communication ; 2) en linguistique en ce que le genre discursif constitue

un objet verbal. Nous ajoutons que se pose alors la question de la différence qu'il convient ou non de faire entre genre discursif et type de textes ; 3) en analyse du discours en ce que le genre discursif a partie liée avec la situation socio-historique.

Cependant, pour ce qui concerne l'écriture de soi, ces différentes approches ne permettent guère de mettre en exergue la dimension symbolique et sémiotique qui nous paraît essentielle quand il s'agit de « s'écrire ». Ni l'auteur implicite dans le roman autobiographique, ni le *je* de l'autobiographie, ni le lecteur de l'un ou de l'autre ne sont en contact direct avec le réel. En ce sens, le récit de soi constitue une forme de médiation symbolique, un pont entre le soi réel et le soi représenté. Le récit, fictionnalisé à divers degrés, a une portée symbolique au sens où il sert d'interface entre auteur implicite *je* narrateur-narré et lecteur. Ce sont les signes, extérieurs à la conscience d'Istina Mavet ou du *je* de l'autobiographie, qui nous permettent d'accéder à l'expérience médiatisée d'Istina ou de Janet. Dans les deux cas, récit autobiographique fictionnel et autobiographie, symboles et signes construisent un monde qui est cependant conditionné par le réel, le social, l'historique. Si elle est un moyen de s'influencer soi-même, l'écriture de soi a aussi une fonction sociale et collective et elle fluctue entre centration sur soi et décentration. Plus qu'un genre, le récit de soi nous apparaît comme une « sémiotique de l'intersubjectivité ». Le texte, ce récit de soi, articule expression individuelle mais aussi socialisée selon des modes discursifs singuliers, en fonction du type de fictionnalisation, intentionnelle et montrée pour ce qui est du roman autobiographique, non intentionnelle et non déclarée pour ce qui est de l'autobiographie. Les propos de Denise Malrieu et François Rastier (2001, 550⁷) sont éclairants :

Les genres sont des moyens (i) de la médiation symbolique (au sens proposé par Clifford Geertz, 1972) qui articule l'individuel et le social, et (ii) de la médiation symbolique, celle qui sépare le physique du représentationnel. La poétique généralisée engage dans son ensemble la médiation symbolique : le genre partage tout à la fois le caractère public de l'action individuelle socialisée et de la norme sociale où elle prend place. Ne pas appartenir à la société, comme l'enfant qui apprend à parler, ou en être

⁷ Note 4 de l'article cité. Les auteurs renvoient aux ouvrages de Rastier (1989, chapitre 3 ; 2001, chapitre 8). Je remercie Stéphanie Smadja d'avoir soumis ces propos à ma réflexion lors d'une communication intitulée « Parole intérieure et genres discursifs » qu'elle a prononcée dans le cadre du séminaire de l'équipe Fonctionnements Discursifs et Traduction, LiLPa, Université de Strasbourg, le 28 avril 2017.

rejeté, comme l'aliéné, c'est utiliser des genres idiosyncrasiques. En d'autres termes, le genre pourrait être considéré comme le lieu sémiotique de l'intersubjectivité en tant qu'elle est médiatisée par la Loi.

[...]

De même que les normes sociales constituent le fond qui permet de comprendre les actions individuelles, l'étude du genre revêt son plus grand intérêt quand elle permet de percevoir la singularité des textes. C'est dans l'usage singulier des genres que se constitue la personnalité, alors que les genres dessinent « en creux », par les positions énonciatives et interprétatives qu'ils codent, la personne comme ensemble de rôles sociaux.

Nous sommes encline à penser qu'il convient de subsumer les différences entre ce qui constituerait des sous-genres (roman autobiographique, autobiographie, voire peut-être même le journal...) et que la notion de mode de discours qui intègre le lecteur au monde textuel est plus à même de rendre compte du récit de soi. Pour ce qui est de *Faces in the Water* et de *An Autobiography* et du récit des internements que Janet Frame a vécus, c'est en terme de *pathos*, au sens de façon de toucher l'autre en exprimant émotions et passions, que la différence nous semble la plus marquée. Dans les deux cas, le langage, poétique à des degrés divers (métaphores, adjectifs évaluatifs, phrases nominales abondent dans une prose au caractère visuel et sonore) est pensé pour atteindre le lecteur sur le mode de la fiction et du collectif ou bien sur le mode de la vraisemblance au réel et de l'individuel. Nous laisserons à Janet Frame (*An Autobiography*, 367) le dernier mot :

In London I planned to find work and to discover by objective means whether I had ever suffered from schizophrenia. [...] Although I was inclined to cherish the distorted 'privilege' of having schizophrenia because it allied me with the great artists more readily than my attempts to produce works of art might have done, I suspected that my published writing might destroy that tenuous alliance, for I could not people, everlastingly, my novels with characters suffering from the 'Ophelia syndrome' with details drawn from my observations in hospital. I knew that the Ophelia syndrome is a poetic fiction that nevertheless usefully allows a writer to explore varieties of otherwise unspoken or unacceptable feelings, thoughts and language

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

FRAME, Janet. 1996 [1961]. *Faces in the Water*. Londres : The Women's Press Ltd.

FRAME, Janet. 1994 [1991]. *An Autobiography*. New York : George Brazillier.

To the Island was originally published in 1982.

An Angel at my Table was originally published in 1984.

The Envoy from Mirror City was originally published in 1985.

All volumes were published in the United States by George Brazillier, Inc.

Sources secondaires

ADAM, Jean-Michel. 2008 [1997]. *Les textes, types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Paris : Armand Colin.

BEACCO, Jean-Claude. 2004. « Trois perspectives linguistiques que la notion de genre discursif ». *Langages* 153. Simon Bouquet (dir.), « Les genres de la parole ». Paris : Armand Colin, p. 109-119.

BENVENISTE, Émile. 1966. *Problèmes de linguistique générale* Paris : Éditions Gallimard.

BARTHES, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Seuil.

BERGOUNIOUX, Gabriel. 2004. *Le Moyen de parler*. Lagrasse : Éditions Verdier.

- BERGOUNIOUX, Gabriel (ed.). 2001. *La parole intérieure. Langue française* 132. Paris : Larousse.
- BUELL, Laurence. 1991. « Autobiography in the American Renaissance ». In P. J. EAKIN (ed.), *American Autobiography : Retrospect and Prospect*. Madison : University of Wisconsin Press, p. 46-69.
- DOUBROSKY, Serge. *Fils*. Paris : Galilée, 1977.
- GAVINS, Joanna. 2007. *Text World Theory. An Introduction*. Edimbourg : Edinburgh University Press.
- KOCH, Peter & ÖESTERREICHER, Wulf. 2001. « Langage parlé et langage écrit », *Lexikon der romanistischen Linguistik* 1(2) : 584-627.
- LEJEUNE, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil.
- LEJEUNE, Philippe. 2005. *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris : Éditions du Seuil.
- MALRIEU, Denise et RASTIER, François. 2001. « Genres et variations morphosyntaxiques ». *Traitements automatiques du langage* 42(2) : 548-557.
- RASTIER, François. 2001a. *Arts et sciences du texte*. Paris : Presses Universitaires de France.
- RASTIER, François. 2001b. « Éléments de la théorie des genres ». *Texte !* http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Elements.html, consulté le 23 janvier 2018.
- SCHMITT, Arnaud. 2017. *The Phenomenology of Autobiography. Making It Real*. New York et Londres : Routledge.
- SORLIN, Sandrine. 2014. *La Stylistique anglaise. Théories et pratiques*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.