

# ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE PHILOLOGICA 3/2018

### ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE

# PHILOLOGICA 3/2018

La rhétorique de la vie affective : susciter, comprendre et nommer les émotions

Éditeurs Jana Králová et Kateřina Středová

UNIVERSITÉ CHARLES ÉDITIONS KAROLINUM 2018 Éditeurs : prof. PhDr. Jana Králová, CSc. Mgr. Kateřina Středová

Comité de lecture :

doc. PhDr. Petr Dytrt, Ph.D.

doc. PhDr. Mgr. Catherine Ébert-Zeminová, Ph.D.

doc. Mgr. Josef Fulka, Ph.D. doc. Clara Royer, Ph.D. prof. Karel Thein, Ph.D.

doc. PhDr. Marie Voždová, Ph.D.

La présente publication s'inscrit dans le Projet Européen du Développement Régional « Créativité et adaptabilité comme conditions du succès de l'Europe dans un monde interconnecté » (No. CZ.02.1.01/0.0/0.0/16\_019/0000734).





http://www.karolinum.cz/journals/philologica

© Charles University, 2018 ISSN 0567–8269 (Print) ISSN 2464–6830 (Online)

### **SOMMAIRE**

Introduction
Denis Kambouchner: Oublier Descartes ? <i>Les passions de l'âme</i> et les théories modernes des émotions
Ian James: Affectivité, sens et affects : les émotions comme articulation de la vie biologique
Véronique Le Ru: Individuation et affects : les rythmes de l'empathie
Ondřej Švec: De l'histoire des émotions à la généalogie de la subjectivité 43
Záviš Šuman: Catharsis: tentative cornélienne de légitimer la fiction théâtrale au XVII <sup>e</sup> siècle en France
Camille Guyon-Lecoq: Sensibilité à la douleur et compassion chez Robert Challe : de l'expérience de l'attendrissement à une réflexion sur la nature humaine
Céline Bohnert: Le système des passions dans la tragédie lullyste. L'exemple de la fureur
Jean-Louis Haquette: « Notre âme est un tableau mouvant ». Énergétique des émotions et puissance de l'image chez Diderot
Pascale Auraix-Jonchière: L'expression des émotions, un paradigme structurel dans les nouvelles de Jules Barbey d'Aurevilly
Cécile Gauthier: Barbarie, émotion et altérité : les affects « excessifs »  de la slavité fin-de-siècle dans <i>Les Noronsoff</i> de Jean Lorrain
Eva Voldřichová Beránková: L'Amour dans « le système symboliste » : prolégomènes à une future théorie de l'expression
Anna Elizabeth Halnown, « Catta ámotion annalás naásia »

la tension entre le langage juridique et affectif	15
Chiara Mengozzi: Aux frontières de l'humanité : (in)efficacité de l'empathie et de l'expérience esthétique	165
Petr Kyloušek: Sous le signe d'Ariel et de Caliban : double discours de la diaspora haïtienne de Montréal	179
Petr Vurm: 1984–2084. Faux-semblants révélés, émotions refoulées : l'amour, la haine et l'indifférence à l'âge totalitaire chez George Orwell et Boualem Sansal	193
Vojtěch Šarše: La manifestation (non)collective des sentiments dans l'Afrique romanesque	205

#### INTRODUCTION

À la fois excitations corporelles et jugements de l'âme, aussi bien irrationnelles qu'indispensables au choix et à l'action, à la fois innées et apprises par le milieu familial et social, universellement partagées et relatives à chaque culture, passivement subies et intentionnellement dirigées, cachées au plus profond de nous-mêmes et directement lisibles sur notre visage, les émotions remettent en cause les grands partages de la pensée occidentale. Notre numéro spécial se propose d'analyser et de mieux comprendre ce caractère foncièrement ambivalent des émotions.

## I. La portée cognitive des émotions : perturbations de l'âme versus émotions rationnelles

Longtemps rejetées comme le contraire de la rationalité, les émotions se trouvent depuis une trentaine d'années revalorisées comme faisant partie intégrante du fonctionnement cognitif de l'être humain. Les chercheurs en sciences cognitives (R. Sousa, A. Damasio) soutiennent que nos choix rationnels ne relèvent ni exclusivement ni principalement du domaine du calcul, mais d'une attribution de valence affective à tel choix plutôt qu'à un autre. Les émotions participent par là même à ce que l'on pourrait appeler la rationalité pratique. Et pourtant, les émotions – notamment sous forme de passions violentes – peuvent également obscurcir la raison et nous amener à des actions dont nous regrettons les conséquences. À cet égard, la littérature, par des stratégies et des techniques qu'il s'agira d'étudier, nous éclaircit sur le fonctionnement des émotions, sur l'enchevêtrement du corporel et du mental dans nos affects, de même que sur les motivations et les inhibitions émotionnelles de notre agir.

## II. Les enjeux éthiques et politiques des émotions : le caractère édifiant versus destructeur des émotions

Les émotions jouent un rôle ambivalent également dans le domaine éthique et politique : d'une part, elles témoignent de notre capacité d'empathie et sous-tendent ainsi notre comportement moral envers autrui ; de l'autre, elles se prêtent à être manipulées de sorte à exacerber les identités ethniques et nationales. D'où la nécessité d'une éducation

7

AUC Philologica\_3\_2018\_6119.indd 7

sentimentale indispensable à la construction de l'espace démocratique. Selon M. Nussbaum, ce sont notamment les émotions suscitées par la littérature qui nous rendent sensibles aux vies très différentes de la nôtre et à leur vulnérabilité, et capables de nous y intéresser. La littérature représente un laboratoire de première importance pour étudier ces deux côtés, édifiant et destructeur, des émotions et des passions.

# III. La dimension narrative de la vie affective : les émotions sont-elles universelles ou particulières à chaque culture ?

S'il est vrai que les émotions sont inscrites dans notre bagage biologique comme autant de manières de s'adapter à l'environnement, conditionnées par l'évolution commune de l'espèce humaine, il n'en reste pas moins que l'universalité des émotions entre en dissonance avec la différence des stratégies par lesquelles chaque culture institutionnalise et sanctionne les conduites émotionnelles. Il en résulte non seulement des classifications et nomenclatures hétérogènes entre les cultures, mais aussi des manières radicalement différentes d'exprimer et de mettre en récit les émotions que nous éprouvons. Autrement dit, nos émotions sont socio-culturellement constituées dans la mesure où chaque langue découpe notre vie affective à sa propre façon et où chaque comportement émotionnel est façonné par les valeurs morales et les codes sociaux. On peut ainsi étudier la classification et la narration des émotions, en posant à la vie affective la question de son histoire et de sa géographie, afin de mieux comprendre ses multiples conditionnements.

### La structure du numéro spécial

Le présent numéro spécial comporte dix-sept articles rédigés par des spécialistes provenant de sept universités françaises, britanniques et tchèques. Sa partie philosophique se voit introduite par une étude de **Denis Kambouchner** qui « réhabilite » l'importance de Descartes pour les théories modernes des émotions. **Ian James** propose une réflexion spéculative sur l'affectivité, les sens et les affects, aux limites et de la philosophie et du savoir biologique. **Véronique Le Ru** relit les œuvres de Darwin pour en tirer une analyse des formes d'expression des affects qui sont communes aux humains et aux animaux. Et finalement **Ondřej Švec** clôt le volet philosophique de la revue par une étude approfondie de l'histoire des émotions qui débouche sur l'esquisse d'une généalogie de la subjectivité.

Le classement des articles littéraires respecte en grosses lignes la chronologie des textes étudiés. Záviš Šuman analyse la notion aristotélicienne de *catharsis* dans les discours critiques légitimant la fiction théâtrale au dix-septième siècle en France. Camille Guyon-Lecoq examine l'expérience de l'attendrissement qui conduit Robert Challe à des réflexions parfois surprenantes sur la nature humaine. L'exemple de la fureur permet à Céline Bohnert d'interroger le système des passions dans la tragédie lullyste. Jean-Louis Haquette se penche sur l'œuvre de Diderot pour démontrer la place grandissante que prend la notion de visibilité dans le débat littéraire et esthétique sur les émotions au siècle des Lumières. Pascale Auraix-Jonchière étudie l'expression des émotions dans

les nouvelles de Jules Barbey d'Aurevilly pour en dégager un paradigme structurel. Les affects excessifs de la slavité fin-de-siècle sont par la suite abordés par Cécile Gauthier, tandis qu'Eva Voldřichová Beránková analyse la place de l'amour dans le système symboliste et le met en rapport avec des théories de l'expression plus tardives. L'article d'Anne-Élisabeth Halpern porte sur la célèbre définition reverdyenne de la poésie qui lie l'auteur au lecteur sur les plans émotionnel et rationnel. Sylviane Coyault décrit l'étrange tension entre le langage juridique et affectif dans l'œuvre de Tanguy Viel et Chiara Mengozzi s'interroge sur les limites de l'empathie ainsi que de l'expérience esthétique dans la formation des citoyens contemporains.

La section francophone du volume s'ouvre sur l'article de **Petr Kyloušek** qui étudie les dichotomies présentes dans le discours de la diaspora haïtienne de Montréal. **Petr Vurm** compare l'expression de l'amour, de la haine et de l'indifférence dans les romans dystopiques de George Orwell et de Boualem Sansal. Et finalement **Vojtěch Šarše** analyse les manifestations individuelles et collectives des sentiments dans l'Afrique romanesque.

Ce numéro thématique représente une tentative interdisciplinaire de réunir des philosophes et des littéraires de différentes spécialisations autour de la problématique des émotions, afin qu'ils puissent confronter leurs approches méthodologiques et partager les résultats de leurs études.

Il s'inscrit dans le Projet Européen du Développement Régional « Créativité et adaptabilité comme conditions du succès de l'Europe dans un monde interconnecté » (No. CZ.02.1.01/0.0/0.0/16\_019/0000734).

Ondřej Švec et Eva Voldřichová Beránková

# OUBLIER DESCARTES ? LES PASSIONS DE L'ÂME ET LES THÉORIES MODERNES DES ÉMOTIONS

DENIS KAMBOUCHNER
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

### DESCARTES FORGOTTEN? THE PASSIONS OF THE SOUL AND MODERN THEORIES OF EMOTIONS

Abstract: The reference to Descartes in modern scientific literature on emotions is either missing or negative. And yet, one can show that the theories of emotions laid out by William James in the 1890' or by Antonio Damasio one century later are to a great extent neo-Cartesian: it is Descartes who first construed the passions of the soul as the expressions of a "body landscape" and of a bodily reaction to certain impressions or stimuli. One can also show that Descartes' account deals with the complexity of the affective life, and of the passion itself as a special kind of thought, in a more resolute way than a number of modern approaches do. On both planes, the disdain and caricature of the Cartesian legacy appear regrettable and unjustified.

**Keywords**: Emotions, Descartes, W. James, A. Damasio, Psychophysiology, Philosophy of Mind

**Mots clés**: émotions, Descartes, W. James, A. Damasio, psychophysiologie, philosophie de l'esprit

Les quelques remarques qui suivent appellent un mot de délimitation. Sur la nature des émotions, la littérature contemporaine est considérable, dans les domaines des neurosciences et de la philosophie de l'esprit, de la psychologie, de la psychanalyse même, et il ne pourra pas être question ici d'en restituer l'ampleur. À quelques exceptions près, cependant, cette littérature se meut dans un cercle du contemporain, et semble ignorer beaucoup ou presque tout de ce qui s'est écrit sur les émotions ou passions de l'âme avant William James, ou au mieux avant Darwin; ou si elle ne l'ignore pas, elle ne s'y attarde pas non plus. C'est cette situation qui fera mon objet: l'héritage explicite apparaît fort mince, ce qui n'empêche pas que l'on puisse se mettre en quête d'un héritage caché, invisible ou dénié. En tout état de cause, il y a quelque sens à vouloir appréhender tout à la fois la relation et la distance historique et philosophique entre les perspectives adoptées aujourd'hui sur les émotions et celles qui ont été mises en œuvre à un moment que l'on s'accorde à désigner comme le départ de la pensée moderne. Je m'intéresserai en premier lieu à cette relation, puis plus succinctement à cette distance.

https://doi.org/10.14712/24646830.2018.32 © 2018 The Author. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

11

### Damasio, cartésien malgré lui

Toute une partie de la recherche contemporaine, qui étudie la formation des émotions dans le cerveau et dans le corps et leur fonction dans le comportement humain, répond à une inspiration bien plus cartésienne qu'elle ne le suppose ou ne le reconnaît le plus souvent.

Le cas le plus notoire et, avouons-le, le plus caricatural est celui d'Antonio Damasio avec son Erreur de Descartes1. Ce cas est précisément trop notoire pour que l'on doive ici s'y attarder<sup>2</sup>. Rappellons seulement les thèses positives de l'ouvrage :

- 1) Loin d'avoir de manière générale l'effet perturbateur qu'on leur a attribué, l'expression et la perception des émotions sont intégrées aux mécanismes de la faculté de raisonnement<sup>3</sup>. En témoignent les lésions d'une certaine région du cerveau humain – le cortex préfrontal ventro-médian – qui perturbent de façon constante et très nette les deux types de processus à la fois<sup>4</sup>.
- 2) L'émotion n'est pas dans son essence une qualité mentale insaisissable, attachée à un objet; elle « correspond à la perception directe d'un paysage particulier: celui du corps<sup>5</sup> ». Ce « paysage » change d'instant en instant, mais il nous est continuellement présent; mais comme sa perception se « juxtapose » à la perception et au souvenir de choses qui ne font pas partie du corps<sup>6</sup>, ces émotions finissent par être des « qualificatifs », qualifiers, pour ces autres choses.
- 3) Ainsi, la manière dont nous construisons (i. e. : nous représentons) le monde autour de nous, et dont est constitué l'élément de subjectivité qui entre en permanence dans nos expériences, n'a pas sa base ailleurs que dans notre organisme<sup>7</sup>. Certains chercheurs se sont demandé si des cerveaux placés au milieu d'une cuve dans des conditions électro-chimiques adéquates pourraient avoir les mêmes perceptions que nous ; mais non: il manquerait ici des interactions avec le corps qui sont indispensables et caractéristiques8.

Damasio présentait ces trois thèses comme directement contraires à celles de Descartes. En posant l'indépendance ontologique de l'esprit par rapport au corps, Descartes aurait affirmé l'indépendance fonctionnelle de la faculté de raisonner par rapport à la vie affective. Son erreur:

Avoir instauré une séparation abyssale entre le corps et l'esprit - entre, d'un côté, la matière corporelle, pourvue de grandeur et de dimensions, mue mécaniquement, divisible à l'infi-

Damasio, A. R. (1994): Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain. New York: G. P. Putnam's Sons, Books (ci-après DE); trad. fr. (très défectueuse): L'Erreur de Descartes. La raison des émotions. Paris : Odile Jacob, 1995 (ci-après ED).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> J'ai abordé ce sujet dans « L'erreur de Damasio : la transition Descartes-Spinoza en psychophysiologie ». In Jaquet, Ch. - Sévérac, P. - Suhamy, A. : La théorie spinoziste des rapports corps/esprit et ses usages actuels. Paris: Hermann, pp. 199-215.

In Jaquet, Ch. – Sévérac, P. – Suhamy, A.: La théorie spinoziste des rapports corps/esprit et ses usages actuels. Paris: Hermann, pp. 199-215.

ED, p. 100 et pp. 233-235.

DE, pp. xv/11-12.
 Ibid., p. xv/12.

*Ibid.*, p. xvi/13.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 227–228, 286–287.

ni, et de l'autre, l'étoffe mentale [mind stuff], sans grandeur, sans dimensions, impossible à mouvoir, indivisible ; avoir suggéré que le raisonnement, le jugement moral, la souffrance qui vient de la douleur physique ou le bouleversement émotionnel pouvaient avoir lieu indépendamment du corps. Et spécifiquement, avoir séparé les plus délicates opérations de l'esprit de la structure et du fonctionnement d'un organisme biologique<sup>9</sup>.

Cette « erreur de Descartes » n'est pas celle de tout le rationalisme classique, mais seulement celle d'une métaphysique dualiste qui a fait du penser et de la conscience de penser « les substrats réels de l'être<sup>10</sup> ». Une telle métaphysique aura trouvé son contradicteur en Spinoza, dont la position, par contraste, apparaît remarquablement proche de l'inspiration actuelle des neurosciences :

Qu'est-ce que le *conatus* spinoziste en termes biologiques actuels ? C'est l'agrégat de dispositions contenues dans les circuits cérébraux qui, dès lors qu'elles sont enclenchées par des conditions internes ou environnementales, recherchent à la fois la survie et le bien-être<sup>11</sup>.

Du reste, Spinoza a défini de manière pertinente la joie et la tristesse comme perceptions de l'état interne du corps, et affirmé avec une égale pertinence l'unité de l'esprit et du corps, en posant l'esprit comme idée du corps humain<sup>12</sup>.

Le problème est que Damasio méconnaît ici entièrement la proximité ou même la solidarité foncière, par-delà la différence des axiomatiques, entre la problématique spinoziste des affects et l'analyse cartésienne des passions de l'âme. C'est aussi que de Descartes, il n'a pratiquement rien lu : à son propos, il ne fait que reproduire les stéréotypes en usage dans le monde scientifique, notamment anglo-saxon, et ne retient du grand traité de psychophysiologie que constituent les *Passions de l'âme*, que l'intéressante vérité suivante : « La domination des penchants animaux par la pensée, la raison et la volonté est ce qui fait de nous des êtres humains 13 ».

C'est pourtant Descartes qui, après avoir rédigé une première version des *Passions de l'âme*, écrivait fin 1646 à son ami Chanut :

Il semble que vous inférez, de ce que j'ai étudié les passions, que je n'en dois plus avoir aucune; mais je vous dirai que tout au contraire, en les examinant, je les ai trouvées presque toutes bonnes, et tellement utiles à cette vie, que notre âme n'aurait pas sujet de vouloir demeurer jointe à son corps un seul moment, si elle ne les pouvait ressentir<sup>14</sup>.

Et s'agissant des passions, il est fort aisé de rétablir les points suivants :

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 250-251 (ma traduction), 312.

<sup>10</sup> Ibid., pp. 248, 311.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Damasio, A. R. (2003): Looking for Spinoza: Joy, Sorrow and the Feeling Brain. Orlando Fla.: Harcourt; trad. fr.: Spinoza avait raison. Paris: Odile Jacob, 2003, p. 41.

<sup>12</sup> Ibid., p. 211.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> DE, p. 124; ED, p. 165.

Descartes à Chanut, 1er novembre 1646. In Œuvres de Descartes. (1964–1974). Éd. Adam-Tannery (ci-après AT), Paris: Vrin-CNRS, nouvelle présentation, t. IV, p. 538. Descartes (2014): Correspondance. Éd. de J.-R. Armogathe (Œuvres complètes, t. VIII; ci-après OC). Paris: Gallimard-Tel, vol. 2, p. 675.

- 1) Dans leur définition cartésienne, les passions de l'âme sont *en premier lieu* des « perceptions qui dépendent des nerfs<sup>15</sup> », et qui expriment l'état interne du corps, et donc ont du rapport, pour parler comme Damasio, avec le « paysage corporel ». Bien entendu, elles ne sont pas que cela : ces pensées d'un type particulier qu'on appelle passions impliquent une forme de prise de position ou de mouvement à l'égard d'un objet qui est en général extérieur au corps propre. Mais Damasio lui-même admet tout-à-fait cette extension, avec la « juxtaposition », à l'émotion elle-même, de perceptions et de souvenirs de choses autres que le corps.
- 2) Descartes admet divers cas d'excitation des passions. Celles-ci peuvent être excitées dans l'âme par le corps, du seul fait de son état interne (c'est un cas-limite)<sup>16</sup>. Elles peuvent l'être par l'âme qui d'elle-même pense à quelque chose<sup>17</sup>. Plus généralement, elles sont excitées par le surgissement d'un objet ou par un événement extérieur qui se trouvera perçu par l'âme à peu près en même temps qu'il fera effet sur le corps. Mais dans aucun de ces cas, l'émotion physiologique ne peut être dite sans fonction par rapport à l'âme. Dans le premier cas (origine purement somatique de la passion), l'âme est renseignée sur l'état du corps et incitée à faire quelque chose qui se rapporte à cet état. Dans le second comme dans le troisième, où il y a représentation d'objet, une certaine pensée qu'elle a ou qu'elle peut avoir par elle-même s'agissant de cet objet acquiert un supplément de poids qui la rend plus considérable, notamment en tant qu'elle présente une action à accomplir. On dira certes que la motion passionnelle ne doit pas toujours être suivie, mais elle doit être toujours considérée.
- 3) De fait, il existe toute une thématisation cartésienne de « l'usage des passions 18 », qui met en relief la nécessaire contribution de celles-ci à la vie pratique. L'âme cartésienne ne doit certes pas suivre mécaniquement ses passions : elle doit en juger, et le cas échéant - mais seulement le cas échéant - s'efforcer d'agir selon un autre principe que celui que lui propose sa passion présente. Le fait que les motions passionnelles soient à mettre en délibération ne constitue en aucune manière une proposition philosophiquement scandaleuse ou contestable, étant donné d'abord que personne ne suppose qu'à quelque moment que ce soit, l'affect (émotion ou passion) présent dans l'esprit soit unique et simple. Mais il faut ajouter qu'en coordonnées cartésiennes, la réflexion sur la passion présente, qui aboutit le cas échéant à en désamorcer la dynamique, n'est pas elle-même une opération purement intellectuelle au sens où elle serait radicalement inaffective. Cette réflexion sur les passions met en œuvre des émotions d'un genre particulier, que Descartes appelle les émotions intérieures de l'âme : celle dans lesquelles l'âme consomme l'effet que cela lui fait d'éprouver telle ou telle passion<sup>19</sup>. On peut assurément discuter (nous y reviendrons ci-après) des caractères de ces émotions intérieures, ici regardées comme exemptes de toute dimension physiologique, mais cette discussion ne doit pas masquer l'essentiel : l'étendue cartésienne de la fonction affective, et son indissociabilité absolue d'avec l'exercice du raisonnement pratique.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Voir Les Passions de l'âme (ci-après Passions), art. 25 à 27.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Passions, art. 93; Descartes à Chanut, 1er février 1647, AT IV, p. 603; OC VIII-2, p. 677.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> *Ibid*.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Voir Passions, art. 137 à 143.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Voir Passions, art. 147 et 148, et mes remarques dans L'Homme des passions. (1995). Paris : Albin Michel, t. II, pp. 169–196.

Réserve faite des différences manifestes et considérables entre le cerveau de Descartes et celui de Damasio, on devrait donc pouvoir admettre que les vues développées par Damasio sur la fonction des émotions sont beaucoup plus néocartésiennes qu'il ne pense.

### Émotions jamesiennes et passions cartésiennes

Reportons-nous maintenant un siècle en arrière, du côté de cet ouvrage fondateur de la psychologie moderne que sont les *Principles of Psychology* de William James (1890)<sup>20</sup>. Dans le célèbre chapitre XXV, que James consacre aux émotions, l'on peut vérifier une continuité du même ordre, et qui pas plus que plus tard chez Damasio n'est explicite.

James distingue entre les émotions fortes (*coarser emotions*), colère, peur, amour, haine, joie, peine (tristesse), honte, orgueil, qui sont fortes y compris dans leur aspect physique, et les émotions plus subtiles (*subtler*) qui sont les sentiments moraux, intellectuels et esthétiques, avec une réaction physique d'ordinaire beaucoup moins forte. James écrit (*c*'est sa thèse centrale):

L'idée que nous nous faisons naturellement de ces émotions fortes est que la perception mentale d'un fait donné excite dans l'esprit l'affection qu'on appelle émotion, et que cet état mental suscite une expression corporelle. Ma théorie est au contraire la suivante : les changements corporels suivent directement la perception du fait stimulant, et notre sentiment de ces changements au moment où ils surviennent est l'émotion elle-même (our feeling of the same changes as they occur IS the emotion)<sup>21</sup>.

Selon cette vue, et la formule est célèbre, « il est plus rationnel de poser que nous sommes désolés parce que nous pleurons, en colère parce que nous frappons, effrayés parce que nous tremblons », que l'inverse<sup>22</sup>.

La nécessité de ce renversement est corroborée par les cas pathologiques d'émotion sans objet : ainsi avec cette « peur morbide » qu'engendre, sans rien qui la motive, un syndrome formé de troubles de la respiration, de palpitations cardiaques et de ce changement de l'épigastre (du creux de l'estomac) caractéristique de l'« anxiété précordiale ». On peut aussi évoquer le rapport entre l'attention volontaire aux manifestations de l'émotion en soi, et la production ou le renforcement de cette émotion elle-même. L'émotion, écrit James, n'est ici *rien d'autre que* le sentiment d'un état corporel, et sa cause est purement corporelle ; elle intègre seulement le sentiment, vif ou confus, d'un très grand nombre de changements corporels, qui font toutes les nuances des émotions. Ces nuances sont éminemment changeantes, différentes d'un individu à l'autre et susceptibles d'une variété illimitée – raison pour laquelle les efforts de classification n'auront qu'une signification limitée. L'argument central (« the vital point of my whole theory ») est ici que :

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> James, W. (1890): Principles of Psychology (ci-après PP). New York: Henry Holt and Company, 2 vol.; réimpression New York: Dover, 1950.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> PP II, p. 449.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> *Ibid.*, p. 450.

si nous imaginons une forte émotion, puis tentons d'abstraire de la conscience que nous en avons toutes les sensations de ses symptômes corporels, nous constatons qu'il ne reste rien derrière, aucune 'étoffe mentale' (*mind-stuff*) dont l'émotion pourrait être constituée <sup>23</sup>.

L'émotion dissociée de toute sensation corporelle est inconcevable ; une émotion humaine désincarnée est un pur néant.

Ces effets corporels si particuliers et si divers qui se remarquent dans les émotions s'effectuent sur un mode réflexe<sup>24</sup> et correspondent à des mécanismes préorganisés<sup>25</sup>. À la différence de la réaction instinctive (motrice), la réaction émotionnelle s'achève dans le corps du sujet; mais une simple imagination peut suffire à la déclencher.

La question est : à quoi ces phénomènes peuvent-ils tenir ? James évoque ici deux principes. (1) Certains mouvements sont des répétitions affaiblies de mouvements qui étaient, sous leur forme initiale, utiles au sujet, ou bien de mouvements qui étaient, en d'autres circonstances, des concomitants physiologiquement nécessaires des mouvements utiles. Ainsi, les troubles respiratoires qu'on observe dans la colère et dans la peur seront des réminiscences organiques des halètements d'un homme dans l'effort du combat, ou de l'essoufflement de celui qui s'enfuit précipitamment. Ce sont des amorces ou des répétitions de réactions qui ont été utiles dans une confrontation plus violente avec l'objet qui suscite l'émotion. (2) Des stimuli perçus comme analogues excitent des réactions similaires. C'est ainsi que Wundt et Piderit ont évoqué des mouvements gustatifs comme symbolisant beaucoup de nos réactions aux problèmes moraux<sup>26</sup>.

Or, ces deux points sont parfaitement classiques. Au cœur de l'apport cartésien, on trouve la relation indissociable entre la passion de l'âme, le mouvement de la glande pinéale qui est au milieu du cerveau et constitue le « siège principal de l'âme<sup>27</sup> », et enfin la stimulation du petit nerf qui descend du cerveau vers le cœur (nerf de la sixième paire), en même temps que celle de toutes sortes de nerfs insérés dans les parties intérieures du corps et dans les muscles. Nous l'avons vu, la passion étant la répercussion dans l'âme d'une émotion physiologique, elle doit être – ou être accompagnée de – la perception confuse de toutes ces modifications. Sous ce rapport, il s'agit d'une perception globale de l'état du corps, à distinguer de la perception particulière de ce qui affecte telle ou telle partie du corps.

Il y a bien un effort cartésien pour établir une typologie des manifestations physiques de toutes sortes et pour établir de grands schémas de modifications correspondant à ce que Descartes appelle les « passions primitives<sup>28</sup> ». Mais il est clair, comme Descartes l'indique à la princesse Élisabeth en mai 1646, que l'on a toujours affaire à plusieurs passions ensemble<sup>29</sup>, et que les formes physiologiques de l'émotion passionnelle varient en fonction des individus et des moments. Cette individuation des passions sera encore plus fortement marquée chez Spinoza<sup>30</sup>.

<sup>23</sup> Ibid., p. 451.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> *Ibid.*, p. 453.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> *Ibid.*, p. 450.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 479–481.

<sup>27</sup> Passions, art. 30.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Voir *Passions*, art. 97 à 111.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> À Élisabeth, mai 1646, AT IV, p. 407; OC VIII-2, p. 254.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Voir Spinoza (1677): Éthique, ÎII, prop. 51 et 57.

Second point : les passions sont, chez Descartes comme chez Hobbes<sup>31</sup>, des commencements de réactions motrices qui ont d'abord des objets corporels, mais dont les objets dans la vie adulte sont souvent très différents, bien qu'en relation analogique avec les premiers. Pour Descartes, les premières passions de notre vie sont celles que notre âme nouvellement unie à notre corps a éprouvées dans le ventre de nos mères<sup>32</sup> : l'amour, par exemple, du fait que survenait un aliment particulièrement convenable à l'entretien de la chaleur cardiaque, ou la tristesse, du fait d'une insuffisante alimentation de cette chaleur. Mais dans les phases ultérieures de la vie, c'est toute sorte de bon aliment, y compris de notre âme, ou tout défaut d'un pareil aliment qui déclenchera de pareilles passions.

Pour l'essentiel, les deux points marqués par James sont donc déjà cartésiens, et d'ailleurs partagés par d'autres auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle. Pourtant, James présente sa thèse d'après laquelle l'émotion *suit* de modifications corporelles ou plutôt coïncide avec elles plutôt qu'elle ne les *provoque* comme devant susciter l'incrédulité<sup>33</sup>. Et pour la fonction de ces modifications corporelles, ce n'est que très récemment, ajoute-t-il, que la question a été posée. Cette assertion s'accompagne de références à Spencer, *Principles of Psychology*, 1855; Piterit, *Wissenschaftliches System der Mimik und Physiognomik*, 1867; Darwin, *The Expression of the Emotion in Man and Animals*, 1872; Wundt, *Grundzüge der Physiologischen Psychologie*, 1874; Mantegazza, *La physionomie et l'expression des sentiments*, 1885. Aucune allusion n'est faite aux auteurs classiques.

Dans tous les *Principles*, on trouve quatre références à Descartes dans le tome I<sup>34</sup> (sur les animaux-machines, la chose qui pense, l'union de l'âme à la glande pinéale, la substantialité de l'âme); trois références à Hobbes, dans le même tome I, chapitre sur l'association<sup>35</sup>; une référence à Spinoza à propos de la perception de la réalité, avec citation du scolie final de la Seconde partie de l'*Éthique* (II, proposition 49)<sup>36</sup>; une citation de Malebranche (*Entretiens sur la métaphysique et la religion*, III), à propos de la confusion des impressions sensibles, dans une note du chapitre sur la sensation<sup>37</sup>. Mais au chapitre des émotions, Descartes n'est absolument pas cité, et on lira seulement dans l'abrégé des *Principles*, le *Briefer Course* de 1892, que la littérature purement descriptive sur les émotions, « depuis Descartes », est l'une des parties les plus ennuyeuses de la psychologie<sup>38</sup>.

Les citations de Hobbes, de Malebranche et de Spinoza, sans compter la plus grande place faite à Berkeley, Locke ou Hume, témoignent de l'ample culture classique qui est celle de James. Il y a donc une manière d'énigme dans la non-reconnaissance de la continuité dont il s'agit. Mais sans doute la chose s'explique-t-elle, comme dans le cas de Damasio, par la représentation d'un Descartes beaucoup plus nettement dualiste qu'il ne l'est en réalité. James n'ignore pas l'effort de Descartes pour expliquer l'ensemble des actions des animaux par la disposition de leurs organes, et le cas échéant par celle de leur cerveau. Un passage du tome I l'atteste : « Il revient à Descartes d'avoir été le premier

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Voir notamment *Leviathan*, chap. VI.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Passions, art. 107 à 111; À Chanut, 1er février 1647, AT IV, p. 605; OC VIII-2, pp. 678-679.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> PP II, p. 450.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> *Ibid.*, I, pp. 130, 200, 214, 344.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> II, pp. 573, 587, 594.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> II, p. 288.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> II, p. 10.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> James, W. (1892): Psychology, A Briefer Course. New York: Henry Holt and Company, p. 241. La précision est ajoutée au passage correspondant des Principles, II, p. 448.

à concevoir un mécanisme nerveux entièrement autosuffisant, susceptible de nous faire effectuer des actions compliquées et apparemment intelligentes<sup>39</sup>. »

Mais dans la même page où Descartes est crédité d'avoir conçu un arc sensori-moteur complet, le reproche suit immédiatement : « Par une restriction singulièrement arbitraire, Descartes s'est arrêté court devant l'homme, et, en tenant que dans les bêtes tout était machinerie nerveuse, a considéré que les actes les plus élevés de l'homme relevaient de l'action de son âme rationnelle<sup>40</sup>. »

Il est certain que pour Descartes, la conduite de la vie humaine aussi bien que la recherche de la vérité relèvent de facultés qui ne sont pas dans les bêtes ; que l'âme, nous l'avons dit, a le pouvoir d'exciter en elle-même certaines passions, par la disposition qu'elle a d'une partie au moins de ses pensées ; et qu'elle devrait toujours contrôler et maîtriser ses passions par l'usage qu'elle a de sa raison. Il n'empêche que *Les Passions de l'âme* ont poussé très loin l'étendue et la sophistication du pouvoir que le corps, avec les passions, exerce sur l'âme. Dans les passions, c'est toute une mémoire corporelle, inscrite dans les plis du cerveau, qui s'exprime et qui définit pour l'âme elle-même le caractère de l'objet ou de la circonstance présente ; c'est donc aussi le corps qui précède l'âme dans la définition d'une réaction à cette circonstance, et cela, tantôt de manière précipitée, tantôt de manière salutaire, lorsque la conservation du corps et donc du composé de l'âme et du corps est en jeu. C'est ce qui conduit Descartes à écrire ceci qui m'a toujours paru très audacieux : « L'utilité de toutes les passions ne consiste qu'en ce qu'elles fortifient et font durer en l'âme des pensées, lesquelles il est bon qu'elle conserve, et qui pourraient facilement sans cela en être effacées<sup>41</sup>. »

Il est vrai qu'il ajoute aussitôt : « [...] Comme aussi tout le mal qu'elles peuvent causer, consiste en ce qu'elles fortifient et conservent ces pensées plus qu'il n'est besoin ; ou bien qu'elles en fortifient et conservent d'autres, auxquelles il n'est pas bon de s'arrêter<sup>42</sup>. »

Mais Dieu aurait mal fait les choses, dans ce que Descartes appelle *l'institution de la nature*, si le mal l'emportait sur le bien. Et comme il sera dit à la fin du traité, « nous voyons que [les passions] sont toutes bonnes de leur nature, et que nous n'avons rien à éviter que leurs mauvais usages ou leurs excès<sup>43</sup> ».

Entre l'approche cartésienne et l'approche jamesienne, on peut assurément relever un certain nombre de différences, comme l'a fait dans une substantielle étude un interprète très autorisé, Gary Hatfield<sup>44</sup>.

Descartes et James, souligne Hatfield, proposent certes tous les deux des *body-first theories*: ils considèrent tous deux la peur et la fuite comme deux effets distincts d'un système corporel visant à produire des comportements appropriés aux situations. Tous deux distinguent entre les premières émotions de l'enfant et les émotions développées de l'adulte, qui reflètent l'expérience passée et les apprentissages, et sont excitées par des facteurs cognitifs complexes<sup>45</sup>. Mais, ajoute Hatfield, les deux théories diffèrent en ce que,

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> PP I, p. 130.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Passions, art. 74.

<sup>42</sup> Ibid

<sup>43</sup> Passions, art. 211.

<sup>44</sup> Hatfield, G. (2007): « Did Descartes have a Jamesian Theory of the Emotions? », Philosophical Psychology, vol. 20, 4, pp. 413–440.

<sup>45</sup> Ibid., p. 414.

chez James, l'appréciation cognitive de la situation ne fait pas partie du contenu propre des émotions. La théorie jamesienne est, dira-t-on dans les termes d'aujourd'hui, *non-cognitive*: les émotions sont des perceptions (perceptions des changements internes du corps, ou de son état) plutôt que des pensées au sens courant du mot<sup>46</sup>. Ce n'est qu'avec certains développements subséquents que nous pouvons faire le rapport entre nos émotions et des situations objectives, et leur accorder ainsi une signification cognitive. Du même fait, chez James, l'état émotionnel ne serait pas en lui-même ou originellement motivant (*motivating, motivational*), même si les émotions développées, réfléchies, connectées peuvent revêtir un aspect motivationnel.

Au contraire, souligne encore Hatfield, les passions chez Descartes sont des sentiments (*feelings*) que le sujet pensant (*the self*) reconnaît comme les siens propres<sup>47</sup>. Ce sont en effet « des perceptions, des sentiments ou des émotions qu'on rapporte particulièrement à [l'âme]<sup>48</sup> », à la différence des « autres sentiments, qu'on rapporte les uns aux objets extérieurs, [...] les autres à notre corps [...]<sup>49</sup> ». Aussi, quoique les passions soient causées par des conditions corporelles, elles ne sont pas des perceptions de ces conditions internes. Elles représentent le « caractère de la situation », et c'est par là qu'elles ont une action sur la volonté<sup>50</sup>.

Il n'est pourtant pas certain que les choses soient aussi tranchées, avec d'un côté, chez Descartes, une passion-représentation, et de l'autre, chez James, une passion-sensation. James dit bien que comme états internes, les émotions ne sont pas descriptibles, et que tout ce qu'on peut noter, ce sont leurs rapports avec les objets qui les suscitent et avec les réactions qu'ils provoquent<sup>51</sup>. Et d'autant que le même James admet une connexion très générale entre l'émotion et une réaction instinctive qui a cessé d'être aveugle, il apparaît difficile de dissocier le *feeling* émotionnel d'une sorte de direction intentionnelle. À cet égard, la formule : « our feeling of the same bodily changes as they occur IS the emotion<sup>52</sup> » est loin d'épuiser la question.

De la même manière, chez Descartes, il n'y a absolument aucun moyen de séparer la dimension sensitive de l'émotion de sa dimension intentionnelle, ni par conséquent de la perception d'un certain état de chose. C'est plutôt cette superposition, cette surimpression, ou plutôt cette pluridimensionnalité ou compacité qui caractérise le phénomène de la passion. La passion n'est représentation de situation *que* lestée par le corps, par la conscience d'une *intention du corps* marquée sur le mode le plus sensitif.

### Les deux facteurs de la distance

Venons-en aux indices de distance. Il y a deux points principaux à considérer. En premier lieu, toute une partie des discussions contemporaines sur les émotions s'écarte de l'inspiration cartésienne, précisément par son exigence de catégorisation.

<sup>46</sup> PP I, pp. 221-222.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Article cité, p. 423.

<sup>48</sup> Passions, art. 27.

<sup>49</sup> Ibid., art. 29.

<sup>50</sup> Article cité, p. 426.

<sup>51</sup> Briefer course, ch. 18, p. 373.

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> PP II, p. 449.

Nous ne sommes plus cette fois chez les neurobiologistes, mais chez les philosophes de l'esprit. Ceux-ci se demandent non seulement quelle est la fonction des émotions, mais ce qu'elles sont en tant qu'elles prennent place dans l'esprit. Ainsi, il existe une théorie dite perceptuelle des émotions, d'après laquelle celles-ci constituent des perceptions d'un type spécifique : ce ne sont pas simples sensations corporelles (car alors elles n'auraient pas à proprement parler d'objet externe, alors que la peur est, par exemple, peur du loup); ce ne sont pas non plus proprement des jugements, car alors elles seraient toujours liées à des concepts, et il ne faudrait pas parler d'émotions des tout jeunes enfants. Selon cette théorie « perceptuelle », telle que résumée par exemple par Christine Tappolet dans un article très clair<sup>53</sup>, les émotions sont des perceptions de valeurs positives ou négatives, et leur rôle crucial tiendra justement au fait qu'elles nous rendent conscients de la valeur des choses. C'est en tant que perceptions de valeurs qu'il faudra les rapprocher des perceptions sensorielles, sous trois rapports: leur caractère conscient, le fait qu'elles sont en général causées par les choses qui nous environnent, et le fait qu'elles ne sont pas directement soumises à la volonté. Mais dans ce cas, comment une émotion peut-elle être mauvaise - alors qu'on ne dit pas, dans le même sens, d'une perception sensorielle qu'elle est mauvaise?

Par rapport à ce genre de discussion, l'historien de la philosophie pourra conserver le sentiment que les problèmes sont posés dans un cadre trop étroit, et avec peu de bénéfice par rapport à la subtilité des formules que l'on trouve chez les auteurs classiques. Tous (Descartes, Hobbes, Malebranche, Spinoza et quelques autres) donnent certes aux passions, sauf exception, un objet qualifié, et chez tous, les passions ont en nous pour effet sinon de produire cette qualification, du moins de la renforcer. Ainsi, chez Descartes, l'amour, incitant l'âme « à se joindre de volonté aux objets qui paraissent lui être convenables<sup>54</sup> », les lui représente instamment comme convenables. Mais ni chez Descartes ni chez les autres classiques, l'accent n'est placé sur cette spécification de l'objet des passions, qui se déclinerait au risque de la monotonie : l'amour/l'aimable, la haine/le haïssable, le désir/le désirable, la joie/le réjouissant, etc. Il est au contraire essentiel que la qualité ou valeur attribuée à l'objet des passions soit mentionnée parmi d'autres énoncés ou clauses relatives à ces passions. Et de fait, autant il est légitime de dire de la passion qu'elle a pour effet de renforcer en nous la perception de l'objet comme ceci ou cela, autant il est improbable que l'on puisse la définir en tout et pour tout comme cette perception. Nous ne devons jamais oublier, s'agissant de la passion en tant qu'elle appartient à l'âme, que nous ne savons pas proprement en quoi elle consiste, et qu'un certain aspect d'obscurité et de confusion en est constitutif.

Second point : Descartes distinguait entre les passions et des « émotions intérieures de l'âme », ou des émotions intellectuelles (d'amour, de haine, de joie et de tristesse) qui suivent immédiatement des jugements que l'âme effectue et sont exclusives de dimension physiologique<sup>55</sup>. C'est là une tout autre distinction que celle que James a proposée entre les émotions fortes (*coarser*) et les émotions plus subtiles (*subtler*), en niant précisément –

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> Tappolet, C. (2011): « Les mauvaises émotions ». In Tappolet, C. – Teroni, F. – Konzelmann Ziv, A.: Les ombres de l'âme. Penser les émotions négatives. Genève: Éd. Markus Heller, pp. 37–51.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Passions, art. 79.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Principes de la philosophie, IV, art. 190; Passions, art. 29, 79, 91, 92, 147, 148, 187; À Chanut, 1er février 1647, AT IV, pp. 601–603; OC VIII-2, pp. 676–678.

et tous les penseurs modernes à sa suite – qu'il y ait un sens à parler d'une émotion sans dimension physiologique et sensorielle.

C'est bien évidemment dans cette distinction entre passions et émotions intellectuelles que se marque le « dualisme » cartésien, au prix du reste d'une énigme persistante concernant la manière dont l'âme peut se trouver émue sans aucune marque sensible de cette émotion. Cette énigme ne peut se réduire que si l'on considère que les émotions dont il s'agit sont en pratique indissociables des passions, qu'elles déterminent, qu'elles suivent ou qu'elles prennent pour objets (ceci exclusivement en tant qu'« émotions intérieures de l'âme »). Elles ne sont donc en réalité jamais seules dans l'âme, et ce n'est que par opposition au caractère très sensible de la passion qu'elles apparaissent dépourvues de cette dimension physiologique<sup>56</sup>.

Quoi qu'il en soit, la fonction de cette distinction doit être bien mesurée : elle signifie qu'il existe des émotions de second degré, et qu'il est essentiel qu'il en existe ; que, sur le plan de l'affectivité comme sur celui du jugement, nous ne sommes presque jamais tout d'une pièce; que nous réagissons à nos propres passions et pouvons mettre une certaine distance entre elles et nous, distance qui peut s'interpréter comme une distance entre deux « nous » (entre deux « moi » ou « soi »). Avec cette sorte d'objectivation s'ouvrent toutes sortes de possibilités de pensée, de langage et d'action. Celles-ci, notamment la complexité intrinsèque de toute déclaration de passion, sont bien connues des psychologues, des psychanalystes, des experts en littérature et de quelques philosophes. Les écrivains et moralistes de l'âge classique, tels Racine ou La Rochefoucauld, les ont profondément méditées. Descartes n'a pas constitué seul l'ample mémoire dans laquelle nous pouvons puiser, mais avec sa concision propre il y a sans nul doute contribué pour une part notable, et à cet égard, un fil sinueux mais solide court de son œuvre jusqu'à celle de Proust. La question décisive consiste à savoir si les théories des émotions auxquelles nous avons aujourd'hui affaire sont capables de reconnaître et de prendre en charge cette complexité. Si la réponse devait être négative, il ne faudrait pas seulement parler d'oubli, mais de régression.

#### **BIBLIOGRAPHIE**

Damasio, A. R. (1994): Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain. New York: G. P. Putnam's Sons Books; trad. fr.: L'Erreur de Descartes. La raison des émotions, Paris: Odile Jacob, 1995.

Damasio, A. R. (2003): Looking for Spinoza: Joy, Sorrow and the Feeling Brain. Orlando, Fla.: Harcourt; trad. fr.: Spinoza avait raison. Paris: Odile Jacob, 2003.

Descartes (1964–1974): Œuvres. Éd. par Ch. Adam et P. Tannery. Paris: Vrin-CNRS, nouvelle présentation, 11 vol.

Descartes (2014). Correspondance. Éd. de J.-R. Armogathe. Paris : Gallimard-Tel, 2 vol. (Œuvres complètes, VIII, t. 1 et 2).

Hatfield, G. (2007): « Did Descartes have a Jamesian Theory of the Emotions? », *Philosophical Psychology*, 20, 4, pp. 413–440.

James, W. (1890): Principles of Psychology. New York: Henry Holt and Company, 1890, 2 vol.; réimpression New York: Dover, 1950.

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> J'ai traité en détail de ce point dans L'Homme des passions, op. cit., t. I, pp. 345–367.

James, W. (1892) : *Psychology, A Briefer Course.* New York : Henry Holt and Company. Trad. fr. par N. Féron, *Précis de psychologie*, Paris : Les Empêcheurs de penser en rond, 2003.

Kambouchner, D. (1995): L'Homme des passions. Commentaires sur Descartes. Paris : Albin Michel, 2 vol. Kambouchner, D. (2009): « L'erreur de Damasio : la transition Descartes-Spinoza en psychophysiologie ». In Jaquet, Ch. – Sévérac, P. – Suhamy, A. : La théorie spinoziste des rapports corps/esprit et ses usages actuels. Paris : Hermann, pp. 199–215.

Kambouchner, D. (2015): Descartes n'a pas dit. Paris: Les Belles-Lettres.

Spinoza (1925) : Éthique. In Spinoza : Opera. Éd. de C. Gebhardt. Heidelberg : Winters ; rééd. Olms, 1972, vol. III.

Tappolet, C. (2011): « Les mauvaises émotions ». In Tappolet, C. – Teroni, F. – Konzelmann Ziv, A. : Les ombres de l'âme. Penser les émotions négatives. Genève : Éd. Markus Heller, pp. 37–51.

Denis Kambouchner Centre de Philosophie Contemporaine de la Sorbonne Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne 17 rue de la Sorbonne – F 75005 Paris denis.kambouchner@univ-paris1.fr

### AFFECTIVITÉ, SENS ET AFFECTS : LES ÉMOTIONS COMME ARTICULATION DE LA VIE BIOLOGIQUE

IAN JAMES
University of Cambridge

### AFFECTIVITY, SENSE AND AFFECTS: EMOTIONS AS THE ARTICULATION OF BIOLOGICAL LIFE

Abstract: This article argues that attempts by philosophy to think emotions as embodied is caught between the necessity of thinking them as a subjective first person dimension of experience on the one hand and as an objective biological determination on the other. Philosophy has tended to view these two dimensions, qualitative and quantitative respectively, as in either in a parallelism with each other or alternatively has dispensed with either one or the other. Drawing on Georges Canguilhem's biological thinking of "sense" as a mode of functional relationality that constitutes the being of organisms as such, this article argues that emotions are an extension of a more fundamental affectivity proper to biological life in general. This allows for the qualitative dimension of emotions and the objective knowledge of them in biology to be thought in an ontological continuity with each other. It also allows for a renewed thinking of the fundamental continuity of emotional and affective experience in human and non-human animal life.

**Keywords:** Touch, relation, affection, sense, affects, emotions **Mots clés:** Toucher, rapport, affection, sens, affects, émotions

Affectivité, sens et affects: c'est à partir de ces trois termes que je propose une réflexion sur les émotions qui sera spéculative; donc une réflexion qui d'un côté pense à la limite de ce que la conceptualité philosophique peut connaître, divulguer ou bien révéler des émotions, et de l'autre côté, une réflexion qui interprète la vie affective d'une façon expérimentale à partir de la pensée biologique. Et cette pensée spéculative, se situant aux limites et de la philosophie et du savoir biologique, posera la question des émotions dans le contexte d'une interrogation des limites en général: les limites qui séparent l'organisme biologique de son environnement et des autres organismes, les limites qui séparent les êtres humains des animaux, et les limites, autant ontologiques qu'épistémologiques, qui séparent la philosophie spéculative de la science ou bien la science naturelle des sciences humaines.

Depuis son origine, bien évidemment, la philosophie a interrogé les émotions : on sait que Platon, Aristote, Descartes, Spinoza, Hobbes et Hume en ont tous proposé des théories. Je n'ai pas l'intention, dans le cadre limité de cette intervention, de revisiter ces théo-

https://doi.org/10.14712/24646830.2018.33 © 2018 The Author. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

ries ni de parcourir cette histoire philosophique complexe et diverse. Commençons donc plutôt avec une récapitulation de définitions de base. « Affecter », selon le Petit Robert, veut dire: « Toucher (qqn) par une impression, une action sur l'organisme ou le psychisme ». De cette définition le sens de « l'affectivité » s'ensuit d'une façon conséquente : « l'affectivité » signifie, et je cite, une « aptitude à être affecté de plaisir ou de douleur », ou bien « l'ensemble de la vie affective ». Et donc l'affect, c'est un « état affectif élémentaire », c.a.d. l'expérience d'une impression ou d'une sensation simple, par exemple de plaisir ou de douleur, expérience que nous nommons émotion ou sentiment dès qu'elle devient plus complexe ou riche. Dans toutes ces définitions l'expérience du toucher, et donc du sentir et de la sensation, reste, je dirais, primordiale. L'évidence de ce rôle primordial joué par le toucher dans l'affectivité ou dans l'expérience des affects et des émotions est soulignée non seulement par les définitions du dictionnaire mais aussi par l'usage linguistique habituel. On ressent des émotions, on se dit « touché » par ceci ou cela. Il n'y a donc, bien évidemment, pas d'affect ou d'émotion sans être touché de quelque façon que ce soit, sans un ressentir, un sentir, ou une sensation. Et j'ajouterais qu'il n'y a pas d'affect ou d'émotion sans un sens. L'impression produite sur l'organisme qui constitue cette expérience, le fait d'être affecté par quelque chose aura toujours et sans exception un sens pour l'organisme affecté, même, et peut-être surtout, quand ce sens reste en-deçà de toute possibilité de signification linguistique et en-deçà de toute opération de compréhension ou de cognition dites supérieure ou rationnelle.

Dans ce contexte il n'est pas possible qu'une réflexion philosophique ou spéculative sur des émotions ignore la dimension corporelle, et donc biologique, de la vie affective. Mais ceci pose un problème. D'une part les affects et les émotions font partie des qualia de l'expérience ; ils renvoient à l'aspect phénoménale de notre vécu, auquel on n'accède que par introspection subjective. On sait bien que la philosophie a tendance à interroger les émotions à partir de l'expérience vécue à la première personne. D'autre part la biologie, en tant que science se voulant objective, détermine l'existence de l'organisme dans son statut d'objet de connaissance de l'extérieure et à la troisième personne. Si l'on veut vraiment prendre en compte philosophiquement la dimension corporelle des émotions, c'est-à-dire l'affectivité et donc le toucher et le ressentir qui la constituent primordialement en tant que telle, il faut une pensée qui réunira la perspective phénoménale et qualitative qui se dit à la première personne et la perspective biologique et quantitative qui se dit à la troisième personne. Il nous faudrait une pensée naturaliste qui mettrait la philosophie qui interroge le vécu phénoménal et la science qui détermine l'existence objective dans un certain rapport de continuité.

On ne peut pas parler d'un naturalisme des émotions sans se référer d'abord à Spinoza et à sa définition célèbre des affects vers la fin de la troisième partie de son *Éthique*. Mais cette définition met en évidence ou bien rend plus complexe le problème du qualitatif et du quantitatif qui vient de se poser. Voici la définition que nous donne Spinoza : « L'Affect qu'on dit une Passion de l'âme est une idée confuse par laquelle l'Esprit affirme une force d'exister de son Corps, plus grande ou moindre d'auparavant, et dont la présence détermine l'Esprit à penser ceci plutôt que cela »¹. Cette formulation est tout à fait cohérente avec une perspective naturaliste dans la mesure où elle ne pose pas de séparation ou de distinction

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Spinoza, B. (1988): Éthique. Traduit par Bernard Pautrat. Paris: Seuil, p. 347.

ontologique entre le corps biologique d'un côté et l'âme ou l'esprit de l'autre. Il existerait une seule et même réalité physique corporelle et spirituelle qui précéderait la distinction corps-esprit, donc Spinoza affirme un monisme psychophysique. Mais cette seule réalité se traduit pour nous en tant que corps et esprit, deux perspectives distinctes qui sont dans un rapport de parallélisme ou d'isomorphisme l'une avec l'autre. L'esprit dans ce contexte n'est donc surtout pas autonome par rapport à « la force d'exister de son Corps » qui est affirmée par l'affect, d'où tout le discours spinoziste sur l'impuissance humaine à réprimer les affects ; c'est la Servitude dont il discute dans la quatrième partie de l'Éthique. D'une part cette définition nous indique que les affects, affirmant des forces d'exister de notre Corps, seraient d'une certaine manière le fond de la vie de l'Esprit et de la conscience humaine, le fond donc de l'expérience phénoménale. L'Esprit est constitué par son idée du corps et on est conscient du corps de par la conscience de ses changements. Donc ce sont des affects qui constituent, à sa base, l'Esprit. D'autre part, il se peut qu'on n'ait pas du tout quitté, dans cette définition spinoziste des affects, le point de vue de la première personne. Dans le contexte du parallélisme psychophysique qui définit les affects comme une idée confuse de l'Esprit affirmant le flux d'une force d'exister corporelle, il est tout à fait possible qu'on reste malgré tout entièrement dans le domaine de l'expérience vécue à la première personne et dans la perspective d'une appréhension qualitative de l'existence : il s'agit toujours des qualia de l'expérience. Donc même si le corps ici est pensé métaphysiquement en toute continuité ontologique avec la conscience et la vie de l'Esprit, il n'est pas pensé phénoménologiquement en continuité avec la perspective du corps biologique déterminé comme objet et à la troisième personne, c'est-à-dire selon le point de vue propre à la connaissance scientifique. Le flux des forces du corps et des affects chez Spinoza, et le conatus dont ce flux est l'expression, n'est pas abordable ou accessible par voie de la science biologique.

Ce problème est légué à la tradition philosophique qui hérite de Spinoza. Je pense ici surtout à Nietzsche et à la théorie nietzschéenne de la force et des affects telle qu'elle est reprise par Gilles Deleuze dans ses écrits des années soixante<sup>2</sup>. Même en reconnaissant que la pensée deleuzienne aspire à être une métaphysique qui serait adéquate à la science moderne, et que les philosophes contemporains, tels par exemple Keith Ansell-Pearson, Manuel DeLanda et John Protevi, ont mis cette pensée deleuzienne en continuité avec la biologie et avec la théorie de la complexité en particulier, je dirais que ce problème persiste<sup>3</sup>. Tous ces penseurs trouvent un parallélisme entre la pensée scientifique et la pensée deleuzienne (la question problématique du parallélisme étant toujours à l'avant-scène) mais il n'en reste pas moins que les forces et les affects chez Deleuze, comme chez Spinoza et chez Nietzsche, relèvent toujours d'un vécu immanent ou d'une dimension *qualitative* de l'existence corporelle et de l'expérience, dimension qui ne se prête pas à une détermination scientifique objective et *quantitative*.

Si l'on passe de la tradition philosophique européenne à la tradition anglo-américaine telle qu'elle s'est développée pendant le vingtième siècle, le problème se pose d'une autre

<sup>2</sup> Deleuze, G. (1962): Nietzsche et la philosophie. Paris: Presses Universitaires de France; (1968): Différence et répétition. Paris: Presses Universitaires de France.

Ansell-Pearson, K. (1997): Viroid Life: Perspectives on Nietzsche and the Transhuman Condition. London: Routledge; (1999): Germinal Life: The Difference and Repetition of Deleuze. London: Routledge. DeLanda, M. (2002): Intensive Science and Virtual Philosophy. London: Bloomsbury. Protevi, J. (2013): Life, War, Earth: Deleuze and the Sciences. Minneapolis: University of Minnesota Press.

manière mais d'une façon non moins irréductible. D'un point de vue général on peut constater que la « philosophy of mind » et la psychologie anglo-américaine tendaient, pendant le vingtième siècle, à ignorer les émotions. Pourtant, vers la fin du siècle, autour de l'an 2000 et jusqu'au présent il y a eu un fort regain d'intérêt par rapport aux théories des émotions en Europe et aux États-Unis. Il existe, par exemple, ce qu'on appelle la théorie des affects, ou bien « affect theory » en anglais, qui réunit une très grande diversité et multiplicité de perspectives tirées de la science cognitive, de la neurologie, de la biologie évolutionniste, mais aussi des sciences humaines. Ce domaine est très vaste et il n'est pas possible d'en faire le tour dans le cadre limité de cet argument. Ce qui importe, c'est le fait, ici souligné et reconnu dans le domaine de l'« affect theory », que toute théorie ou philosophie des affects doit tenir compte de la dimension corporelle et donc biologique des émotions. Mais en même temps la théorie doit également prendre en considération la dimension des affects ou des émotions qui ne se réduit pas à la physiologie. Le caractère multi- et interdisciplinaire de l'« affect theory » répond clairement à cette exigence. Il faudrait pourtant se demander si la difficulté du parallélisme psychophysique identifiée chez Spinoza se pose d'une façon également problématique dans ce contexte.

Quant au naturalisme, et c'est ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, la tradition anglo-américaine offre une solution radicale au problème de l'expérience qualitative et sa détermination ou indétermination par la science. On peut tracer la trajectoire de cette tradition à partir de ses racines dans le pragmatisme américain, celui de John Dewey par exemple, et jusqu'à son commencement et son évolution ultérieure dans les philosophies de Wilfred Sellars, Willard van Orman Quine, David Lewis et la neuro-philosophie de Paul et Patricia Churchland. Le trait caractéristique de cette tradition c'est le désir de mettre la philosophie dans un rapport de continuité avec la science naturelle et donc de conférer à la connaissance scientifique l'autorité ultime par rapport à la détermination de la réalité. C'est la science donc qui cautionne en principe, à titre d'autorité exclusive, tout ce qui concerne et l'ontologie et l'épistémologie. Or cette valorisation philosophique de la science engendre une tendance à vouloir éliminer tout ce qui résiste à la détermination empirique ou scientifique. Cette tendance n'est nulle part aussi visible que dans le matérialisme éliminativiste de Paul et Patricia Churchland.

La thèse centrale du matérialisme éliminativiste affirme que toute réalité est physique et que toutes nos idées reçues concernant l'expérience intérieure et qualitative constituent une psychologie naïve qui sera à la longue remplacée par la neuroscience. Les émotions, les souvenirs et jusqu'à la conscience, n'existeraient donc pas en tant que tels. Il nous faudra d'autres catégories plus scientifiques qui désigneront des entités susceptibles d'être déterminées empiriquement. Voici une citation de Paul Churchland : « S'ils sont à la fin physiques, les qualités intérieures devraient être accessibles sur le plan épistémologique non seulement du point de vue de la première personne ou "subjectif" ; ils devraient être accessibles aussi d'un ou de plusieurs points de vue objectifs, par quelque instrument qui pourrait scanner l'activité cérébrale par exemple »<sup>4</sup>. Dans cette optique finalement le problème des émotions ne se pose même pas. La catégorie de l'émotion appartiendrait à une psychologie naïve qui serait éliminée tout court en faveur d'une détermination

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Churchland, P. (1996): « The Rediscovery of Light », The Journal of Philosophy, 93, 5, pp. 211–228, p. 227.

d'une activité nerveuse ou neurologique parfaitement mesurable dans des conditions expérimentales. La question de la dimension qualitative des émotions est supprimée, mais au prix de supprimer la dimension qualitative de l'existence en général, c'est-à-dire de la conscience et de l'expérience vécue à la première personne.

Cette position naturaliste extrême n'est évidemment pas suffisante comme une théorie ou une philosophie des affects et des émotions. Car éliminer dans ce contexte ce n'est pas théoriser mais plutôt réprimer. On réprime une dimension fondamentale et irréductible de l'expérience au seul prétexte, très peu philosophique, qu'elle n'est pas accessible à la science objective ou quantitative. Même si le sentir, le ressentir et l'affectivité ne sont pas mesurables ou quantifiables il n'en est pas moins sûr qu'on sent et qu'on ressent et que les affects et les émotions ont une existence et une réalité indéniable. Depuis le début, rappelons-nous, notre tâche ici a été de trouver une pensée qui réunirait la perspective phénoménale et la perspective biologique, les points de vue de la première et de la troisième personne.

Ce qu'il nous faut donc, c'est une autre approche à la biologie, une pensée biologique qui n'est pas aussi brutalement matérialiste et réductrice par rapport à l'existence des organismes vivants. Il nous faut une pensée biologique qui serait plus sensible à la spécificité du vivant et de ses interactions avec son milieu. On trouve les ressources pour une telle pensée non pas dans la tradition naturaliste américaine mais plutôt dans la tradition française de l'épistémologie historique et plus particulièrement dans la philosophie biologique de Georges Canguilhem. Canguilhem, on le sait bien, est reconnu pour son influence sur Michel Foucault, sur le développement du structuralisme français pendant les années soixante et sur la réinterprétation althusserienne de Marx en particulier. Mais il est beaucoup moins reconnu dans la tradition anglo-saxonne de la philosophie de la science. Jean Gayon, professeur en philosophie et histoire des sciences à la Sorbonne, a bien noté que la pensée biologique de Canguilhem n'est pas très unifiée mais plutôt dispersée dans des publications diverses écrites pendant plusieurs décennies, d'où probablement la difficulté de sa réception en dehors de la France. Dans un article sur la question de l'individualité dans la philosophie biologique de Canguilhem Gayon met l'accent sur le caractère relationnel de sa compréhension des organismes vivants. Chez Canguilhem « les individus », souligne Gayon, « ne devraient pas être considérés comme des étants mais plutôt comme des rapports »<sup>5</sup>. Du point de vue biologique, il continue tout en citant Canguilhem directement: « Un vivant est toujours "un système de référence absolu et irréductible". Cette approche revient à dire que l'axiologie s'enracine dans les fondations conceptuelles de la biologie »<sup>6</sup>. Cette remarque est à retenir car elle souligne que les notions vagues de matière ou de substance physique, c'est-à-dire les niveaux d'explication auxquels la biologie tend à réduire l'existence et l'activité du vivant, ne sont pas du tout suffisantes pour saisir la spécificité de la vie. Ce qui est bien plus fondamental pour l'organisme biologique, ce sont sont des valeurs, ou plutôt des rapports de valeur, qui définissent le vivant en tant que vivant.

La citation suivante, tiré d'un essai intitulé « Le Vivant et son milieu » et datant des années cinquante, explique plus clairement cette perspective canghuilhemiste :

<sup>5</sup> Gayon, J. (1998): « The Concept of Individuality in Canguilhem's Philosophy of Biology », *Journal of the History of Biology*, 31, 3, pp. 305–325, p. 306.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 317.

Du point de vue biologique, il faut comprendre qu'entre l'organisme et l'environnement, il y a le même rapport qu'entre les parties et le tout à l'intérieur de l'organisme lui-même. L'individualité du vivant ne cesse pas à ses frontières ectodermiques, pas plus qu'elle ne commence à la cellule. Le rapport biologique entre l'être et son milieu est un rapport fonctionnel, et par conséquent mobile, dont les termes échangent successivement leur rôle. La cellule est un milieu pour les éléments infra-cellulaires, elle vit elle-même dans un milieu intérieur qui est aux dimensions tantôt de l'organe et tantôt de l'organisme, lequel organisme vit lui-même dans un milieu qui lui est en quelque façon ce que l'organisme est à ses composants<sup>7</sup>.

Canguilhem nous présente ici un modèle de l'individuation biologique selon lequel il n'existe que des rapports, c'est-à-dire des rapports parmi des rapports et ainsi de suite sans qu'il y ait un fond de substance qui sous-tende la structure relationnelle ainsi posée. Donc il y a des processus biochimiques divers et leurs rapports aux microstructures moléculaires qui forment à leur tour des structures intracellulaires. De telles structures intracellulaires fonctionnent par rapport aux cellules, celles des cellules par rapport aux organes, celles des organes par rapport à celles de l'organisme, et les structures de l'organisme fonctionnent par rapport à l'environnement qui l'entoure. Mais l'essentiel ici c'est que l'organisme à tous ses niveaux d'organisation est constitué *par* ces rapports fonctionnels. Il ne s'agit pas de rapports *entre* les éléments ou des substances déjà existants mais plutôt des éléments qui n'existent *que dans* ces rapports ou grâce au système de référence constitué à partir de ces rapports.

Le rapport chez Canguilhem est toujours un « rapport à » ; une relation entre un point spécifique dans une structure qui, se mettant en relation, constitue un vivant en tant que tel dans son intériorité et dans son extériorité. Mais, et c'est ici le point décisif, ce « rapport à » est toujours, en tant que rapport fonctionnel, un rapport de « sens ». Le système de rapports fonctionnels qui constituent l'organisme vivant à tous ses niveaux est toujours un système qui fait sens, ou bien plus précisément qui *est* un sens. Canguilhem définit « sens » ici dans les termes suivants : « Un sens, du point de vue biologique et psychologique, c'est une appréciation de valeurs en rapport avec un besoin. Et un besoin c'est pour qui l'éprouve et le vit un système de référence irréductible et par là absolu »<sup>8</sup>. Donc les rapports biologiques fonctionnels en tant que « rapports à » constituent l'organisme biologique comme un centre de référence de ces rapports et comme un « sens ». Et le sens dans ce contexte doit être compris axiologiquement comme un système de référence qui est vécu d'une façon qui individue l'organisme comme une valeur autonome et discrète. C'est dans ce contexte que Canguilhem constate ou affirme que « L'être de l'organisme c'est son sens »<sup>9</sup>.

Et c'est ici qu'on peut revenir à la question de l'affectivité, du sentir et du ressentir et à la possibilité du toucher qui sous-tend toute affection, affect ou émotion. Car si pour Canguilhem le sens a une portée ontologique dans sa compréhension du vivant, et si le sens est toujours un « rapport à » constitutif de l'organisme en tant que tel, il est également possible de comprendre ce « rapport à » du sens comme un toucher, comme une

Canguilhem, G. (1965): « Le Vivant et son milieu », La Connaissance de la vie. Paris: Vrin, p. 144.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> *Ibid.*, p. 147.

affectivité fondamentale opérant à tous les niveaux de l'organisation biologique. C'està-dire que l'on peut comprendre les processus biochimiques les plus élémentaires, les interactions des cellules ainsi que des organes du corps vivant *et* ses interactions sensibles et intelligibles avec l'environnement comme une économie du toucher ou de l'affectivité. Donc le sens et son « rapport à », considérés comme toucher et affectivité fondamentale, articulent toute la vie biologique, c'est-à-dire toute la structuration dite « interne » de l'organisme aussi bien que son appréhension du monde qui l'entoure et ses interactions avec ce dernier. De ceci on peut tirer la conjecture que ce qu'on nomme affects ou émotions n'est qu'une continuation ou une prolongation de ce toucher ou de cette affectivité fondamentale qui constituent le vivant.

Je ne dis pas, évidemment, que les amibes, des virus ou des bactéries aient ou ressentent des émotions. Mais cela dit je suis persuadé que les affects et les émotions, étant une continuation ou une prolongation d'une affectivité propre aux processus biochimiques les plus élémentaires, ne sont pas foncièrement différents du sentir et du ressentir éprouvés par des organismes biologiques les plus simples. Il ne s'agit que d'une différence de degré et de complexité relationnelle. De là on peut avancer l'hypothèse, non moins spéculative, que la conscience aussi est une continuation ou une prolongation de cette affectivité biologique fondamentale. Le fait de sentir, de ressentir et de ressentir qu'on ressent, serait dans ce contexte la condition de toute visée intentionnelle de la conscience. On approuverait donc tout à fait Spinoza en affirmant que ce sont des affects et l'affectivité en général qui constituent, à sa base, l'Esprit ou la vie consciente.

Mais il n'y a plus ici de parallélisme entre le physique et le psychique. Cette optique qui considère les affects, les émotions et la conscience comme une continuation ou une prolongation des « rapports à » du sens qui organisent la vie biologique en tant que telle, exige une reconfiguration des lignes de partage qui ont séparé l'expérience qualitative et la détermination quantitative. Car l'expérience qualitative ou le vécu phénoménal d'une part et les éléments biologiques déterminés quantitativement de l'autre ne sont plus considérés en parallèle mais en continuité directe. On a proposé sur un ton quelque peu polémique au début de cette réflexion que le parallélisme psychophysique de Spinoza donnait, malgré sa métaphysique moniste, une définition des affects qui s'orientait selon l'expérience qualitative et selon la perspective de la première personne. On a proposé aussi que cette forte orientation vers la dimension qualitative de l'existence immanente se prolongeait dans la métaphysique deleuzienne. À partir de la pensée canguilhemiste, et à considérer les structures dites « physiques » et le sentir ou le ressentir supposé « psychique » également comme des « rapports à » du sens, on arrive à ne plus séparer le quantitatif et le qualitatif, la détermination objective et le vécu phénoménal subjectif.

Et c'est ici, pour conclure, qu'il faut se référer au penseur contemporain prééminent du sens, du toucher et donc de l'affection fondamentale de l'exister en général, c'est-à-dire Jean-Luc Nancy. Car Nancy, tout comme Canguilhem, confère au terme sens une portée ontologique quoique dans une perspective plus large qui excède la biologie. Rappelons que dans Le Sens du monde Nancy souligne lui aussi le caractère relationnel du sens : « Il n'y a de sens que dans un rapport à quelque "dehors" ou "ailleurs" à quoi le sens consiste à se rapporter » 10. Et tout comme Canguilhem décrète, en insistant là-dessus, que l'orga-

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Nancy, J.-L. (1993): Le Sens du monde. Paris: Galilée, p. 17.

nisme biologique *est* son sens, Nancy pour sa part est convaincu que les rapports et le partage du sens qui constituent les entités ou les singularités existantes *font* ou plutôt *sont* le monde : « Ainsi, *monde* n'est pas seulement corrélatif de *sens*, il est structuré comme *sens*, et réciproquement, *sens* est structuré comme monde »<sup>11</sup>. Ou bien aussi: « le monde *n'a plus* de sens, mais il *est* le sens »<sup>12</sup>. Cette référence à Nancy ouvre la possibilité de poser les rapports physiques, géophysiques, biophysiques et psychophysiques dans une relation de continuité ontologique les uns avec les autres. En croisant la pensée biologique canguilhemiste et la pensée nancéenne du sens on arrive à une perspective naturaliste qui situe la vie psychique des êtres vivants, leurs sensations, leurs affects, leurs émotions, tout aussi bien que leur conscience du monde et d'eux-mêmes, dans une continuité directe avec la vie physique. Un tel naturalisme est développé plus longuement ailleurs<sup>13</sup>.

La reconfiguration ici proposée des lignes de partage qui séparent le psychique et le physique, le corps biologique et le corps affectif, n'est pas sans conséquence pour d'autres configurations de lignes et de limites. Ne pas séparer la dimension qualitative de l'existence de sa détermination quantitative a également des incidences sur notre façon de distinguer entre les domaines de savoir ou de connaissance, par exemple le rapport de la philosophie ou des sciences humaines aux sciences naturelles dites « dures ». Et ne pas séparer les rapports de sens qui organisent physiquement l'organisme biologique et qui en même temps donnent la possibilité psychique de sentir, de ressentir, d'avoir des émotions et finalement de penser, ceci nous force à repenser la distinction entre la vie animale et la vie humaine. Car, si l'on sait, depuis Darwin au moins, que la vie humaine est dans une continuité biologique avec la vie animale, cette pensée de l'affectivité, du sens et des affects nous montre aussi clairement que les émotions, en tant qu'articulation de la vie biologique et base de la conscience, sont des qualités fondamentales de l'expérience sensible et pour les êtres humains et pour les animaux. Du point de vue qualitatif il n'y a rien d'essentiel à distinguer entre les deux. De la vie affective des organismes élémentaires jusqu'à la vie émotionnelle riche et complexe des mammifères (êtres humains compris), des oiseaux et, qui sait, des reptiles, il ne s'agit que des différences de degré, des différences de complexité et d'articulation relationnelles.

### **BIBLIOGRAPHIE**

Ansell-Pearson, K. (1997): Viroid Life: Perspectives on Nietzsche and the Transhuman Condition. London: Routledge.

Ansell-Pearson, K. (1999): Germinal Life: The Difference and Repetition of Deleuze. London: Routledge. Canguilhem, G. (1965): « Le Vivant et son milieu », La Connaissance de la vie. Paris : Vrin, p. 144.

Churchland, P. (1996): « The Rediscovery of Light », The Journal of Philosophy, 93, 5, pp. 211-228.

DeLanda, M. (2002): Intensive Science and Virtual Philosophy. London: Bloomsbury.

Deleuze, G. (1962) : Nietzsche et la philosophie. Paris : Presses Universitaires de France.

Deleuze, G. (1968): Différence et répétition. Paris: Presses Universitaires de France.

<sup>11</sup> Ibid., p. 18.

<sup>12</sup> Ibid., p. 19.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> James, I. (sous presse): The Technique of Thought: Nancy, Laruelle, Malabou, and Stiegler After Naturalism. Minneapolis: Minnesota University Press.

Gayon, J. (1998): « The Concept of Individuality in Canguilhem's Philosophy of Biology », *Journal of the History of Biology*, 31, 3, pp. 305–325.

James, I. (sous presse): The Technique of Thought: Nancy, Laruelle, Malabou, and Stiegler After Naturalism. Minneapolis: Minnesota University Press.

Nancy, J.-L. (1993): Le Sens du monde. Paris: Galilée.

Protevi, J. (2013): *Life, War, Earth: Deleuze and the Sciences*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Spinoza, B. (1988): *Éthique*. Traduit par Bernard Pautrat. Paris: Seuil.

James, Ian
Faculty of Modern and Medieval Languages
University of Cambridge
Downing College, Cambridge, CB2 1DQ
irj20@cam.ac.uk

### INDIVIDUATION ET AFFECTS : LES RYTHMES DE L'EMPATHIE

VÉRONIQUE LE RU

Université de Reims Champagne-Ardenne

#### INDIVIDUATION AND AFFECTS: EMPATHY'S RHYTHMS

**Abstract:** Our purpose is to show, from the analysis of interactions between organism and its environment, emotion and affect are the ordinary modes of the process of individuation of the self which makes its environment. To live, a living being needs landmarks, habits, acquired behaviors, which will become innate propensities in the succession of generations, but it needs also to invent, as environment, life, is made of unexpected and unpredictable. The propensity of taking habits is an organizing principle of life but the living must constantly cope with dangers, predators, hazards, climatical variations (like drought) to which economical variations (like unemployment) for human beings are added. These variations require us to take risks, to change course (as we humans all living beings). All these interactions are the habits of a living being are disturbed, disorganized and it has to invent new norms and new habits to survive. The process of individuation, the individual life is rhythmed by emotion, affects, habits, but also by which forces it to derogate from it, to reorganize and reinvent itself: the break in rhythm makes the rhythm.

**Keywords:** process of individuation, affect, empathy, rhythms, habits, organizing principle and disorganizing facts

**Mots clés**: processus d'individuation, affect, empathie, habitudes, principe d'organisation et faits perturbateurs.

Si l'on s'appuie sur les analyses de l'interaction de l'organisme et de son milieu, l'émotion et l'affect sont les modes ordinaires du processus d'individuation du soi qui se fait son milieu. Le premier biologiste à s'intéresser aux formes d'expression des affects communes aux humains et aux animaux fut Darwin qui publia en 1872 *L'expression des émotions chez l'Homme et les animaux*<sup>1</sup>. Dès l'introduction, il note que considérer l'espèce humaine comme totalement indépendante des autres espèces animales constitue un obstacle majeur aussi bien dans l'étude de l'expression des émotions que dans toute autre branche de l'histoire naturelle. Autrement dit, pour expliquer que nous partageons avec les singes le rire ou la colère qui nous fait montrer les dents, ou encore la peur qui hérisse

https://doi.org/10.14712/24646830.2018.34 © 2018 The Author. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

Darwin, Ch. (2001): L'expression des émotions chez l'Homme et les animaux. Trad. Dominique Férault. Paris: Payot & Rivages.

les cheveux sur la tête, il est nécessaire d'admettre que l'être humain et le singe ont un ancêtre commun :

Le fait que certaines expressions soient communes à des espèces apparentées, comme les mouvements des mêmes muscles faciaux pendant le rire chez l'Homme et chez divers singes, devient un peu plus compréhensible si nous croyons qu'ils descendent d'un ancêtre commun. Celui qui admet d'une façon générale que la structure corporelle et les habitudes de tous les animaux ont évolué graduellement considérera l'ensemble de la question de l'expression sous un jour nouveau et plein d'intérêt².

C'est sous ce jour nouveau que Darwin fait circuler dans le monde entier un questionnaire relatif à l'expression corporelle, principalement sur le visage, des émotions relatives à l'étonnement, à la honte, à l'indignation, au défi, à la concentration, à l'abattement, à la bonne humeur, à la raillerie, à la remontrance, à la résolution, à l'obstination, au mépris, au dégoût, à la frayeur extrême, au rire, à l'impuissance, à la bouderie, à la culpabilité, à la ruse, à la jalousie, à l'affirmation et à la négation. Des diverses réponses qu'il reçoit, il conclut à l'universalité et à l'uniformité des expressions des émotions :

Des renseignements ainsi recueillis, il résulte que le même état d'esprit s'exprime dans le monde entier avec une uniformité remarquable; et ce fait est en soi intéressant en tant que témoignage et preuve de l'étroite similitude de la structure corporelle et de l'organisation mentale de toutes les races humaines<sup>3</sup>.

Mais Darwin pousse encore l'analyse jusqu'à montrer, arguments et exemples à l'appui, que non seulement l'universalité et l'uniformité des expressions sont interhumaines et intraspécifiques (entre individus de même espèce) mais qu'elles sont également interspécifiques (entre individus d'espèces différentes). Il développe à ce propos l'expression de la joie ou du plaisir vif et il remarque la tendance à accomplir divers mouvements inutiles et à émettre des sons variés chez plusieurs espèces dont l'espèce humaine :

Nous voyons cela dans le rire bruyant, les battements de main et les sauts de joie de nos jeunes enfants, dans les bonds et les aboiements d'un chien lorsqu'il va sortir se promener avec son maître, et dans les cabrioles d'un cheval que l'on lâche en plein champ<sup>4</sup>.

Physiologiquement, ces mouvements sont liés aux rythmes biologiques relatifs à la fonction d'anticipation : c'est le fait d'anticiper sur le plaisir plus que le plaisir lui-même qui produit ces mouvements inutiles : le système sensoriel est excité, le cœur s'accélère, les rythmes internes sont activés pour anticiper et s'adapter à l'environnement. Darwin s'appuie sur les travaux de Spencer et Mosso pour établir que l'action violente du cœur dans une situation de joie ou de terreur sert à préparer le corps à un grand effort. L'action de l'émotion sur le système vaso-moteur est donc adaptative.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>3</sup> Ibid., p. 28. Le terme races ici signifie variétés d'une même espèce car Darwin a toujours soutenu l'unité de l'espèce humaine et, du reste, l'argument de l'universalité et de l'uniformité des expressions des émotions chez tous les peuples du monde corrobore cette thèse.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> *Ibid.*, p. 103.

L'autre exemple longuement développé par Darwin est l'érection des appendices dermiques comme expression de l'irritation, de l'agressivité ou de la peur : hérissement des poils ou des cheveux chez les mammifères que Darwin rapproche du gonflement des plumes chez les oiseaux. Darwin rend compte de ces phénomènes par l'association de mouvements involontaires (le hérissement ou le gonflement) et volontaires (posture du corps et cris menaçants) des individus en tension de menace et/ou de peur :

il semble possible qu'ils aient pu souhaiter apparaître à leurs ennemis comme plus grands et plus terribles en prenant volontairement une allure menaçante et en poussant des cris sauvages, cette allure et ces cris finissant au bout d'un certain temps par devenir instinctifs grâce à l'habitude<sup>5</sup>.

Darwin reprend ici les pensées de Montaigne et de Pascal : l'habitude est une seconde nature. Mais quelle est la première nature ? Est-ce celle d'un ancêtre lointain commun aux différentes espèces dont la première nature aurait été de prendre cette habitude de comportement en situation de danger ou d'agressivité ? Pascal n'aurait-il pas raison quand il s'interroge :

La coutume est une seconde nature qui détruit la première. Mais qu'est-ce que nature ? pourquoi la coutume n'est-elle pas naturelle ? J'ai grand peur que cette nature ne soit ellemême qu'une première coutume, comme la coutume est une seconde nature<sup>6</sup>.

La première nature n'est-elle pas la propension à prendre des habitudes ? Darwin, par la sélection naturelle, explique qu'une habitude qui s'avère utile pour la survie d'une espèce, est entérinée dans la succession des générations : une habitude utile se « naturalise » en quelque sorte, et fait partie, au bout d'un certain temps, de « l'instinct » de l'espèce. Et certains comportements « innés » relatifs à l'instinct peuvent devenir trans-spécifiques, c'est-à-dire s'exprimer à travers plusieurs espèces, si plusieurs espèces ont un ancêtre commun. Ainsi Darwin développe l'exemple du comportement des chiens qui, une fois qu'ils ont fait leurs besoins, grattent le sol de leurs quatre pattes vers l'arrière dans l'herbe ou même sur un pavement de pierre nue comme s'ils avaient l'intention de recouvrir de terre leurs déjections, à la manière des chats. Cependant, ils agissent ainsi sans avoir aucune intention de les dissimuler, mais par instinct. Et Darwin remarque que ce comportement est commun au chacal, au renard et au loup bien qu'aucun de ces animaux ne cherche à dissimuler ses excréments. Cet « instinct » fait remonter à un lointain ancêtre pour qui cette habitude était utile et visait à dissimuler ses traces<sup>7</sup>. Ce comportement est devenu chez le renard, le loup, le chacal ou le chien un vestige inutile, trace d'une habitude utile d'un lointain ancêtre commun à ces différentes espèces.

Cette analyse de l'habitude qui se naturalise tend ainsi à gommer la différence théorique souvent mise en exergue entre Lamarck et Darwin : le premier soutenant l'hérédité des caractères acquis, le second le mécanisme de la sélection naturelle. En effet, par le mécanisme de la sélection naturelle, les plus aptes sont sélectionnés avec leurs habitudes

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>6</sup> Pascal, B. (1962): Pensées, fr. 126 Lafuma (93). Paris: Seuil, p. 70.

Darwin, Ch. (2001): L'expression des émotions chez l'Homme et les animaux. Trad. Dominique Férault. Paris: Payot & Rivages, pp. 62–63.

naturalisées. Les deux principes ne sont pas incompatibles si l'on ajoute au principe de Lamarck qu'il faut penser la naturalisation des habitudes à travers une succession de générations comme l'atteste Darwin lui-même à propos des habitudes acquises, notamment celle qu'a le petit enfant de tressaillir suite à un bruit soudain :

Mais une telle expérience a dû s'acquérir lentement à un âge plus avancé au fil d'une longue série de générations; et d'après ce que nous savons de l'hérédité, il n'y a rien d'improbable à ce qu'une habitude se transmette aux descendants à un âge plus jeune que celui auquel elle a été acquise par les ascendants<sup>8</sup>.

Un autre auteur cette fois contemporain s'intéresse de près aux formes d'expression des affects communes aux humains et aux animaux, c'est le primatologue Frans de Waal. Dans *L'Âge de l'empathie*, il étudie, à la suite de Darwin, plusieurs expressions d'émotions communes à l'espèce humaine et à d'autres espèces. Il souligne que le rire exprime en général la joie mais peut tout aussi bien se déclencher dans un état de choc à l'annonce d'une catastrophe ou d'une mort subite. Et il montre que le rire est une expression commune aux primates proches de l'homme (chimpanzés, bonobos). De la même manière, le bâillement est une expression commune aux hommes, aux chimpanzés, aux bonobos et aux chiens et sans doute à d'autres espèces encore. Mais ce qu'on a remarqué, à propos de ces quatre espèces, c'est l'effet d'entraînement en rythme du bâillement non seulement intraspécifique mais aussi interspécifique<sup>9</sup>. De la même manière, le rire a un effet d'entraînement intraspécifique, ce qui est manifeste dans une salle de spectacle, par exemple. Selon Frans de Waal, le rire a aussi, comme le bâillement, un effet d'entraînement en rythme interspécifique, qu'il a expérimenté lui-même en pouffant de rire en entendant des chimpanzés éclater de rire<sup>10</sup>.

Mais, outre le rire et le bâillement, Frans de Waal note que nous partageons un grand nombre de comportements et d'affects avec d'autres espèces animales : faire confiance à l'autre, avoir pitié de l'autre, se mettre à la place de l'autre, être en empathie voire en sympathie avec l'autre, faire société sont des traits qui n'appartiennent pas seulement à l'espèce humaine mais concernent aussi les rapports intraspécifiques de toutes les espèces des primates, des babouins, des macaques, des singes capucins, des corvidés, des éléphants, des dauphins, des baleines et des chiens. Dans *L'Âge de l'empathie*, Frans de Waal va même jusqu'à dire que l'action de faire confiance à l'autre peut se manifester dans des rapports interspécifiques. Il développe l'exemple du singe capucin qui nettoie la mâchoire d'un hippopotame quand il a mangé ou encore celui des labres nettoyeurs qui nettoient les mâchoires des requins<sup>11</sup>. Mais il insiste aussi sur le fait que pour trouver sa place dans le groupe, il est utile de faire confiance à l'autre avec circonspection et non pas aveuglément. Il prend *a contrario* le cas d'enfants atteints du syndrome de Williams dû au

<sup>8</sup> Ibid., p. 57.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Waal, F. de (2010): L'Âge de l'empathie. Trad. Marie-France de Palomera. Paris: Les Liens qui libèrent, pp. 78–79 et p. 336, note 77: « Charles Darwin avait déjà vu dans le bâillement un réflexe universel: 'Voir un chien, un cheval et un homme bâiller me fait comprendre combien tous les animaux sont construits sur une même structure' (Carnets de notes de Darwin, M, 1838) ». Sur l'effet d'entraînement en rythme des bâillements entre humains et chiens, voir Joly-Mascheroni, R. M. – Senju, A. – Sheperd, A. J. (2008): « Dogs catch human yawns », Biology Letters, 4, pp. 446–448.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 75–77.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 242–245.

fait que certains gènes ne s'expriment pas sur le septième chromosome. Ces enfants font preuve d'une extrême sociabilité, ils sont d'une gentillesse communicative, très grégaires et extravertis, mais ils n'ont pas d'amis parce qu'ils font confiance à tout le monde sans discrimination et portent un amour égal à l'univers entier :

Le syndrome de Williams fait partie des mauvais tours de la nature ; il montre qu'être ouvert et confiant, ce en quoi ces patients excellent, ne suffit pas à créer des liens durables. [...] Le fait qu'un petit nombre de gènes puisse causer un pareil déficit nous révèle le caractère inné de la propension naturelle à la circonspection. Comme beaucoup d'autres espèces, nous y regardons à deux fois avant d'opter pour la confiance ou la méfiance<sup>12</sup>.

Ainsi faire confiance à l'autre semble bien constituer une action vitale pour faire société, utile à la vie et à la survie, à condition de le faire avec circonspection, avec prudence, avec préférence.

Cette mention d'attitudes sociales de confiance et de circonspection devenues innées conforte l'analyse darwinienne de l'habitude qui se naturalise. Beaucoup de comportements que nous référons, de manière anthropocentrique et narcissique, à la personnalité d'un individu renvoient au moins partiellement à des strates ancestrales d'habitudes acquises qui structurent comme une poupée russe notre cerveau. Frans de Waal développe cette métaphore de la poupée russe pour rendre compte de l'emboîtement des couches du cerveau tout au long de la lignée des mammifères (cent millions d'années), qui aboutissent chez nombre de mammifères à l'expression du mimétisme moteur, de la contagion émotionnelle et de l'empathie :

Cette capacité dans sa totalité ressemble à une poupée russe. On trouve en son cœur un processus automatique commun à une multitude d'espèces, autour duquel se superposent des couches externes qui règlent minutieusement son but et sa portée. Toutes les espèces ne possèdent pas toutes les couches. Seules quelques-unes sont capables de prise de perspective, compétence dans laquelle nous excellons. Mais, normalement, même les couches les plus raffinées de la poupée russe restent solidement liées à son centre primal. L'évolution ne jette rien. Les structures sont transformées, modifiées, attribuées à d'autres fonctions dans d'autres directions 13.

La propension à l'empathie est, à cet égard, comparable à la propension à former des hiérarchies sociales ou la propension à prendre des habitudes : c'est un universel caractéristique d'un grand nombre d'espèces.

Mais comment fonctionne l'empathie ? Peut-on expliciter son fonctionnement en termes de rythmes ? Certaines formes primitives d'empathie (faire corps pour se soutenir face au danger) semblent relever du réflexe. Ainsi quand des poissons s'assemblent en bancs à l'approche de prédateurs, ils observent entre eux des distances très précises, se placent à côté de compagnons de la même taille et épousent parfaitement leur vitesse et leur orientation, souvent en une fraction de seconde<sup>14</sup>. Des milliers d'individus font corps : ils ne constituent plus qu'une seule et même unité collective qui fonctionne en rythme comme

<sup>12</sup> Ibid., p. 247.

<sup>13</sup> Ibid., pp. 303-304.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> *Ibid.*, p. 37.

une danse où chaque individu suit le rythme du voisin qui le précède et le donne à celui qui le suit. De même les étourneaux s'assemblent en tourbillons dans le ciel pour chasser ou pour fuir un prédateur, l'unité dynamique de leur vol manifeste aussi une unité collective dotée d'un seul et même mouvement rythmique. De manière quasi instantanée, face au danger, une contagion du mouvement se propage d'individu en individu et produit un effet d'entraînement du tout ou de l'unité collective en rythme. Sa valeur de survie est évidente et témoigne de son fonctionnement inconscient. Si, sur une plage à marée basse, une seule et unique mouette qui fait partie d'une bande s'envole, par un effet d'entraînement en rythme, toutes les mouettes s'envolent. La contagion du mouvement opère immédiatement car elle a valeur de survie. La contagion du comportement, de l'humeur est un des moteurs de la vie en société, elle sert à coordonner les activités du groupe et donc à impulser un rythme de vie collectif (se nourrir, se reposer, se reproduire, migrer selon les variations climatiques, etc.). L'espèce humaine n'est pas exempte, loin de là, de ce fonctionnement social par contagion du comportement, de l'humeur, des émotions : on peut ici repenser aux effets d'entraînement en rythme du rire mais aussi des larmes, et du bâillement.

En situation de danger extrême ou de vive émotion, il est fréquent que les individus d'une même espèce se regroupent, par stratégie de survie, pour constituer un super organisme fonctionnant selon un même rythme : l'individuation change d'échelle en quelque sorte. Ce que les poissons ou les étourneaux font de manière inconsciente, les humains le font aussi de manière plus ou moins consciente en se regroupant selon un même rythme (de marche, de fonctionnement, de comportement), dans les situations extrêmes pour survivre. Les individus vivants ont acquis ce réflexe de l'union qui fait la force parce que c'est dans l'unicité du rythme du super organisme qu'ils constituent pour se protéger que les individus ont survécu et ont pu avoir des descendants. Il semble donc qu'il y ait dans le fonctionnement de l'empathie un processus automatique inné, un nœud ancestral noué dans le cerveau par des successions de générations, qui fait que les individus ont peu d'emprise sur leurs réactions d'empathie. Mais empathie ne signifie pas bonté naturelle : les chimpanzés sont dotés d'empathie mais tuent parfois les membres de leur propre espèce. Quant aux humains, les guerres, les génocides rappellent sans cesse que si nous sommes prêts à nous mettre à la place de l'autre, à l'aider et à le consoler, nous sommes aussi prêts à le rejeter et à le tuer parce qu'il est stigmatisé comme différent. Tous les individus vivants sont confrontés à ce que Darwin appelle la lutte pour la survie, lutte pour se nourrir, lutte pour occuper un territoire, lutte pour se reproduire. L'empathie a davantage un air de famille avec la sociabilité qu'avec la bonté, et cette sociabilité, Kant l'a bien souligné 15, peut être insociable : une société d'individus vivants où fonctionne l'empathie n'est pas à l'abri des conflits ni des coups. Kant réservait cet antagonisme à l'homme mais des études en primatologie et en éthologie tendent à montrer qu'il peut s'appliquer à un grand nombre d'espèces vivant en société, parmi les mammifères et les oiseaux (les corvidés notamment).

Si on analyse le fonctionnement de l'empathie dans le cerveau, on est en présence d'un palimpseste dont la première strate est sans doute le mimétisme moteur, la deuxième la correspondance des états et la contagion émotionnelle, la suivante le souci des autres, enfin la prise de perspective et l'aide ciblée. Mais déjà dans le mimétisme moteur se pose le

Kant, E. (1999): Idée d'une histoire universelle d'un point de vue cosmopolitique (1784), IV<sup>e</sup> proposition. Trad. J.-M. Muglioni. Paris: Bordas, pp. 15–16.

problème du fonctionnement en termes de rythmes. Comment un bébé, humain ou non, imite-t-il un adulte? Comment un bébé singe ouvre-t-il à son tour la bouche quand il voit la personne qui le nourrit ouvrir plusieurs fois la sienne ? L'effet d'entraînement en un même rythme résulte de l'empathie, les neurobiologistes appellent cela le problème de correspondance et réfèrent la capacité de cartographier les corps (de manière intra voire interspécifique, exemple ci-dessus) à la résonance neuronale et aux neurones miroir. Le mimétisme moteur ou la correspondance des états, première forme d'empathie, est produit par le fait que la vue de l'état d'un autre active des fonctionnements mnésiques qui enclenchent automatiquement des circuits neuronaux. Par des techniques telles que l'imagerie à résonance magnétique nucléaire, on a mis en évidence que la vue de la douleur active les circuits neuronaux de la douleur dans le cerveau de celui qui voit l'autre souffrir. La découverte des neurones miroir renforce l'explication du mécanisme de l'empathie au niveau des cellules cérébrales. Frans de Waal souligne que l'empathie repose sur une propriété du système nerveux qui active les substrats neuronaux de l'émotion et de l'action quand l'individu percoit les émotions et les actions d'un autre. Il utilise les substrats ainsi activés dans le soi pour accéder à l'autre et le comprendre, ce qu'il appelle le mécanisme perception-action de l'empathie. Ainsi quand on demande à des sujets humains de se mettre à la place d'un autre, les mêmes régions de leur cerveau ne s'animent que lorsqu'ils se remémorent des situations similaires qui les mettaient eux-mêmes en jeu<sup>16</sup>. La manière dont les neurones miroir ont un effet d'entraînement en rythme et produisent l'imitation et l'empathie n'est pas encore élucidée mais ces neurones miroir ont été trouvés chez les oiseaux et le mécanisme perception-imitation remonte probablement à l'ancêtre reptilien des mammifères et des oiseaux<sup>17</sup>.

L'empathie semble relever de mécanismes où le soi n'est plus distingué de l'autre. En ce sens, l'imitation est peut-être à penser comme un vestige de la propension à fusionner en rythme dans une unité collective qui précède et en même temps transcende la conscience de soi et du processus d'individuation, propension qui est encore fonctionnelle dans des situations de liesse ou de danger<sup>18</sup>. On a observé ainsi chez les bébés singes ou les très jeunes enfants une propension à aller vers l'autre quand celui-ci exprime de la détresse : « les animaux comme les tout jeunes enfants recherchent les individus en détresse sans que rien n'indique qu'ils savent ce qui se passe [...] J'appellerai 'souci anticipé' cette attirance aveugle. <sup>19</sup> » Il semble donc que ce soit « par instinct » que l'on cherche à secourir l'autre, peut-être parce que cet instinct a valeur de survie : en aidant l'autre, on aide l'unité collective, en aidant l'autre, on s'aide collectivement à se maintenir ensemble, hypothèse confortée par le fait que les neurones miroir tendent à gommer la différence entre soi et l'autre et que l'empathie annule les frontières entre les individus. Cependant, Frans de Waal complète cette conception de l'empathie par celle de l'empathie avancée : celle-ci,

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Waal, F. de (2010): L'Âge de l'empathie. Trad. Marie-France de Palomera. Paris: Les Liens qui libèrent, note 122, pp. 342–343.

<sup>17</sup> Ibid., référence à Prathers, J. F. – Peters, S. – Nowicki, S. – Mooney, R. (2008): « Precise auditory-vocal mirroring in neurons for learned vocal communication », Nature, 451, pp. 305–310.

<sup>18</sup> Pour les poissons grégaires, pour les oiseaux grégaires mais aussi pour les humains : on peut penser aux effets de déplacement en masse, d'exodes pour fuir le danger ou la guerre.

<sup>19</sup> Waal, F. de (2010): L'Âge de l'empathie. Trad. Marie-France de Palomera. Paris: Les Liens qui libèrent, p. 144. Et il remarque dans une note afférente au passage cité que le souci anticipé fait partie des propensions innées qui encouragent l'apprentissage (reconnaissance des sons, des comportements et des postures).

dans ses formes complexes (prise de perspective, réconfort, aide ciblée), requiert de se mettre à la place de l'autre mais aussi de se distinguer de l'autre : « L'empathie avancée est impensable sans le sens de soi, ce que vérifient les tests du miroir »<sup>20</sup>. L'empathie avancée exige à la fois de s'identifier à l'autre (contagion émotionnelle première<sup>21</sup>) mais aussi de revenir au sens de soi pour pouvoir aider l'autre :

Pour montrer un intérêt authentique envers une autre personne, pour proposer de l'aide au moment nécessaire, il faut être capable d'empêcher son bateau de gîter. Le sens de soi tient lieu d'amarrage<sup>22</sup>.

L'empathie avancée se fonde vraisemblablement sur le mécanisme de perception-action alliées à la distinction croissante de soi-l'autre.

Mais le sens de soi n'est pas l'apanage des humains, comme le confirment les tests de miroir. Mis à part les grands singes, les dauphins et les éléphants aussi se reconnaissent dans le miroir. On a établi récemment une corrélation entre cette capacité à se reconnaître dans un miroir et la présence de cellules spécifiques dans le cerveau qu'on appelle les neurones Von Economo (abrégé en VEN). Les cellules VEN ont une forme caractéristique : elles sont allongées et en fuseau. Les neuroscientifiques ont montré que, par leur forme, elles permettent de relier des couches distantes dans le cerveau<sup>23</sup>. On ignore encore si les cellules VEN sont la cause proximale des capacités d'empathie avancée, mais les neuroscientifiques estiment qu'elles activent les circuits cérébraux requis pour étayer ces capacités que Frans de Waal regroupe sous les termes d'hypothèse de coémergence<sup>24</sup>.

La thèse forte de Frans de Waal, qu'il reprend de Darwin et qu'il étaye d'études très récentes en neurosciences et en éthologie est celle de l'existence d'une continuité émotionnelle. Il invite, pour appréhender la condition humaine, à regarder non pas quelques siècles en arrière mais des millions d'années en arrière pour comprendre la contagion émotionnelle, les effets d'entraînement en rythme, la propension à fusionner en rythme dans une unité collective et les formes d'empathie avancée qui sont sans doute les plus belles expériences que nous ayons à vivre et qui ont pour origine un socle commun à la lignée des mammifères et des oiseaux. Et il propose, pour expliquer la réticence à admettre que nous partageons avec bon nombre de mammifères des capacités d'empathie et des émotions, l'hypothèse très convaincante que cette réticence est moins due à la science qu'à la religion et, plus précisément, aux religions monothéistes des régions caractérisées par une absence d'animaux qui nous ressemblent. A contrario, là où l'on côtoie des animaux qui nous ressemblent, la différence humains-animaux s'estompe :

<sup>20</sup> Ibid., pp. 181-182.

<sup>21</sup> Ibid., p. 185 : « La neuro-imagerie montre que notre cerveau est activé de la même façon que celui des gens auxquels nous nous identifions ».

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> *Ibid.*, p. 186.

Les céllules VEN ont été observées chez les quatre espèces de grands singes (chimpanzés, bonobos, gorilles et orang-outans) et les humains, et dans deux autres branches de l'arbre mammalien, les cétacés (dauphins et baleines), et les éléphants (voir les travaux de John Allman, et ceux de Esther Nimchinsky).

Waal, F. de (2010): L'Âge de l'empathie. Trad. Marie-France de Palomera. Paris: Les Liens qui libèrent, voir note 184, p. 351: « Cette hypothèse a son origine dans les points de vue distincts de Gordon Gallup sur la phylogénie et de Doris Bishof-Köhler sur l'ontologie humaine, tous deux rattachant les réactions au miroir à la cognition sociale. Ma contribution personnelle consiste à les combiner en une seule et même hypothèse ».

Avec des petits singes et des grands singes à chaque tournant, aucune culture de forêt tropicale n'a donné naissance à une religion dissociant les humains de la nature. En Extrême-Orient – comme en Inde, en Chine et au Japon –, où elles sont entourées de primates indigènes, les religions ne tracent pas de démarcation entre les humains et les autres animaux<sup>25</sup>.

Désormais, la science prend le pas sur les religions monothéistes pour montrer, à l'encontre des croyances qu'elles véhiculent, que l'expression des émotions est commune aux humains et aux animaux. La nature humaine est faite de plis et de replis dans les couches du cerveau qui fonctionnent de manière intraspécifique mais aussi de manière interspécifique quand ces couches sont porteuses de fonctionnements mnésiques qui nous font remonter à de lointains ancêtres, de la lignée des mammifères. Ainsi les structures de réseaux neuronaux qui activent le mimétisme moteur, la contagion émotionnelle, le rire, le bâillement et même certaines formes d'empathie avancée, nous les partageons avec d'autres espèces animales. Pour vivre, le vivant a besoin de repères, d'habitudes, de comportements acquis qui deviennent des propensions innées, mais il a aussi besoin d'inventer car l'environnement, la vie est faite d'inattendu et d'imprévisible. Il y a un principe d'organisation de la vie qu'est la propension à prendre des habitudes mais le vivant doit sans cesse faire face à des dangers, des prédateurs, des aléas, des variations climatiques (comme la sécheresse), auxquelles s'ajoutent des variations économiques (chômage), qui nous obligent à prendre des risques, à changer de voie (nous humains comme tous les êtres vivants). Toutes ces interactions font que les habitudes d'un être vivant sont « dérangées », « désorganisées » et qu'il doit inventer de nouvelles normes et de nouvelles habitudes pour survivre. Le processus d'individuation, la vie d'un individu sont rythmés par l'émotion, les affects, l'habitude, mais aussi par ce qui l'oblige à y déroger, à se réorganiser et à se réinventer : la rupture de rythme fait le rythme.

#### **BIBLIOGRAPHIE**

Darwin, Ch. (2001): L'expression des émotions chez l'Homme et les animaux. Trad. Dominique Férault. Paris: Payot & Rivages.

Joly-Mascheroni, R. M. – Senju, A. – Sheperd, A. J. (2008) : « Dogs catch human yawns », *Biology Letters*, 4.

Kant, E. (1999) : *Idée d'une histoire universelle d'un point de vue cosmopolitique* (1784), IV<sup>e</sup> proposition. Trad. J.-M. Muglioni. Paris : Bordas.

Pascal, B. (1962): *Pensées*, fr. 126 Lafuma (93). Paris : Seuil.

Prathers, J. F. – Peters, S. – Nowicki, S. – Mooney, R. (2008): « Precise auditory-vocal mirroring in neurons for learned vocal communication », *Nature*, 451.

Waal, F. de (2010): L'Âge de l'empathie. Trad. Marie-France de Palomera. Paris: Les Liens qui libèrent.

Véronique Le Ru Université de Reims Champagne Ardenne CIRLEP EA 4299 leru@club-internet.fr

<sup>25</sup> Ibid., p. 300.

## DE L'HISTOIRE DES ÉMOTIONS À LA GÉNÉALOGIE DE LA SUBJECTIVITÉ

ONDŘEJ ŠVEC Université Charles

## FROM THE HISTORY OF EMOTIONS TO THE GENEALOGY OF SUBJECTIVITY

Abstract: Recent historical works dealing with the changing role of emotions in social and private life over centuries present a challenge to any philosophical or scientific theory aiming to grasp the essence of emotions. The paper identifies several methodological difficulties that all inquiries into past forms of emotional life are inevitably faced with. Then, it develops three philosophical lessons from the vast overview gathered by par A. Corbin, J.-J. Courtine and G. Vigarello in three recent volumes of their History of emotions. The first conceives of the radical historicity of emotions as an argument against reductionist accounts of emotions in contemporary affective neuroscience, according to which emotions are best explained as autonomous physiological responses to a changing environment. The second lesson makes explicit the methodological postulate of many historical investigations that assimilates the emotional experiences with their narrative traces in literature, autobiography and correspondence. It also provides several reasons justifying the indivisibility of emotions from their expression. The final lesson develops a novel genealogy of subjectivity stemming from the study of our past "emotional regimes". Contemporary psychology and neurobiology - the author argues - shapes a new conception of ourselves, making visible and manageable our emotional life in a way that is undoubtedly more informal and democratic, but nevertheless subjected to new forms of control through different incentives to account for what we feel.

**Keywords:** History of emotions, Emotional regimes, Genealogy of subjectivity, Narrative structure of emotions, Emotional intelligence **Mots clés:** Histoire des émotions, régimes émotionnels, généalogie de la subjectivité, la structure narrative des émotions, intelligence émotionnelle

#### Introduction

De nombreux ouvrages récemment parus en historiographie de la vie affective posent un défi majeur à toute théorie qui se propose de saisir *l'essence* des émotions, qu'elle soit recherchée par les instruments de la neuroscience ou par l'interrogation philosophique

https://doi.org/10.14712/24646830.2018.35 © 2018 The Author. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

43

sur la structure essentielle des vécus. Les émotions ne sont pas toujours les mêmes, notre vie affective d'aujourd'hui n'est identique ni à celle de l'Antiquité, du Moyen Age, de la Renaissance, ni à celle des bourgeois ou des classes populaires du XIX<sup>e</sup> siècle. Après avoir brièvement présenté les écueils méthodologiques qui guettent toute étude des émotions du passé, je m'attarderai sur trois leçons que la philosophie pourrait dégager de ces histoires de la sensibilité et de l'affectivité.

La première consiste dans l'avertissement qu'il ne faut plus aborder les émotions comme des objets idéaux, traversant les siècles de façon immuable, mais comme autant de nœuds polémiques que chaque époque s'approprie différemment et qui reflètent une certaine manière d'interagir avec les autres, dépendante d'un contexte culturel et politique précis. Je souhaite notamment développer les vertus d'une telle approche historicisante contre certaines tentations réductionnistes que l'on rencontre à la fois dans la science et dans la philosophie : les émotions ne sont ni des états du corps (déclenchés par les mécanismes innés dont la neurobiologie aurait toujours le dernier mot), ni des actes intentionnels d'une conscience transcendantale (dont on pourrait faire une théorie eidétique à l'instar de Husserl ou de Scheler). Il convient plutôt de les aborder comme des conduites, car c'est la seule approche qui permette de rendre compte à la fois de leur caractère incarné et de leur appartenance aux systèmes de valeurs et de normes propres à telle ou telle culture.

La deuxième leçon concerne le lien entre l'articulation discursive (incluant la nomenclature des émotions) et la façon dont nous les éprouvons. Il ne s'agit pas seulement de reconnaître l'influence des diverses taxonomies sur l'éventail des émotions dont nous sommes capables de rendre compte, mais également de reconnaître que les récits littéraires nous aident à mieux comprendre quels types de conduites émotionnelles, à telle époque, sont mises en valeur, raillées ou considérées comme révélateurs des caractères.

La troisième leçon est celle de ne pas considérer la subjectivité comme un point de départ, mais dans une perspective généalogique. C'est que les émotions, dans leurs variétés historiques, leurs nuances et leurs modalités pratiques traduisent une manière d'exister et de s'éprouver soi-même, c'est-à-dire une manière d'être soi, ou d'être sujet. Les régimes affectifs émotionnels qui changent avec les lieux et le temps sont ainsi porteurs d'enseignement pour tous ceux qui souhaitent penser le sujet à partir de son historicité. Ils nous instruisent sur la discontinuité entre les techniques de soi dans le monde antique, le monde chrétien et le monde moderne ; sur les différents modes de subjectivation ainsi que sur les diverses téléologies morales qui nous incitent à devenir tel ou tel type de sujet : maître de ses passions, artisan capable de transformer son existence en œuvre d'art, personne digne d'une vie éternelle, individu soumis ou résistant aux exigences d'une société de masse.

#### Contexte

Il y a plus de 70 ans, au seuil des années 1940, Lucien Febvre formulait le désir de voir naître une « histoire de la vie affective » et regrettait que « nous [n'ayons] pas d'histoire de l'Amour [...]. Nous n'avons pas d'histoire de la Mort. Nous n'avons pas d'histoire de

la Pitié, ni non plus de la Cruauté. Nous n'avons pas d'histoire de la Joie. 1 » Depuis, ses vœux ont été partiellement exaucés avec des études sur les transformations historiques de certaines émotions particulières, telles que La peur en Occident de Jean Delumeau, plusieurs ouvrages sur l'amour et le désir au Moyen Âge (Charles Baladier, Georges Duby), ou la fameuse série d'essais de Philippe Ariès visant à retracer l'évolution des attitudes de l'homme occidental devant la mort<sup>2</sup>. Les trois volumes de L'Histoire des émotions, dont le dernier est paru en automne dernier sous la direction d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, s'inscrivent dans cet héritage qui interroge les formes de pensées et de sentiments spécifiques à chaque époque, avec l'ambition de produire un panorama quasi exhaustif de la vie affective en Occident depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque contemporaine. La première partie du présent article s'attardera d'abord sur les difficultés d'étudier la vie affective d'autrefois, dans un dialogue continu entre les prescriptions et les pratiques quotidiennes, en prenant les trois volumes susdits à la fois comme un ensemble de matériaux permettant de comprendre les transformations des conduites émotionnelles et comme un point de départ pour une réflexion philosophique sur la manières dont l'individu se réapproprie tel ou tel style émotionnel spécifique de son époque.

Le premier écueil méthodologique auquel l'historien des émotions est confronté consiste à écrire, au lieu d'une histoire des sensibilités, une histoire des idées concernant les émotions et les sentiments. Certes, il est indispensable de suivre le fil des théories avancées au cours des siècles par les philosophes, théologiens ou médecins; cependant, l'histoire de la sensibilité affective vise à comprendre les transformations et les différences dans les manières non seulement d'expliquer les émotions, mais aussi de les éprouver et de les exprimer au quotidien. Ainsi, faute de pouvoir observer les émotions du passé, l'historien est contraint d'étudier les textes autobiographiques dans lesquels les émotions sont notées à la première personne, les correspondances où les émotions sont partagées avec autrui et avant tout les textes littéraires qui nous aident à comprendre quels types de réactions émotionnelles sont réprimandées ou mises en valeur comme autant de ressorts à l'action. Une importance majeure est accordée aux écritures de soi où transparaissent les attitudes réelles des individus face aux prescriptions morales et où les théories générales peuvent trouver non seulement leur illustration, mais aussi leur inflexion, voire leur contestation. Ce sont les journaux intimes et les échanges épistolaires, de même que les lettres du deuil ou de la consolation qui nous permettent de saisir (mieux que les traités théologiques, philosophiques ou scientifiques) comment les personnes se sont réapproprié certaines figures de style relevant d'un rapport à soi, idéal-typique pour telle époque ou telle classe sociale. A partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, ce sont également les romans populaires, les chansons et les films qui fournissent d'abondants matériaux à l'étude de diverses formes que revêt la vie affective à l'époque moderne.

Febvre, L. (1992): « Comment reconstituer la vie affective d'autrefois ? La sensibilité et l'histoire », Annales d'histoire sociale, III, 1941, repris dans Combats pour l'histoire. Paris: Armand Colin, pp. 221–238.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Si l'on se limite au domaine francophone, l'histoire des émotions se développe notamment dans les recherches médiévistes grâce au programme EMMA, Emotions au Moyen Âge (http://emma.hypotheses.org/le-projet), lancé en 2005 et présidé par l'historienne canadienne Piroska Nagy et le médiéviste français Damien Boquet, auteurs du Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval. Paris: Seuil. 2015.

Cependant, ce corpus large et hétérogène ne livre pas facilement son secret car il y a un rapport complexe entre les façons dont les émotions sont vécues et celles dont elles sont mises en récit (ou éventuellement sur l'écran). Il ne s'agit pas tant de douter de la sincérité des récits de soi, mais plutôt de reconnaître que les manières dont les émotions s'expriment dans des mots (mais aussi des gestes ou des conduites) sont assez rigoureusement codées dans un tissu institutionnel : la cité, l'église, l'institution conjugale ou les règles de la bienséance gouvernent la manière dont il faudrait rendre compte de ses états d'âme. C'est précisément ce système de codes que la plupart des auteurs des trois volumes de l'Histoire des émotions tentent de restituer dans un va-et-vient entre les traces des émotions ressenties et notées et le système des normes régissant leur expression, leur caractère approprié ou inapproprié et leur maîtrise, voire leur effacement ou refoulement.

D'où un deuxième écueil que doit éviter toute tentative de restituer les émotions du passé pour lesquelles « nous n'avons que des traces ténues et déjà codées »³. L'émotion n'est-elle pas vécue et éprouvée avant d'être saisie par les moyens langagiers disponibles ? Le postulat méthodologique tacite de l'ensemble des trois volumes suppose que les émotions d'antan sont à saisir au niveau des récits dans lesquels elles s'expriment et se concrétisent. Un tel postulat n'est pas sans fondements, même s'il est regrettable que les directeurs de *l'Histoire des émotions* ne le formulent jamais de façon explicite. Même les sous-chapitres faisant explicitement référence à cette distinction (tels que « Les émotions vécues, les émotions racontées » par Sylvain Venayre<sup>4</sup>) n'abordent jamais le lien complexe entre le récit et l'expérience des émotions comme un problème méritant une réflexion d'ordre méthodologique. La deuxième leçon du présent essai donnera l'occasion de revenir en détail sur le rapport complexe entre l'émotion et sa mise en récit.

### Première leçon : L'historicité radicale des émotions

Les découvertes à faire au fil des mille pages des trois volumes de *l'Histoire des émotions* sont innombrables, mais une grande partie d'entre elles concerne les différentes façons dont les émotions particulières sont vécues et exprimées selon les périodes. Ainsi, le deuil d'Achille à la mort de Patrocle, raconté dans l'*Iliade* comme une effusion irrépressible aux manifestations physiques violentes, cris et cheveux arrachés (*HE*, t. I, p. 27), n'est pas celui de l'homme romain qui se contente d'une *laudatio funebris* et laisse les manifestations du chagrin – de plus en plus ritualisées – à la femme et aux servantes, réunies pour « se frapper la poitrine et se livrer aux lamentations bruyantes du *planctus* »<sup>5</sup> ; une autre manière d'éprouver le deuil serait celle de la rigueur manifestée à l'occasion d'un décès au sein d'une famille bourgeoise au XIX<sup>e</sup> siècle, observant une économie de gestes, avec un silence et un calme affiché, afin de mieux signaler une tragique « suspension de la vie », comme l'indiquent les *Règles du savoir-vivre dans la société moderne* de 1893<sup>6</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Boquet, D. – Nagy, P. (2008): « Pour une histoire des émotions: l'historien face aux questions contemporaines ». In Le Sujet des émotions au Moyen Âge. Paris: Beauchesne, p. 16.

Venayre, S. (2016–17): « Le temps des grandes chasses ». In Corbin, A. – Courtine, J.-J. – Vigarello, G. Histoire des émotions. Paris: Seuil, t. II, pp. 257–276. Dorénavant, cet ouvrage sera cité comme HE, suivi du numéro de tome et de page.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> *HE*, t. I, p. 74.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Voir *HE*, t. II, p. 6.

Si l'on prend l'exemple de la colère, le chapitre écrit par Piroska Nagy nous apprend qu'au Moyen Âge, les hommes de pouvoir étaient tout à fait susceptibles d'exprimer leur colère de manière abrupte, pour mieux imposer leur volonté à autrui, tout en mettant à profit ce que Ronald de Sousa appelle la rationalité stratégique des émotions. Cela ne veut pas dire pour autant que l'on doive succomber à l'illusion d'un Moyen-Âge comme « une période impulsive aux passions déchaînées », perpétuée par les historiens des idées tel que Johan Huizinga<sup>7</sup> ou Norbert Elias<sup>8</sup>. Piroska Nagy et Damien Bosquet ont déjà déployé un effort considérable pour arracher l'époque médiévale à cette représentation stéréotypée, montrant que la forte émotivité médiévale n'est ni sans culture ni sans raison. Conformément à cet effort, Bruno Dumézil montre bien que les barbares sont certes considérés par les Romains comme « des êtres irrationnels soumis à la dictature de leurs instincts », mais qu'ils ne maîtrisent pas moins leur colère, grâce précisément aux lois et pratiques codifiées pour gérer les humiliations et la violence. Bien plus, les rois savaient employer leur colère de manière pragmatique, afin de décontenancer l'interlocuteur séditieux<sup>9</sup>. Après avoir résolu le différend, la colère royale pouvait être suivie à nouveau de propos désinvoltes ou amicaux. En revanche, depuis le XVIIe siècle, la cour impose de cacher ce que l'on éprouve et d'avoir recours aux tactiques du secret, la colère apparaissant de nouveau (c'est déjà le cas de la Grèce classique) comme la manifestation d'une incapacité à s'auto-gouverner. Le courtisan est alors contraint de réprimer ses effusions de colère et de « refuser le trouble » pour assurer ou élever sa position. Ainsi, même si le deuil ou la colère traversent les siècles, c'est le sens de ces émotions qui change ainsi que leurs formes, leurs intensités ou même leur valeur stratégique au sein de nos conduites.

Les émotions, en outre, se diversifient non seulement selon les époques, mais également selon les catégories sociales à l'intérieur d'une même période. En d'autres mots, les individus, au cours de l'histoire, ressentent les émotions diversement selon leur position dans la hiérarchie sociale. Ainsi Sénèque écrit-il dans sa lettre de consolation à Marcia : « Le même deuil affecte une femme plus qu'un homme, un barbare plus qu'une personne civilisée, un ignorant plus qu'une personne instruite »<sup>10</sup>. La fameuse froideur stoïcienne est ainsi loin d'être l'apanage universel de tous les membres de l'Empire romain : à la froideur présupposée chez l'homme de haut rang « répond l'inévitable passion de la femme ou du populaire, l'égarement des esclaves, la cruauté du barbare ou de l'étranger »<sup>11</sup>. Déjà dans leur ouvrage *Le sensible Moyen âge*, Piroska Nagy et Damien Boquet ont démontré que les émotions médiévales varient selon les groupes sociaux – la colère est un affect des puissants, la honte celui des femmes et des jeunes gens.

Si l'on se pose la question de savoir si autant de différences dans la gestion des émotions ont pour contrepartie autant de manières diverses de les éprouver, la question est loin d'être univoque. Ainsi, Anne Vial-Logeay, auteure du chapitre sur « L'univers romain », estime que « les émotions éprouvées par les aristocrates romains sont identiques à celles de la plèbe mais ce qui les différencie, c'est la qualité du contrôle exercé sur

 $<sup>^{7}</sup>$  Huizinga, J. (2015) : L'Automne du Moyen Âge. Paris : Payot.

<sup>8</sup> Elias, N. (1939): Sur le processus de civilisation: recherches sociogénétique et psychogénétique, dont les deux parties ont été publiées séparément en français: La civilisation des mœurs. Paris: Calmann-Lévy (1973) et La dynamique de l'occident. Paris: Calmann-Lévy (1975).

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Voir *HE*, t. I, p. 101.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> HE, t. I, p. 85.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> HE, t. I, p. 9.

elles. 12 » Pour ma part, j'aurais préféré l'hypothèse selon laquelle la manière dont nous éprouvons les émotions est inséparable de leur gestion dans la mesure où les expériences subjectives sont informées par les codes affectifs régissant leurs expressions permises ou bannies. Si le régime émotionnel du monde populaire n'est pas identique à celui de la cour, comme le montrent les études dédiées aux tactiques du secret à la cour au XVII e siècle, il y a lieu de parler de vies affectives différentes, propres à telle ou telle couche de la société. Cette stratification émotionnelle du passé nous permet également d'entrevoir en creux la différence par rapport à l'époque contemporaine : malgré les innombrables failles des démocraties occidentales, il s'impose de constater que les émotions au moins se sont démocratisées dans la mesure où nous tenons pour acquis de ressentir tous les mêmes émotions et d'exercer *ceteris paribus* le même contrôle sur notre vie affective.

Enfin, la principale leçon que notre époque devrait tirer de l'ensemble de ces études consacrées aux variations historiques des régimes émotionnels est celle d'une complexité irréductible des émotions qui ne sauraient être assimilées à des réactions physiologiques de l'organisme face aux stimuli de l'environnement, à des affects câblés [hard-wired] dans nos cerveaux<sup>13</sup>. Si les émotions ne sont pas identiques à travers le temps et les espaces, c'est une preuve supplémentaire qu'elles ne sauraient être unilatéralement déterminées par des mécanismes biologiques, comme le soutiennent certains auteurs contemporains qui réduisent les émotions aux processus automatiques se déroulant dans le « cerveau émotionnel ». Mais cela empêche également de souscrire aux théories cognitives ou phénoménologiques des émotions qui souhaitent dégager une essence pour chaque acte de conscience, liée à une perception de valeur affective dans notre entourage<sup>14</sup>. Les différents arguments contre une conception universaliste et intemporelle des émotions qui parsèment l'ensemble de ces études historiques peuvent ainsi être réinterprétés comme autant de pièces prouvant l'illégitimité d'une approche réductionniste : les émotions ne sont ni des états physiologiques que la neurobiologie saurait découvrir dans leur pureté substantielle, ni des structures invariantes d'une conscience transcendantale que la phénoménologie saurait saisir dans une théorie eidétique de la vie affective.

Il convient plutôt de les aborder comme des conduites, car c'est la seule approche qui permette de rendre compte à la fois de leur caractère incarné et de leur appartenance aux systèmes de valeurs et de normes propres à telle ou telle culture. En adoptant cette approche, on se donne les moyens de traiter l'émotion dans sa dimension à la fois culturelle et relationnelle, c'est-à-dire de mieux prendre en considération l'encadrement des émotions dans l'ensemble des manières de vivre et d'user de l'affect en société. Aborder les émotions en termes de conduites permet aussi de reconnaître que les gestes ou les expressions ne sont pas des événements secondaires, succédant à une émotion qui les

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> HE, t. I, p. 83.

<sup>13</sup> Telle est l'approche de J. LeDoux, présentée dans son étude influente sur Le cerveau émotionnel qui a donné naissance aux neurosciences de l'affectivité: LeDoux, J. (1996): The Emotional Brain. The Mysterious Underpinnings of Emotional Life. New York: Simon and Schuster.

Ainsi, les défenseurs de l'approche cognitive s'attachent à démontrer la primauté du jugement de l'individu, en fonction de ses croyances et de ses désirs, par rapport à la réaction organique. Voir Lazarus, R. S. (1994): Emotion and Adaptation. New York: Oxford University Press.

suscite et motive : ils font plutôt partie intégrante de l'émotion, de sorte que la fuite est constitutive de la peur comme l'agression de la colère<sup>15</sup>.

# La seconde leçon – le caractère discursif de notre vie affective

Comme il a déjà été suggéré, l'une des difficultés majeures que pose l'histoire des émotions tient à ce que nous n'en avons que les traces codées et mises en récit. Ne faudrait-il pas alors opérer une coupure nette entre *le récit des émotions* et *l'émotion en elle-même* ? N'y a-t-il pas d'abord l'émotion éprouvée et seulement ensuite sa verbalisation ? Trois raisons au moins m'amènent à penser que ce n'est pas le cas.

D'une part, c'est à partir du moment où un sentiment est exprimé, confié, noté (même si ce n'est que pour soi-même) qu'il devient palpable, que nous en prenons conscience et qu'il reçoit une importance particulière dans nos vies. D'autre part, nous n'avons accès qu'aux émotions qui sont déjà symbolisées, affinées, répertoriées, stigmatisées ou mises en valeur par la culture dont nous sommes membres. Le répertoire émotionnel d'une personne est ainsi structuré à la fois par les moyens langagiers et par les dispositifs politiques et économiques. Enfin, ce postulat se conjugue parfaitement avec la critique du préjugé selon lequel nous partagerions avec nos aïeux un substrat naturel universel et la seule différence résiderait dans les variantes historiques de sa désignation.

Voyons maintenant en détail le rapport complexe entre l'émotion et sa mise en récit. D'un côté, il est vrai que le lexique des passions demeure traduisible et, dans un certain sens, identique, de sorte que les différences typiques semblent se perpétuer à travers l'histoire de l'Occident : comme nos ancêtres, nous parlons de l'amour, de la haine, de la peur ou du courage. Mais la possibilité de traduire le lexique des passions suggère de façon trompeuse que nous sommes capables de désigner ces vécus comme s'il s'agissait d'essences : le langage nous amène à hypostasier ainsi nos sentiments complexes, comme s'il ne s'agissait que des exemples particuliers de « l'amour », de « la fierté », de « la haine » ou de « la tristesse », traversant comme des idées platoniciennes les siècles de façon immuable. Même s'il est exagéré de soutenir la thèse d'une intraduisibilité foncière des émotions (le récit homérique et les tragédies de Sophocle sont bel et bien traduits et nous comprenons les affects qui y sont décrits comme autant de motivations à agir des personnages), il ne faut pas succomber à l'illusion que les termes contemporains désignent le même affect ressenti.

Comment les changements dans la nomenclature reflètent-ils un changement de nature de l'émotion même ? Pour mieux comprendre comment l'expérience subjective est indissociable des formations discursives qui permettent de la saisir comme une unité intelligible de nos existences, il convient de s'attarder sur les différences entre les formes successives d'abattement ou d'affliction, qui ont progressivement été identifiées comme l'acédie, la mélancolie et la dépression.

Voir Švec, O. (2013): La Phénoménologie des émotions. Villeneuve d'Asq: Presses Universitaires de Septentrion.

L'acédie – ἀκηδία – désignait, dans le grec ancien, une sorte d'indifférence ou de négligence. Thomas d'Aquin l'a définie comme le chagrin du monde, et il l'a mise en rapport de contraste avec la « joie spirituelle ». Cette conceptualisation de l'acédie advient au moment où la vie monastique donne lieu à des tentations nouvelles, telles que l'oisiveté, le refus de travailler, allant jusqu'à l'extinction du désir de lire et de prier lé. À certains d'entre nous, épuisés et débordés que nous sommes par des tâches administratives et académiques, dans ce début du XXIe siècle, un tel sentiment peut paraître familier. Par moments d'épuisement professionnel, nous aussi devenons oisifs, nous « procrastinons » et n'exécutons pas les tâches qui nous incombent. Mais éprouvons-nous la même chose que les moines lorsqu'ils étaient en proie à l'acédie ? Cela paraît plus que douteux.

Premièrement, les symptômes varient. Les sources prémodernes parlent d'une indisposition maladive, accompagnée d'un nombre spécifique d'affections, telles que la fièvre, la douleur dans les membres ou la faiblesse aux genoux. Deuxièmement, et de manière plus cruciale encore, l'interprétation de tels signes n'était aucunement conforme aux articulations actuelles de notre vie psychique. Pour nos ancêtres médiévaux, les signes du corps n'étaient pas seulement ni corrélats, ni soubassements neurologiques de certains processus mentaux. Plutôt, ces signes maladifs faisaient référence à la présence d'un démon, d'une influence externe qui envahissait le corps et le transformait pour le pire. Ce qui importait alors, c'était la force de l'âme qui s'emploie à contrer ces influences néfastes et qui empêche le corps d'y succomber. Souffrir d'acédie était alors perçu comme une faute morale, redevable au durcissement de l'âme qui ne veut pas reconnaître les biens de la Création : l'acédie était non seulement une émotion, mais tout autant un péché de celui qui ne vénérait pas suffisamment Dieu, qui ne se dédiait pas à lui de façon totale.

Un tel diagnostic ne correspond certainement pas à l'interprétation que la plupart d'entre nous adoptons à présent, lorsque nous succombons à l'effondrement qui nous met hors circuit et nous empêche d'agir et de nous réjouir. Il serait toutefois hâtif d'en conclure que notre manière actuelle d'expliquer nos abattements a réussi à substituer à la mystification des anciens des données exclusivement scientifiques, qui nous exemptent d'avoir recours aux métaphores. Ecoutons-nous un instant : le manque d'« énergie » est le plus souvent expliqué par un « stress » prolongé, notre « procrastination » est mise sur le compte de « burn-out » ou « le syndrome d'épuisement professionnel », selon le terme proposé par l'Académie française. Disposons-nous là d'une véritable explication scientifique ? Cela semble plus que douteux, notamment faute d'outils diagnostiques valides et faisant l'objet de consensus au sein de la communauté des psychologues. Il semblerait prématuré, en tout cas, de nous féliciter d'avoir su substituer à une explication par les démons une explication épistémologiquement mieux assise.

Que les déplacements sémantiques ne se limitent à une simple évolution du vocabulaire, mais qu'ils sont révélateurs de modifications plus profondes dans la façon dont nous éprouvons les différentes émotions ou afflictions, se manifeste également dans l'écart qui sépare la mélancolie (expliquée notamment à l'époque de la Renaissance à la fois par l'influence de Saturne et par l'excès de la bile noire), et la dépression qui touche aujourd'hui presqu'un cinquième de la population des pays occidentaux. D'abord, il faut

Voir Irvine, I. (1999): « Acedia, Tristitia and Sloth: Early Christian Forerunners to Chronic Ennui », Humanitas 12, pp. 89–103.

souligner que la mélancolie, n'étant jugée ni unilatéralement mauvaise, ni vicieuse, n'est pas le descendant direct de l'acédie ; tout au contraire, au moins depuis le fameux écrit pseudo-aristotélicien, elle est le marque d'un esprit contemplatif, capable de passer outre l'étroitesse de vue de l'homme normal<sup>17</sup>. S'agit-il alors d'un autre nom pour le même accablement que nous nommons aujourd'hui dépression ? Certes non, car la dépression n'est associée ni à la créativité, ni aux excès propres à l'homme de génie, comme c'est le cas du diagnostic proposé par Agrippa de Nettesheim et repris par la célèbre gravure d'Albrecht Dürer, où l'incapacité foncière d'agir se double de la promesse d'un accomplissement créateur, d'ordre intellectuel ou artistique.

Or, c'est au tournant du XIXe et XXe siècle que les médecins expriment leurs doutes quant à la réalité scientifique d'une telle affliction qu'il est difficile de mesurer et de définir. Ils préfèrent alors diviser l'unité présumée des mélancolies en plusieurs catégories distinctes<sup>18</sup>, notamment la schizophrénie et la dépression. Si l'on laisse de côté la schizophrénie, la dépression entre dans le lexique psychologique à partir de 1905 et connaît une carrière fulgurante depuis. Le manque d'intérêt ou de plaisir, une incapacité foncière au bonheur, les sentiments de fatigue, le désarroi accompagné d'impuissance au travail... qui n'a pas connu lui-même et chez ses proches un tel abattement ? Même si certains symptômes peuvent être apparentés, les similitudes s'arrêtent lorsque nous tenons compte des différentes formations discursives à travers lesquelles ces états du corps et de l'esprit deviennent intelligibles. Or, ces différences ne manquent pas de produire des effets sur la manière dont l'acédie, la mélancolie ou la dépression sont éprouvées par ceux qui en souffrent. C'est le sujet même de ces afflictions qui diffère dans les trois cas. Dans le premier, l'acédie est un péché moral, une offense faite à la fois à Dieu et à la communauté des croyants. Le deuxième cas amène l'artiste ou le génie en proie à la mélancolie à s'interroger sur l'exemplarité de son cas, qui est censé réunir les deux pôles extrêmes de la condition humaine, son caractère à la fois éphémère et créateur. Enfin, pour une personne de notre siècle, la dépression s'accompagne d'une attitude dépréciative vis-à-vis de son propre soi. Pour la combattre, elle aura probablement recours aux médicaments psychotropes aussi bien qu'à l'identification de son malaise aux troubles discernables au niveau des connexions neuronales. En effet, une telle extériorisation peut représenter pour elle un soulagement dans la mesure où elle permet une mise à distance de l'affliction et constitue alors une étape importante dans la gestion de ses affects.

La conclusion à tirer de cette comparaison dont on n'a pu, faute d'espace, qu'esquisser les traits les plus saillants, est la suivante : même si les signes et les symptômes d'acédie, de mélancolie et de dépression se ressemblent, leurs places respectives dans la nomenclature de la vie affective changent radicalement, de même que la façon dont le moi s'y rapporte. Les systèmes de référence divers (la religion dans le cas de l'acédie, les arts et la magie naturelle dans le cas de la mélancolie et la neurobiologie ou la psychothérapie dans le cas de la dépression) qui encadrent ces états d'âme déterminent la valeur que nous leur attribuons, ce qui n'est pas sans influence sur la manière dont nous les éprouvons. Il ne faut donc pas penser que ce sont seulement les idées et les nomenclatures qui ont évolué à travers le temps à propos d'un objet resté identique ; tout au contraire, les transformations

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Pseudo-Aristote (1981): Problèmes, XXX, 1, Paris: Hachette.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Starobinski, J. (1989): « Le rire de Démocrite (Mélancolie et réflexion) », Bulletin de la société française de philosophie, 83, 1, pp. 31–32.

de nos conduites émotionnelles vont de pair avec ces différents encadrements discursifs et conceptuels. Identifier telle ou telle émotion revient ainsi à suivre la règle de l'application du concept correspondant à un vécu selon les coutumes, les usages, les institutions.

# La troisième leçon : la généalogie de la subjectivité désirante et souffrante

C'est donc toute une histoire de la façon de sentir, de réagir, de s'étudier soi-même, en bref, d'être un individu, qui pourrait être retracée à partir de ces études sur des émotions particulières. Grâce à la comparaison entre les différentes manières d'être préoccupé et affecté par ses propres émotions, l'on pourrait dégager une véritable généalogie de la subjectivité qui se consacrerait à traquer les différentes façons d'être soi-même. Cette troisième leçon, liée étroitement à la précédente, nous invite à reconnaître que ce ne sont pas seulement les taxinomies des émotions qui changent (de sorte que le lexique de la mélancolie a été définitivement remplacé à notre époque par celui de la dépression), mais plutôt et surtout que les déclinaisons historiques de la vie affective reflètent une certaine manière de prendre soin de soi-même dans le monde occidental.

Ainsi, le travail sur sa propre vie affective est l'une des manières à travers lesquelles l'individu devient sujet. Une telle approche nous invite à rompre avec la conception moderne du sujet compris comme fondement, et de soutenir, conformément au dernier Foucault, que le sujet ne se constitue qu'à la faveur d'un processus de travail sur soi, et notamment sur son propre affectivité et son désir. À titre d'exemple, l'une des découvertes du second tome de l'Histoire des émotions est que le moi n'a pas toujours été « météorologique ». Dans son chapitre sur « Les émotions individuelles et le temps qu'il fait », Alain Corbin démontre de manière convaincante que le romantisme, préfiguré par la volonté rousseauiste d'appliquer un baromètre à son âme, représente une façon inédite de lier ses propres états d'âme aux phénomènes célestes et atmosphériques. Cette manière d'apparenter le moi aux conditions et aux différentes intempéries fait depuis partie de notre rapport à soi, de sorte que Verlaine peut chanter qu'il pleure dans son cœur, comme il pleut sur la ville, et que nous percevons nos humeurs sombres comme nuageuses. Ainsi, l'Histoire des émotions constitue une source de grande valeur à tous ceux qui s'intéressent, au-delà de l'histoire des sensibilités, aux transformations historiques de la subjectivité, car elle permet d'apprécier les aspects de notre moi qui étaient considérés comme particulièrement problématiques, voire dangereux, à telle ou telle époque. Il est possible, dans ce sens, de comprendre la thèse principale, formulée dans l'introduction de l'ouvrage, selon laquelle « l'émotion, dans ses variétés historiques, ses nuances, ses déclinaisons [...] traduit une manière de vivre et d'exister » 19.

Cependant, une telle reconstruction des formes passées des conduites émotionnelles n'est pas seulement une fin en soi ; elle peut également être réinterprétée comme une histoire de notre présent, afin de reconnaître, par un jeu de miroir, ce que les façons de sentir du passé peuvent nous apprendre sur la spécificité de notre manière à nous de gérer et d'éprouver nos émotions. Quelles seraient donc les particularités de notre propre

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> HE, t. 1, p. 7.

« régime émotionnel » et des formes de subjectivités qu'un tel régime présuppose ? Afin d'aborder une telle généalogie du présent, je me suis inspiré notamment des études de Nicolas Rose, sociologue foucauldien, qui interroge l'effet des différents savoirs « psy » sur notre manière d'être sujet. Dans son ouvrage Inventing ourselves, Rose décrit l'idéal régulateur qui ferait de nous des êtres animés par un soi autonome, libre de ses choix et dont l'identité serait à réaliser et même à améliorer<sup>20</sup>. Je souhaite prolonger ces considérations en proposant, à titre d'hypothèse, que le nouveau régime émotionnel, dans lequel nous encadrons notre vie affective, serait celui de gestion ou de « management », pour autant que cet anglicisme résume encore mieux notre façon actuelle de comprendre et d'organiser notre vie affective. Même les sagesses des écoles hellénistiques pourraient ainsi être traduites dans les termes de gestion. La sagesse des stoïciens se transformerait en « gestion des désirs », celle des épicuriens en « gestion des plaisirs » et celle des sceptiques en « gestion des croyances ». Souvent appuyé sur une popularisation du savoir psychologique, cette forme de subjectivation n'a pas pour téléologie morale l'ataraxie ou l'absence de trouble, mais bien plutôt une augmentation de nos capacités à agir, à augmenter notre productivité, et par là, notre reconnaissance sociale. Or, ces formes récentes de travail sur ses émotions sont toujours davantage fondées sur les nouvelles formes de visualisation des processus cérébraux, ce qui nous donne des moyens encore plus efficaces de bien gérer notre vie affective afin de mieux nous adapter aux exigences de la société et du milieu de travail<sup>21</sup>.

On peut s'en convaincre par exemple en lisant *L'intelligence émotionnelle* de David Goleman, ouvrage best-seller qui est certes à maints égards simplificateur et parsemé de promesses parfois douteuses, comme celle de nous aider à augmenter notre *coefficient d'intelligence émotionnelle*. Mais c'est précisément pour ces mêmes raisons, ainsi que pour le recours fréquent aux visualisations neurobiologiques afin de justifier certaines généralisations à outrance, que cet ouvrage est révélateur, malgré lui, de notre régime émotionnel irréfléchi et qu'il est possible d'en proposer une lecture symptomale pour mieux identifier l'une des formes actuelles puissantes de subjectivation de notre moi émotionnel. Dans son chapitre introductif « Pourquoi cette étude maintenant ? », Goleman fait l'éloge des techniques de visualisation cérébrale qui permettent mieux que jamais de pénétrer les mystères des voies où naissent les émotions :

Grâce à des méthodes novatrices comme les nouvelles technologies de l'image [...], nous pouvons entrevoir comment fonctionne le cerveau. Pour la première fois dans l'Histoire, elles ont révélé ce qui a toujours été un profond mystère : ce qui se passe exactement lorsque nous pensons, éprouvons des sentiments, imaginons et rêvons. Ces informations neurobiologiques nous permettent de comprendre plus clairement comment les centres cérébraux qui gouvernent les émotions nous amènent à nous mettre en colère ou à éclater en sanglots.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Rose, N. (1998): Inventing ourselves. Psychology, power and personhood. New York: Cambridge University Press.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Dans son ouvrage suivant, *The Politics of Life Itself*, N. Rose analyse comment nous avons passé, au tournant du siècle, d'une conception psychologique de soi (individu-psychologique) à une conception neurochimique de notre identité (individu-cerveau). Rose, N. (2007): *The Politics of Life Itself: Biomedicine, Power, and Subjectivity in the Twenty-First Century.* Oxford: Princeton University Press.

[...] La lumière nouvelle qui éclaire le fonctionnement des émotions et ses défaillances laisse entrevoir des remèdes inédits à notre crise psychologique collective<sup>22</sup>.

Les techniques de visualisation ici décrites augmentent la capacité des médecins ou des psychiatres à convaincre leurs patients qu'un problème réel existe à l'intérieur d'eux-mêmes, qu'il se situe au niveau des synapses et qu'il est possible de le traiter non seulement avec des thérapies individuelles et collectives, mais aussi avec des produits psycho-pharmaceutiques. Il n'est donc plus requis de la part du sujet d'avoir recours ni à la force de la volonté, comme chez saint Thomas, ni aux « jugements fermes et déterminés », comme l'avait proposé Descartes, mais plutôt aux « remèdes inédits » consistant à la fois dans des techniques thérapeutiques guidées par la connaissance experte du cerveau émotionnel et dans des médicaments psychotropes. Certes, ces derniers sont loin de produire un effet direct sur la gestion de telle ou telle émotion (comme c'est le cas dans Do Androids Dream of Electric Sheep de Philip K. Dick), mais ils agissent toujours sur un groupe assez large de symptômes. Ainsi, « les neuroleptiques ont un effet sur l'impulsivité, l'agressivité, le comportement d'automutilation, l'hyperactivité et l'agitation »23. Et pourtant, le techno-optimisme affiché par Goleman repose bien sur cette restructuration radicale de la frontière du visible et de l'invisible que les nouvelles techniques diagnostiques apportent dans l'étude de notre vie affective. Depuis la première publication de son livre, la recherche sur le cerveau émotionnel, financée en large partie par des fabricants de médicaments psychotropes, s'est dotée d'une extension encore plus large du regard clinique, associé aux nouvelles méthodes de surveillance. Comme le montre Rose dans Politics of Life Itself, la possibilité de visualiser, devant le patient, un processus jugé anormal au niveau même de son cerveau tout en lui proposant un médicament psychotrope censé ramener ce processus à la norme, augmente la volonté du patient d'avoir recours au traitement proposé.

En même temps, il est à noter que la nouvelle intelligence émotionnelle implique également un corollaire *discursif* des techniques susdites d'imagerie cérébrale. À la fois les scanners (tels que l'IRM) *et* la parole guidée par le savoir expert (par le truchement des pratiques institutionnelles et thérapeutiques) permettent alors de *rendre visible* notre soi émotionnel. Malgré les critiques les plus fréquentes adressées aux différents savoirs « psy », la téléologie morale de toutes ces nouvelles pratiques ne consiste pas à ramener l'individu à la normalité, à le transformer dans un « corps docile », identifié par Foucault comme l'objet-cible du dispositif disciplinaire. Les promesses liées aux nouvelles formes d'autogestion émotionnelle vont bien au-delà d'un présupposé « retour à la normale » et nous interpellent en termes d'*augmentation* de notre capacité à réussir dans la vie, ainsi que celle de nos enfants :

Qu'est-il possible de faire pour aider nos enfants à mieux réussir dans la vie ? Quels facteurs entrent en jeu, par exemple, lorsque des individus possédant un QI élevé échouent et que d'autres, au QI modeste, s'en sortent étonnamment bien ? Je prétends que la différence tient

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Goleman, D. (1997): L'intelligence émotionnelle: Accepter ses émotions pour développer une intelligence nouvelle. Paris: Robert Laffont.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Dierick, M. – Ansseau, M. – D'Haenen, H. – Peuskens, J. – Linkowski, P. (2003): Manuel de Psychopharmacothérapie. Gent: Academia Press, p. 540.

bien souvent aux capacités que nous désignons ici par l'expression intelligence émotionnelle, qui recouvre la maîtrise de soi, l'ardeur et la persévérance, et la faculté de s'inciter soi-même à l'action<sup>24</sup>.

La promesse contenue dans ce passage concerne notre capacité d'augmenter les chances de réussir, à travers une meilleure gestion de sa propre vie émotionnelle. Les pratiques décrites dans *L'intelligence émotionnelle* représentent une variante collective de technologies de soi, du déchiffrement de soi, ainsi que de la transformation de soi. Une lecture foucaldienne de ces techniques révélerait aisément à quel point elles impliquent une procédure confessionnelle revisitée. À titre d'exemple, pour résoudre un conflit au sein d'une entreprise, Goleman exige de toutes les personnes impliquées d'interroger le contraste entre ce qu'elles montrent au monde et ce qu'elles ressentent pour de vrai, comme un moyen d'accéder à une vérité émotionnelle dissimulée, une vérité concernant à la fois leur moi profond et leur rapport aux autres. Nous sommes ainsi incités à exposer notre soi émotionnel, au regard de l'expertise, afin d'être corrigés, réconciliés les uns avec les autres et prêts à collaborer mieux pour mieux réussir.

Il est à noter que les procédures promues par Goleman ne visent pas à uniformiser nos expressions émotionnelles. Bien au contraire, parler de son malaise, soulever un point de désaccord ou exposer une affectivité dissidente est non seulement ouvertement permis, mais même encouragé. Cependant, une telle sincérité est subsumée aux conditions qui rendent une telle dissidence et honnêteté émotionnelle gérable et finalement profitable à tout le milieu de travail. En fin de compte, la situation à forte charge émotionnelle est stylistiquement transformée en source de « conflit émotionnel au sein du groupe », en « projet » visant à éliminer toute « incompatibilité interpersonnelle », sur lequel il est possible de travailler afin d'améliorer la performativité de tout un chacun et de l'entreprise dans son ensemble. Les managers ainsi que les employés deviennent alors simultanément sujets et objets d'un tel examen approfondi de leurs intelligences émotionnelles respectives, s'interrogeant sur leur honnêteté émotionnelle et leur capacité à « désapprendre des habitudes défensives de communication ».

Notre époque se caractériserait ainsi par une forte propension à exprimer ses émotions de même que par une « informalisation » de nos échanges émotionnels, pour reprendre le terme introduit dans l'anthropologie de la vie affective par le sociologue néerlandais Cas Wouters : alors qu'elles avaient été niées et refoulées, les émotions retrouveraient aujourd'hui un accès plus facile à la conscience et seraient plus largement admises par les codes sociaux<sup>25</sup>. Il reste à savoir si cette informalisation qui nous incite à communiquer à autrui nos sentiments personnels est à interpréter seulement dans les termes d'une émancipation émotionnelle. Le paradoxe du régime émotionnel actuel semble tenir à l'ambivalence suivante : il nous est de moins en moins demandé de freiner, cacher ou maîtriser nos émotions par un acte de volonté souveraine ; en revanche c'est une régulation *via* la prise de conscience qui prend le devant, de sorte que notre autocontrôle s'exerce à travers cette externalisation requise de nos états d'âmes intimes. C'est à ce prix et dans ce sens ambivalent que les émotions et leur gestion se sont démocratisées par rapport aux grands dénivelés hiérarchiques du passé, qui assignaient des régimes émotion-

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Goleman, D. L'intelligence émotionnelle, op. cit., p. 10.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Wouters, C. (2007): Informalization: Manners and Emotions since 1890. Londres: Sage.

nels différents aux hommes et femmes, aux civilisés ou aux barbares, aux gentilshommes et aux paysans.

#### **BIBLIOGRAPHIE**

Boquet, D. – Nagy, P. (2015) : Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval. Paris : Seuil.

Corbin, A. – Courtine, J.-J. – Vigarello, G. (2016–2017): *Histoire des émotions*. Tomes I-III. Paris : Seuil. Dierick, M. – Ansseau, M. – D'Haenen, H. – Peuskens, J. – Linkowski, P. (2003): *Manuel de Psychopharmacothérapie*. Gent : Academia Press.

Elias, N. (1973): La civilisation des mœurs. Paris: Calmann-Lévy.

Elias, N. (1975): La dynamique de l'Occident. Paris: Calmann-Lévy.

Febvre, L. (1992): Combats pour l'histoire. Paris: Armand Colin.

Frevert, U. (2011): Emotions in History - Lost and Found. Budapest: CEU Press.

Goleman, D. (1997): L'intelligence émotionnelle: Accepter ses émotions pour développer une intelligence nouvelle. Paris: Robert Laffont.

Irvine, I. (1999): « Acedia, Tristitia and Sloth: Early Christian Forerunners to Chronic Ennui », *Humanitas*, 12, 1, pp. 89–103.

Lazarus, R. S. (1994): Emotion and Adaptation. New York: Oxford University Press.

LeDoux, J. (1996): The Emotional Brain. The Mysterious Underpinnings of Emotional Life. New York, Simon and Schuster.

Rose, N. (1998): *Inventing ourselves. Psychology, power and personhood.* New York: Cambridge University Press.

Rose, N. (2007): The Politics of Life Itself: Biomedicine, Power, and Subjectivity in the Twenty-First Century. Oxford: Princeton University Press.

Starobinski, J. (1989) : « Le rire de Démocrite (Mélancolie et réflexion) », *Bulletin de la société française de philosophie.* 83, 1, pp. 5–32.

Švec, O. (2013): La Phénoménologie des émotions. Villeneuve d'Asq: Presses Universitaires de Septentrion

Wouters, C. (2007): Informalization: Manners and Emotions since 1890. Londres: Sage.

#### Ondřej Švec

Département de philosophie et des sciences religieuses Faculté des Lettres, Université Charles nám. J. Palacha 2 Praha 1 – 116 38 ondrej.svec@ff.cuni.cz

## CATHARSIS: TENTATIVE CORNÉLIENNE DE LÉGITIMER LA FICTION THÉÂTRALE AU XVIIE SIÈCLE EN FRANCE

ZÁVIŠ ŠUMAN Université Charles

## KATHARSIS AS A CORNELIAN MEANS TO DEFEND 17th-CENTURY THEATRICAL FICTION

**Abstract:** The article deals with French views on tragic emotions and their involvement as a means of *katharsis* as described by Aristotle in the chapter 6 of his *Poetics*. Although the 17th-century French theorists and dramatists attempt to adopt Aristotle's principles, at the same time they progressively move aside from the fearful events which are essential in Aristotle's definition of tragic experience. Pierre Corneille openly admits that he finds it hard to acquiesce to the very speculative nature of Aristotle's reasoning and hence he pleads for the cathartic value of "admiration". His arguments serve not only the defence of his personal conception of tragic art but, more importantly perhaps, they enable him to confound the rigorous detractors of theatrical fiction.

**Keywords:** Katharsis, Tragedy, Pierre Corneille, Aesthetic Emotions, French Classicism

Mots clés : catharsis, tragédie, Pierre Corneille, émotions esthétiques, classicisme

Chacun sait que le débat sur le théâtre et tout particulièrement sur la tragédie en France s'appuie largement sur les trouvailles des exégètes italiens et néo-latins de la *Poétique* et de la *Rhétorique* d'Aristote ainsi que sur celles issues d'autres sources anciennes qui bénéficiaient d'un statut privilégié quant au prestige qui leur fut accordé<sup>1</sup>. Or, le débat était loin d'être harmonieux, complaisant et consensuel – de sorte que seule une délimi-

https://doi.org/10.14712/24646830.2018.36 © 2018 The Author. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

Pour la réception de La Poétique et de La Rhétorique d'Aristote en Italie et en France ainsi que pour l'omniprésence des concepts aristotéliciens au XVII<sup>e</sup> siècle, nous ne renvoyons qu'aux ouvrages qui ont le plus nourri la présente réflexion: Bray, R. (1951): La Formation de la doctrine classique en France. Paris: Nizet; Duprat, A. (2009): Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction du Cinquecento à Jean Chapelain (1500–1670). Paris: Honoré Champion; Forestier, G. (2016): La Tragédie française. Règles classiques, passions tragiques. Paris: A. Colin; Kappl, B. (2006): Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento. Berlin, New York: Walter de Gruyter; Lyons, J. D. (1999): Kingdom of Disorder: The Theory of Tragedy in Classical France. West Lafayette: Purdue University Press; Pasquier, P. (1995): La Mimèsis dans l'esthétique théâtrale du XVII<sup>e</sup> siècle. Paris: Klincksieck; Weinberg, B. (1961): A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance. 2 vol. Chicago: University of Chicago Press.

tation précise de ce qu'Aristote a pu comprendre par la notion fuyante de *catharsis*<sup>2</sup>, et surtout des conséquences que telle ou telle interprétation a pu entraîner, permettrait de décrire les principaux aléas et courants non seulement de la création au sens technique du terme mais aussi du champ littéraire dans lequel cette dernière s'inscrit<sup>3</sup>. De fait, posons-nous tout d'abord une question toute simple, et essayons d'y apporter quelques éléments de réponse provisoires. Premièrement, et sans qu'il importe pour l'instant que nous la prenions dans l'acception prétendument aristotélicienne ou pas, qu'est-ce que la notion de catharsis présuppose ? Si l'on se laisse aller au jeu des inférences et hypothèses des théoriciens du XVIIe siècle, elle instaure une hiérarchie prégnante et nette entre les divers objectifs assignés à l'art dramatique. Au cas où l'on réduirait ceux-ci au simple binome horatien du plaisir esthétique (delectare) et de l'instruction (docere), on serait vite amené à constater que le plaisir esthétique, et avec lui les affects agissant sur le spectateur ou sur le lecteur dans l'immédiateté de l'acte de la réception, cèdent le pas à une instrumentalisation de ceux-ci et donc, au bout du compte, à une finalité qui excède le domaine proprement esthétique. Tout porterait à croire que la réflexion sur la catharsis nous conduit insensiblement vers l'extériorité de l'énoncé littéraire, l'intérêt étant centré moins sur l'appréhension de la structuration interne (le quid et le quomodo) de l'œuvre en question que sur les composantes hétéroclites de la réception littéraire, et notamment, avant toute autre chose, sur les mécanismes de l'adhésion affective et intellectuelle du public. Il s'agirait donc d'un mouvement de retour sur soi qui nécessite une distanciation et dont le but serait d'éclaircir les modalités de compréhension et de réception, et leur impact éventuel sur la morale.

Si l'on peut affirmer d'un côté que ce prisme n'est pas tout à fait absent de la réflexion des dramaturges et des théoriciens de l'âge classique, on verra, de l'autre, que cette première conjecture intuitive est loin d'être la seule envisageable, et qu'elle est en somme moins explorée que l'on ne l'aurait cru, du moins par les théoriciens du théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle. Car les affects représentés sur scène sont maniés de sorte à émouvoir le spectateur, à faire naître en lui une réponse affective. Et selon la place et le rôle assignés aux émotions ainsi que selon le type de l'émotion souhaitée, les écrivains avaient procédé aux choix dramaturgiques spécifiques. De fait on ne peut qu'approuver la remarque de Henry Phillips qui, dans son ouvrage consacré à l'histoire des principaux débats et querelles critiques sur le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle, affirme que pour les théoriciens ainsi que pour les dramaturges la *catharsis* n'est pas une pure spéculation abstraite<sup>4</sup>, notamment parce qu'elle conditionne le choix des procédés concrets. Voici notre premier point.

Le deuxième volet de notre analyse, moins développé que le premier, soulèvera la question de savoir si et dans quelle mesure la *catharsis* et son mode opératoire représentent un objectif à part entière dans la réflexion sur l'art dramatique tragique ou si elle est plutôt un simple instrument, certes puissant, pour donner du poids aux apologistes du théâtre qui faisaient face, surtout dans les années 1660, à un véritable réquisitoire de la

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Cf. Halliwell, S. (2009): Aristotle's Poetics. London: Duckworth, pp. 184–201. Pour une lecture particulièrement limpide (une fois n'est pas coutume!) du débat, voir Marx, W. (2011): « La véritable catharsis aristotélicienne. Pour une lecture philologique et physiologique de la Poétique », Poétique, n° 166, pp. 131–154.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Cf. Phillips, H. (1980): The Theatre and its Critics in Seventeenth-Century France. New York: Oxford University Press, pp. 47–71.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Ibidem, p. 47.

part des rigoristes jansénistes<sup>5</sup>. On verra que ce débat, qui revêt une allure en apparence extérieure au domaine (purement) technique de la création, n'est pas, lui non plus, sans incidence sur celle-ci.

#### Entre la compassion et la crainte

Dans la première partie de notre analyse nous aimerions aborder la définition du personnage tragique, telle qu'elle découle des revendications du Stagirite et surtout telle qu'elle se manifeste à la lumière des éclaircissements qu'y apportèrent les théoriciens et les dramaturges. Or, comme nous avons amplement traité cette problématique ailleurs<sup>6</sup> et au risque de simplifier, nous nous contenterons ici de rappeler brièvement les principaux enjeux de la controverse qui a été entraînée par l'interprétation des mœurs, visant à rendre l'action dramatique la plus vraisemblable et crédible possible. S'il y a une constante qui puisse autoriser le chercheur moderne à généraliser les acquis des débats esthétiques au XVII<sup>e</sup> siècle, à la fois plus fragiles et moins autoritaires qu'on ne les croit d'habitude, elle consiste en la conviction que l'émotion tragique par excellence, c'est de loin la compassion/la pitié<sup>7</sup>. Même Corneille, et surtout le Corneille tardif qui se détourne des expérimentations de ses jeunes années, ne le désavouerait pas.

Pour que le spectateur puisse éprouver de la compassion<sup>8</sup> vis-à-vis du héros tragique, Aristote prescrit que le héros ne soit ni tout à fait bon ni tout à fait mauvais – qualification qui relève sans aucune conteste de la morale. Le personnage, essentiellement faillible, est donc censé avoir commis une erreur (hamartia). Celle-ci découle ou bien des causes externes, que ce soit une quelconque fatalité hors de son emprise et dont il n'est donc pas responsable, ou qu'il agisse encore par ignorance ou par mégarde; ou bien de tout autre motif qui ne saurait empêcher l'identification, du moins provisoire, du spectateur avec le héros persécuté. Ni Corneille en véritable rebelle, ni Racine plus conforme mais non pas toujours fidèle à la lettre de la poétique aristotélicienne, ni Mairet ou Rotrou dont la création se situe à la charnière de la période de ce que René Bray avait jadis appelé la constitution de la doctrine classique<sup>9</sup>, ne mettent en doute ce bon raisonnement, encore que, cela va sans dire, ils ne s'y astreignent pas tous de la même manière.

Étant donné le rôle primordial de la pitié dans le mode opératoire de la *catharsis* telle qu'elle est succinctement décrite par Aristote et en suivant les interprétations orthodoxes

<sup>5</sup> Cf. Thirouin, L. (2007): L'aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique. Paris: Champion Classiques.

Nous nous permettons de renvoyer ici à notre thèse de doctorat intitulée Konceptualizace mores v dramatickém básnictví. Studie o poetice francouzské tragédie v 17. století (sous presse aux Éditions universitaires Karolinum sous le titre Melpoména v okovech? Povahokresba ve francouzské tragédii 17. století).

<sup>7</sup> Sur les distinctions sémantiques entre compassion et pitié, cf. Emelina, J. « Les Avatars de la Catharsis ». In Emelina, J. (1998) : Comédie et Tragédie. Nice : Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, p. 41.

Bans un régime strictement rhétorique, s'entend-il. La question de savoir si les théoriciens et dramaturges prônent le sens fort, étymologique, de « souffrir avec », ou bien le sens restreint, modéré, d'« imaginer la souffrance d'autrui » sans forcément l'éprouver de façon durable (et plus ou moins bouleversante, et donc véritablement effective) mériterait un développement qui excède les limites dont nous disposons dans le cadre de cette étude. Cf. l'article de J. Emelina cité dans la note précédente.

Of. Bray, R., op. cit.

de celle-ci, on ne saurait faire abstraction du fait que la revendication aristotélicienne du héros tragique faillible, mais non véritablement coupable, était ressentie par certains comme incompatible avec ce que le Stagirite déclare sur la qualité (éthè khrèsta) du personnage tragique, première condition qu'il confère aux mœurs, dont la fonction est, nous le rappelons, de corroborer la vraisemblance ou bien la nécessité de l'action dramatique, du muthos. Or, en tant que tel, le critère de la bonté du héros tragique n'a pas nécessairement une valeur restrictive car - et Aristote a le soin de le dire, même si de façon on ne peut plus allusive – le postulat des éthè khrèsta ne demande pas que le héros tragique soit bon dans l'acception morale du terme<sup>10</sup>. Ainsi peut-on lever le prétendu paradoxe qui s'appuyait sur une interprétation restreignante et moralisatrice du khrèstos, ce que certains théoriciens - dont Chapelain, Corneille et Dacier - avaient bien compris. C'est pourquoi ils ont mis en parallèle le premier impératif d'Aristote avec le précepte horatien selon lequel les mœurs doivent être bien définies (notandi sunt tibi mores). Ce rapprochement leur a permis d'inférer que la première qualité requise par Aristote ne fait pas appel à une quelconque qualité morale mais à une qualité esthétique que l'on pourrait mettre en relation – mais de très rares théoriciens du XVII<sup>e</sup> siècle le font – avec le plaisir que le Stagirite associe à la reconnaissance de tel ou tel caractère, bon ou mauvais, qui détermine, à son tour, les actions subséquentes du personnage. Or, malgré cette interprétation erronée, voire moralisatrice que nous venons d'esquisser à grands traits, le critère de la bonté morale du héros tragique reste pertinent, d'abord parce que le spectateur ne pourrait que difficilement et malgré lui compatir avec un personnage qui offenserait ses convictions morales (en supposant que le spectateur fasse partie des « honnêtes gens », optique de La Mesnardière par exemple). En outre, cela se justifie parce que les théories visent à ce que la fiction théâtrale devienne presque interchangeable avec la réalité ambiante afin de lui donner plus de crédibilité, et garantir ainsi l'impact effectif de ce qui n'est en réalité qu'une illusion (optique de d'Aubignac). Bref, il faut éviter tout ce qui pourrait choquer le spectateur, non seulement par égard aux fameuses « bienséances »<sup>11</sup>, mais aussi en vue d'assurer une parfaite illusion. On conçoit facilement que l'identification, certes provisoire et instable, du spectateur avec le héros tragique capable de susciter sa compassion peut y jouer un rôle fondamental.

Depuis l'impératif omniprésent de l'exemplarité chez La Mesnardière<sup>12</sup>, en passant par la règle d'un dénouement où justice est rendue chez Scudéry et un Corneille tardif,

10 Cf. Šuman, Z.: « Interprétation du khrèstos aristotélicien: La Mesnardière, Chapelain, Heinsius versus la dramaturgie cornélienne dans Médée ». In Zoberman, P. (2015): Interpretation in/of the Seventeenth Century. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 179–189.

Le Cf. Šuman, Z.: « La Mesnardière contre Castelvetro. Polémique sur les mœurs du personnage tragique ». In Barbafieri, C. – Vialleton, J.-Y. (2017): Vices de style et défauts esthétiques. XVIe-XVIIIe siècle. Paris: Classiques Garnier, pp. 255–267. Notons toutefois que malgré sa prédilection pour le modèle exemplaire du muthos et en dépit de sa préférence pour la primauté de la pitié sur la crainte,

On sait pourtant à quel point Corneille esquivait le « convenable » (selon le code rhétorique) au profit d'un « semblable » attesté. Le choix cornélien ne mène pas seulement à escompter le « vraisemblable ordinaire » (selon la formule de Jean Chapelain dans les Sentiments de l'Académie), mais à doter certaines des héroïnes de « passion[s] plus noble[s] et plus mâle[s] que l'amour ». L'application du même principe s'étend également sur le traitement des « mœurs » du personnage masculin : l'on connaît la fortune des vieillards en proie à l'amour déstabilisant (que ce soit Égée dans Médée ou Syphax dans Sophonisbe). Sur la relativisation de la convenance des mœurs chez Corneille, voir Dufour-Maître, M. (2009) : « La pompe d'un courroux. Éclat et mesure des émotions chez les héroïnes tragiques de Corneille », Littératures classiques, n° 68, pp. 255–270, en particulier p. 258.

jusqu'à la conception racinienne d'un héros médiocre, mais plutôt bon que mauvais, et donc faillible, tous les dramaturges et théoriciens s'accordent en effet sur le rôle non négligeable de la compassion. Or, ce n'est pas le seul moyen d'asseoir l'utilité morale de la tragédie. Pour Corneille<sup>13</sup> la compassion ne convient pas aux pièces qui font appel à l'admiration du spectateur et qui ne se plient donc pas toujours à la revendication d'un dénouement exemplaire. En défendant sa poétique où il s'appuie souvent sur la force persuasive des modèles ou des contre-modèles des personnages historiques ou mythologiques (on peut très bien parler d'un anti-héroïsme cornélien) dont il n'hésite pas à amender les actions s'il en a besoin pour un bon développement de l'intrigue pathétique (c'est Amyntas qui tue Phocas dans *Héraclius*, et pas Héraclius en personne), Corneille préconise le rôle édificateur de l'admiration, et ceci même, nous le rappelons, dans les sujets où il fait intervenir les personnages mauvais<sup>14</sup>.

L'admiration est une émotion qui est le plus souvent associée, par exemple chez les commentateurs italiens, à la poétique de l'épopée. Corneille, quant à lui, l'annexe au royaume de Melpomène. Il le fait sans doute moins pour sauver les apparences que pour défendre son choix de la configuration du sujet ainsi que sa prédilection constante pour la quatrième matrice de l'action dramatique (où le héros s'apprête à agir en connaissance de cause et à découvert, mais où il n'achève pas ce qu'il a projeté – *Le Cid, Cinna, Rodogune, Héraclius, Nicomède*). Un autre motif entre cependant en jeu qui l'emporte sur ceux qui ont été signalés ci-dessus et qui intéresse plus particulièrement notre perspective : la volonté de donner un modèle alternatif au modèle aristotélicien de la *catharsis* que Corneille considère comme trop spéculatif et invérifiable.

#### Entre la compassion et l'admiration

La dissociation cornélienne du fonctionnement conjoint et mutuellement conditionné de la compassion et de la crainte tel que le présente Aristote, est une chose depuis long-temps connue et maintes fois commentée. Jean Emelina, à l'instar de Lessing, considère la dissociation cornélienne des émotions tragiques (alors que la compassion se concentre sur le personnage, la crainte ne regarde que le spectateur) comme une aberration<sup>15</sup>. Elle ne devrait pas cependant nous amener à des conclusions trop hâtives. Corneille d'une part ne nie pas la probabilité que le spectateur ressente de la compassion pour un personnage injustement opprimé, et qu'il craigne par conséquent qu'il ne lui arrive aucune mésaventure. Ceci dit, nous n'avons ni certitude ni garantie quant à l'efficacité véritablement cathartique des deux émotions susdites. D'autre part, le fait que Corneille met en question l'effet cathartique de la compassion, mais aussi et surtout de la crainte, ne signifie

La Mesnardière concède la possibilité de l'efficacité cathartique de la crainte dans ce qu'il appelle les « sujets odieux ». *Cf.* Phillips, H., *op. cit.*, p. 61.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Sur le positionnement de Corneille vis-à-vis de l'utilité morale du théâtre ainsi que sur le rôle cathartique qu'il attribue au ressort de l'admiration, cf. l'étude récente de Greiner, F. (2016): « La catharsis selon Pierre Corneille: la purgation des passions et la force de l'exemple », RHLF, vol. 116, n° 2, pp. 261–286. Dans ce qui suit, nous devons beaucoup à la lecture de cet article.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> *Cf.* Greiner, F., op. cit., p. 280.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> « Ainsi écartelée, la *catharsis* devient méconnaissable », *cf.* Emelina, J., *op. cit.*, p. 45.

pas, comme on pourrait s'y attendre, qu'il ne les exploite pas largement dans sa propre dramaturgie.

Cette incohérence ouvre sur quelques failles dans l'argumentaire cornélien. Faute de pouvoir prétendre à une quelconque exhaustivité, il faut se borner à en signaler celles qui sont bien révélatrices des difficultés que les théoriciens du XVII<sup>e</sup> siècle affrontaient pour « s'accommoder » (c'est le mot dont Corneille se sert) avec le mode opératoire de la *catharsis* aristotélicienne.

Considérons tout d'abord le passage où Corneille analyse la nature des émotions suscitées par l'action du *Cid* :

Cependant quelque difficulté qu'il y ait à trouver cette purgation effective et sensible des passions, par le moyen de la pitié et de la crainte, il est aisé de nous accommoder avec Aristote. Nous n'avons qu'à dire que par cette façon d'énoncer il n'a pas entendu que ces deux moyens y servissent toujours ensemble, et qu'il suffit selon lui de l'un des deux pour faire cette purgation; avec cette différence toutefois, que la pitié n'y peut arriver sans la crainte, et que la crainte peut y parvenir sans la pitié. La mort du Comte n'en fait aucune dans Le Cid, et peut toutefois mieux purger en nous cette sorte d'orgueil envieux de la gloire d'autrui, que toute la compassion que nous avons de Rodrigue et de Chimène ne purge les attachements de ce violent amour qui les rend à plaindre l'un et l'autre<sup>16</sup>.

Or le problème c'est que l'émotion suscitée n'agit pas de façon indépendante. Elle relève – et Corneille ne se prive pas de le rappeler à maintes reprises – non pas d'un processus qui serait relancé par la seule excitation de la crainte accompagnée de la compassion qui résulterait de la représentation, mais de la réflexion à la fois rétrospective et introspective qui la suit, c'est-à-dire d'un regard distancié, et partant de l'intellection. De fait, dans un autre passage du second *Discours*, on lit un long développement où Corneille tente de comprendre le fonctionnement de la *catharsis* aristotélicienne, et la modalité dubitative de sa réflexion laisse facilement deviner qu'il n'est pas convaincu de la véritable efficacité cathartique. On le voit bien à l'utilisation du syntagme « crainte réfléchie », teinte d'une légère ironie. Venons-en au passage le plus souvent cité du second *Discours* :

Si la purgation *des* passions se fait dans la Tragédie, je tiens qu'elle se doit faire de la manière que je l'explique; mais *je doute* si elle s'y fait jamais, et dans celles-là même qui ont les conditions que demande Aristote. Elles se rencontrent dans *Le Cid*, et en ont causé le grand succès. Rodrigue et Chimène y ont cette *probité sujette aux passions*, et ces passions font leur *malheur*, puisqu'ils ne sont malheureux qu'autant qu'ils sont passionnés l'un pour l'autre. Ils tombent dans l'infélicité par cette *faiblesse* humaine dont *nous sommes capables* comme eux: leur malheur fait *pitié*, cela est constant, et il en a coûté assez de *larmes* aux Spectateurs pour ne le point contester. Cette pitié nous *doit* donner une *crainte* de tomber dans un pareil malheur, et *purger* en nous ce *trop d'amour* qui cause leur infortune, et nous les fait plaindre; mais *je ne sais* si elle nous la donne, ni si elle le *purge*, et j'ai bien peur que le raisonnement d'Aristote sur ce point ne soit qu'une *belle idée*, qui n'ait *jamais* son effet dans la vérité. Je m'en rapporte à ceux qui en ont vu les représentations: ils peuvent en demander compte au secret de leur cœur, et repasser sur ce qui les a *touchés* au Théâtre, pour reconnaître s'ils en

Corneille, P. (1999): Trois discours sur le poème dramatique. Chronologie, présentation, notes et commentaires par B. Louvat-Molozay et M. Escola. Paris: GF Flammarion, pp. 101–102, nous soulignons.

sont venus par là jusqu'à cette *crainte réfléchie*, et si elle a *rectifié* en eux la passion qui a causé la disgrâce qu'ils ont plainte<sup>17</sup>.

L'examen détaillé des deux passages cités ferait aisément ressortir les différences essentielles de ce propos avec la conception aristotélicienne de la catharsis, principalement le fait que le processus cathartique ne vise plus les émotions spécifiques résultant de la représentation mais, par un téléscopage de mauvais aloi, les passions qui les ont causées au départ. Nous interprétons ce détour d'une manière que la plupart des théoriciens dont les ouvrages nous avons analysé partagent peu ou prou, à savoir surtout comme conditionné par une réticence de « l'honnête homme chrétien » que fut Corneille, certainement partagée par une large partie de son public, à concevoir que la pitié/compassion représentât un affect qu'il faudrait « modérer », « corriger », « épurer », voire « chasser », « déraciner », « éradiquer ». En outre, le second passage révèle tout particulièrement que l'auteur du Cid répugne à une spéculation trop abstraite. Tandis qu'en absence d'une preuve convaincante il met en doute la « crainte réfléchie », il semble admettre sans aucun ambage le processus de l'excitation de la pitié/compassion, manifestement visible et peutêtre même audible : Corneille en allègue comme une preuve matérielle indubitable et irréfutable les larmes du spectateur, conséquence d'une contagion affective entre la scène et celui-ci, et preuve, sans doute non moins importante, de ce que l'auteur a bien manié son sujet. Cette méfiance envers les raisonnements abstraits et qui ne sont pas clairement cautionnés sur-le-champ par une réponse affective (sorte de plaisir trop raisonnable qui s'inscrirait dans l'esthétique anti-sublime<sup>18</sup>) a de quoi surprendre chez Corneille car il se livre à de semblables développements qu'il veut rigoureux même dans le cadre de sa réflexion sur la catharsis.

#### Entre le plaisir et l'instruction

Cette logique du dramaturge transparaît selon nous particulièrement dans son usage fréquent de la notion de *proportion*, concept qui n'a pas encore attiré, à notre connaissance, l'attention suivie des chercheurs<sup>19</sup>. Arrêtons-nous un moment sur le passage suivant :

Il est peu de mères qui voulussent assassiner, ou empoisonner leurs enfants, de peur de leur rendre leur bien, comme Cléopâtre dans *Rodogune*; mais il en est assez qui prennent

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 99–100, nous soulignons.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Sur le sublime chez Corneille, cf. Gilby, E. (2006): Sublime Worlds: Early Modern French Literature. London: Legenda.

<sup>19</sup> Voir pourtant l'article déjà cité de Myriam Dufour-Maître (cf. Dufour-Maître, M., op. cit., surtout pp. 268–269). L'auteure met en garde contre une interprétation trop univoque des passions/émotions chez Corneille. Loin de les annihiler dans ce que Dufour-Maître appelle « une catharsis dissolvante », Corneille les dote d'un véritable pouvoir cognitif. Les passions représentées et les émotions suscitées convoquent un trouble émotionnel (« une catharsis repensée comme élaboration subjective d'un trouble », ibidem, p. 269), une tension irréductible qui constitue une valeur. Pour une réflexion poussée sur la valeur cognitive de l'émotion suscitée qui confronte le lecteur ou le spectateur avec le hasard et l'imprévisible, bref avec tout ce qui reste en dehors ou en-deça de son empreinte immédiate, on se reportera à Gilby, E. (2009) : « Le sens commun et le sentir en commun : Corneille et d'Aubignac », Littératures classiques, nº 68, pp. 243–254.

goût à en jouir, et ne s'en déssaisissent qu'à regret, et le plus tard qu'il leur est possible. Bien qu'elles ne soient pas capables d'une action si noire et si dénaturée, que celle de cette Reine de Syrie, elles ont en elles quelque *teinture du principe* qui l'y porta, et la vue de la juste punition qu'elle en reçoit leur *peut faire craindre*, *non pas un pareil malheur, mais une infortune proportionnée à ce qu'elles sont capables de commettre*. Il en est ainsi de quelques autres crimes qui ne sont pas de la portée de nos Auditeurs. Le *Lecteur* en pourra faire l'examen et l'application, sur cet exemple<sup>20</sup>.

L'on sait que la Poétique d'Aristote fait consister la tragédie en une représentation d'une action humaine qui fait naître les deux émotions tragiques, le phobos et l'eleos, crainte et compassion, et personne ne doute plus aujourd'hui que ce sont ces deux émotions spécifiques que visent la catharsis. Mais l'esprit de l'ouvrage est loin d'en tenir les effets moraux pour consubstantiels à la tragédie, et bien des chercheurs comme Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, traducteurs modernes de la Poétique, considèrent les égards moraux comme tout à fait étrangers à la perspective du Stagirite. La seule et unique mention de la catharsis dans le chapitre VI de la Poétique en est un bon témoignage. Et c'est sur cette toile de fond contrastive que l'on saisit la différence radicale de l'attitude de Corneille. Face à la chicane moralisatrice de certains théoriciens, il ne reste pas muet. Or, bien qu'on ne puisse pas affirmer sans fausser la perspective que l'égard à la moralité serait une pierre angulaire dans la réflexion cornélienne sur le théâtre, il semble constituer un point d'appui incontournable dans son dessein apologétique. Certes, on ne saurait la taxer de dogmatique, mais l'argumentation de Corneille laisse pourtant entrevoir une faille. Le dramaturge tisse un réseau de « suppositions », et quitte à commettre quelques incohérences dont le rapprochement du majeur et du mineur, il fonde sa défense sur un raisonnement analogique tout aussi douteux que celui qu'il se plaît à déceler et dénoncer comme insuffisamment étayé dans l'appréhension du rôle cathartique de la crainte chez Aristote.

On peut dire que Corneille, mais aussi dans une certaine mesure d'Aubignac, procèdent de façon à ce que le débat sur la moralité du théâtre soit contourné ou détourné au profit des procédés dramaturgiques spécifiques. Or en dépit d'une autonomie croissante du champ esthétique et de sa diversification indéniable au XVII<sup>e</sup> siècle, surtout dans ses versants les moins orthodoxes qui sont plus propices à inciter la transgression de la norme communément partagée, l'esthétique et la morale ont partie liée et demeurent indissociablement imbriquées. Les frictions entre ces deux composantes ne cessent de provoquer un débat riche où l'on est loin d'un classicisme d'école qui se soumettrait à l'autorité exclusive de tel ou tel modèle. Si l'on peut, comme le fait John D. Lyons, distinguer schématiquement une approche instrumentale (pitié et crainte en tant qu'émotions agréables et à la fois instruments – méta-émotions – de processus cathartique chez La Mesnardière et d'Aubignac) et une approche ipséiste (pitié et crainte étant elles-mêmes visées par le processus cathartique chez Rapin et Dacier) de la *catharsis*<sup>21</sup>, il n'est toutefois pas très fécond de s'offusquer de ce que les théoriciens, mais aussi les dramaturges, l'aient détournée de sa signification originelle qui, malgré toutes les recherches qui ont

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Corneille, P., op. cit., p. 101, nous soulignons.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Cf. Lyons, J. D. (1999): Kingdom of Disorder: The Theory of Tragedy in Classical France. West Lafayette: Purdue University Press, p. 49.

été faites, donne lieu à une polémique toujours vive<sup>22</sup>. Car la raison pour laquelle ils mettent en valeur la purification, ou tout au moins, la modération des « passions » par l'entremise de la compassion et de la terreur, ou d'autres émotions esthétiques<sup>23</sup>, est, selon nous, redevable moins à leur conviction d'une nocivité foncière des passions ayant une emprise désarmante sur l'être humain raisonnable, qu'à leur volonté de justifier la fiction théâtrale comme une appréhension légitime du monde. Il est clair tout de même que pour les détracteurs rigoristes, comme l'oratorien Jean-François Senault, l'évolution moderne du théâtre vers l'honnêteté et la civilité se réduit à une vaine apparence de vertu qui n'est en réalité qu'un charme doté d'un « poison agréable » qui devient d'autant plus dangereux qu'il n'agit pas à découvert. Cet argumentaire sera promis à un grand avenir : Conti, Nicole et jusqu'à Rousseau, tous vont s'y référer en fustigeant les « empoisonneurs publics » que sont les hommes de théâtre. On conçoit facilement que dans ce climat hostile, les dramaturges et les théoriciens qui ont pris la défense du théâtre étaient contraints de lever les armes en brandissant le concept ambigu de la *catharsis* aristotélicienne quitte à lui faire subir des infléchissements radicaux.

Face à cette réprobation une question s'impose : l'introduction du héros médiocre et plutôt bon que mauvais ainsi que le dénouement exemplaire n'étant, selon les dénigreurs du théâtre, qu'une stratégie habile destinée à dissimuler les désordres de la passion de part en part pernicieux, voire destructeurs<sup>24</sup>, Corneille, en esthéticien et dramaturge qui

Voir par exemple l'ouvrage de Nuttall où il réfute l'interprétation de la catharsis aristotélicienne proposée par M. C. Nussbaum. Cf. Nuttall, A. D. (1996): Why Does Tragedy give pleasure? Oxford: Oxford University Press, pp. 11–14. Pour une réflexion sur le rôle humaniste assigné à la littérature par M. C. Nussbaum, on peut se reporter également à l'article de Mengozzi, C. (2018): « Aux frontières de l'humanité: (in)efficacité de l'empathie et de l'expérience esthétique », dans ce même volume, pp. 165–178.

E. Hénin illustre bien et de manière exhaustive l'évolution de l'esthétique dramatique en France : face au tragique reposant en partie sur la terreur, composante nécessaire de la *catharsis* chez Aristote, jugée trop barbare et/ou désagréable, et comme un modèle « concurrentiel » de l'admiration cornélienne que défendra avec acharnement Saint-Évremond, s'imposera de plus en plus massivement le tragique élégiaque dont le promoteur fut, depuis la fin des années 1630, La Mesnardière. Les larmes en tant que signe visible d'une émotion intime deviennent le moyen efficace de canaliser publiquement la passion. Et le *pathos* lacrymal contagieux, doté toutefois d'un rôle civilisateur car il permet de sceller la communauté des sujets attristés (*cf.* la célèbre préface à *Bérénice* de Racine), peut dès lors être investi, de par la décharge émotionnelle qu'il entraîne, sinon d'un effet cathartique, tout au moins d'une portée thérapeutique réellement éprouvée et bien des fois confirmée. Il va sans dire que ce modèle de « *catharsis* galante », éminemment sociable, n'a rien à voir avec le mode opératoire de la *catharsis* aristotélicienne ou prétendue telle. *Cf.* Hénin, E. (2007) : « Le plaisir des larmes, ou l'invention d'une *catharsis* galante », *Littératures classiques*, nº 62, pp. 223–244.

J.-Fr. Senault suggère que, loin de lui inspirer la vertu, la « poésie », toute régulière et édulcorée qu'elle soit, provoque chez le spectateur « vulgaire » (cf. la « rozza moltitudine » d'un Castelvetro) le désir d'imiter les « affections violentes » des personnages. Le pathos sur scène, garant de plaisir esthétique, triomphe en dépit de toutes les précautions. Cf. J.-Fr. Senault, De l'usage des passions (la première éd., dédiée à Richelieu, date de 1641 ; nous citons le texte dans l'édition de Jean Molin, Lyon, 1669, neuvième éd., nous soulignons), chap. « Que la plus grande partie des arts séduisent les hommes par le moyen des passions », pp. 160–161 : « Je sais bien que la vraie religion a réformé la poésie, qu'elle a fait les efforts pour lui rendre son premier usage, et ses anciennes beautés, je sais bien que nos poètes sont chastes en leurs écrits, et que la comédie, toute licencieuse qu'elle est, ne monte plus sur le théâtre que pour condamner le vice : les règles mêmes qu'on lui a imposées, ne lui permettent pas d'être impudique, il faut que par une heureuse nécessité, que ceux qui animent la scène prennent toujours le parti de la vertu : Néanmoins il arrive par un malheur que j'aime mieux imputer au désordre de la nature qu'à celui de la poésie, que la chasteté ne paraît pas si belle dans les vers que l'impureté, et que l'obéissance des passions ne semble pas si agréable que leur rébellion : on s'attache plus souvent aux

s'insurge contre un tragique galant trop fade et mièvre, n'a-t-il pas eu, pour avoir doté son ressort d'admiration d'un pouvoir cathartique, la bonne intuition de prévoir l'un des anathèmes les plus récurrents dans le réquisitoire contre le théâtre<sup>25</sup> ? Certes, l'on peut objecter qu'il voulait tout d'abord promouvoir l'un de ses apports les plus originaux à l'esthétique tragique mais cela n'empêche pas non plus de supposer qu'il ait manié le concept de *catharsis* de façon pragmatique, et peut-être sans y croire profondément.

Cette étude fait partie du projet GAČR 16-08622S Raně novověká francouzská tragédie: pnutí mezi teorií a praxí.

#### **BIBLIOGRAPHIE**

Aristote (1980) : *La Poétique*. Le texte grec avec une introduction et des notes de lecture par R. Dupont-Roc et J. Lallot. Préface de T. Todorov. Paris : Éditions du Seuil.

Aristotle (2002): *Poetics.* Introduction, commentary and appendixes by D. W. Lucas. Oxford: Clarendon Press.

Aubignac, Fr. H. (abbé de) (1995): *Dissertations contre Corneille*. Éd. N. Hammond et M. Hawcroft. Exeter: University of Exeter Press.

Aubignac, Fr. H. (abbé de) (2011) : La Pratique du Théâtre. Éd. H. Baby. Paris : Honoré Champion, Champion Classiques.

Bray, R. (1951): La Formation de la doctrine classique en France. Paris: Nizet.

Corneille, P. (1980, 1983, 1987) : Œuvres complètes. Tomes I, II, III. Éd. G. Couton. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Corneille, P. (1999) : *Trois discours sur le poème dramatique*. Chronologie, présentation, notes et commentaires par B. Louvat-Molozay et M. Escola. Paris : GF Flammarion.

Dacier, A. (1692): La Poëtique d'Aristote. Paris: Barbin.

Dufour-Maître, M. (2009) : « *La pompe d'un courroux*. Éclat et mesure des émotions chez les héroïnes tragiques de Corneille », *Littératures classiques*, n° 68, pp. 255–270.

Duprat, A. (2009) : Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction du Cinquecento à Jean Chapelain (1500–1670). Paris : Honoré Champion.

Emelina, J. « Les Avatars de la *Catharsis* ». In Emelina, J. (1998) : *Comédie et Tragédie*. Nice : Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, pp. 37–59.

Forestier, G. (2016): La Tragédie française. Règles classiques, passions tragiques. Paris: A. Colin.

Gheeraert, T. (2002) : « La catharsis impensable: la passion dans la théorie classique de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustiniens » . Études Epistémè : revue de littérature et de civilisation (XVIe-XVIIIe siècles), Association Études Épistémè, La représentation des passions en France et en Angleterre (XVIIe-XVIIIe siècles), pp. 104–140.

affections violentes qu'aux raisonnables, et comme les poètes les expriment avec plus d'éloquence, les auditeurs les écoutent avec plus de plaisir : enfin quelque soin que l'on y apporte, la comédie n'est une école de vertu, que pour ces grands hommes qui savent discerner l'apparence de la vérité, et qui ont de l'horreur pour le vice, lors même qu'il se présente à leurs yeux avec tous les ornements de la vertu : mais si les personnes vulgaires se veulent bien examiner, elles confesseront que les vers du théâtre leur donnent de l'émotion, et qu'ils impriment dans leurs âmes tous les sentiments des personnages qu'ils font parler. » (Senault continue par la suite à fustiger le « mauvais usage » des passions dans le domaine de la musique, de la poésie et de la rhétorique.)

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Sur les arguments des détracteurs du théâtre, voir Gheeraert, T. (2002): « La catharsis impensable : la passion dans la théorie classique de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustiniens ». Études Epistémè : revue de littérature et de civilisation (XVI e-XVIIIe siècles), Association Études Épistémè, La représentation des passions en France et en Angleterre (XVIIe-XVIIIe siècles), pp. 104–140.

Gilby, E. (2006): Sublime Worlds: Early Modern French Literature. London: Legenda.

Gilby, E. (2009): « Le sens commun et le sentir en commun : Corneille et d'Aubignac », Littératures classiques, nº 68, pp. 243–254.

Greiner, F. (2016) : « La *catharsis* selon Pierre Corneille : la purgation des passions et la force de l'exemple », *RHLF*, vol. 116, n° 2, pp. 261–286.

Halliwell, S. (2009): Aristotle's Poetics. London: Duckworth.

Hénin, E. (2007) : « Le plaisir des larmes, ou l'invention d'une *catharsis* galante », *Littératures classiques*, nº 62, pp. 223–244.

Kappl, B. (2006): Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento. Berlin, New York: Walter de Gruyter.

Lyons, J. D. (1999): Kingdom of Disorder: The Theory of Tragedy in Classical France. West Lafayette: Purdue University Press.

Marx, W. (2011): « La véritable *catharsis* aristotélicienne. Pour une lecture philologique et physiologique de la *Poétique* », *Poétique* , n° 166, pp. 131–154.

La Mesnardière, J. H. P. (de). (2015): La Poétique. Éd. J.-M. Civardi. Paris: Honoré Champion.

Mengozzi, C. (2018): « Aux frontières de l'humanité: (in)efficacité de l'empathie et de l'expérience esthétique », dans ce même volume, pp. 165–178.

Nuttall, A. D. (1996): Why Does Tragedy give pleasure? Oxford: Oxford University Press.

Phillips, H. (1980): The Theatre and its Critics in Seventeenth-Century France. New York: Oxford University Press.

Pasquier, P. (1995): La Mimèsis dans l'esthétique théâtrale du XVIIe siècle. Paris: Klincksieck.

Rapin, R. (1970): Les Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes. Éd. E. T. Dubois. Genève: Droz.

Senault, J.-Fr. (1669): De l'usage des passions. Lyon: Jean Molin.

Šuman, Z. (2013): Konceptualizace mores v dramatickém básnictví. Studie o poetice francouzské tragédie v 17. století. Thèse de doctorat. Praha: Filozofická Fakulta Univerzity Karlovy.

Šuman, Z. (2015): « Interprétation du *khrèstos* aristotélicien: La Mesnardière, Chapelain, Heinsius *versus* la dramaturgie cornélienne dans *Médée* ». In Zoberman, P.: *Interpretation in/of the Seventeenth Century*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 179–189.

Šuman, Z. (2017): « La Mesnardière contre Castelvetro. Polémique sur les mœurs du personnage tragique ». In Barbafieri, C. – Vialleton, J.-Y.: Vices de style et défauts esthétiques. XVI<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècle. Paris: Classiques Garnier, pp. 255–267.

Weinberg, B. (1961): A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance. 2 vol. Chicago: University of Chicago Press.

Thirouin, L. (2007): L'aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique. Paris: Champion Classiques.

Záviš Šuman Institut d'Études Romanes Faculté des Lettres, Université Charles nám. Jana Palacha 2 Praha 1 – 116 38 République tchèque zavis.suman@ff.cuni.cz

## SENSIBILITÉ À LA DOULEUR ET COMPASSION CHEZ ROBERT CHALLE : DE L'EXPÉRIENCE DE L'ATTENDRISSEMENT À UNE RÉFLEXION SUR LA NATURE HUMAINE

CAMILLE GUYON-LECOQ Université de Picardie Jules Verne

# SENSITIVITY TO PAIN AND COMPASSION IN ROBERT CHALLE'S WRITINGS: FROM THE EXPERIENCE OF "SOFTENING OF THE HEART" TO A REFLECTION ON HUMAN NATURE

**Abstract:** This paper assumes that the most vivid existential experience that Challe had during the voyage he reported in the *Journal d'un voyage fait aux Indes orientales* (*The Diary of a Voyage to the East Indies*) was the experience of pain and the spectacle of pain. It shows that the lyrical idea of "softening of the heart" endowing sensitivity with the statute of human disposition for virtue par excellence inspires and feeds the writing of the voyage. By a reflection on the various figures of "softening of the heart" described and staged in the *Diary* it intends to shed some light not only on the anthropological but also on the metaphysical discoveries of a traveller nurtured by operas such as Challe. He can be seen, day after day, outlining a new conception of the idea of nature thanks to accidental experiences always confronted with the learning from books in which his sensitivity to the lyrical art may take a part.

**Keywords:** Robert Challe, pain, compassion, sensitivity, human nature, "softening of the heart", lyrical art

Mots clés: Robert Challe, douleur, compassion, sensibilité, nature humaine, attendrissement, art lyrique

S'il est des hommes qui embarquent pour apprendre à connaître le monde, s'il en est d'autres qui embarquent pour apprendre à se connaître eux-mêmes, Robert Challe, pour avoir embarqué, n'apprit pas seulement à mieux connaître un monde, tant naturel qu'humain comme élargi aux frontières de l'aventure, ni à mieux se connaître lui-même. Sa singularité fut surtout d'avoir appris à connaître les autres hommes de sa sorte, embarqués eux aussi, avec lui ou sur d'autres bateaux, tant amis qu'ennemis, et à approcher par là ce qui fait l'homme, objet, tant dans *Les Illustres Françaises*<sup>1</sup> et dans les *Difficultés sur* 

https://doi.org/10.14712/24646830.2018.37

69

© 2018 The Author. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

Challe, R. (1959): Les Illustres Françaises. Édition établie par F. Deloffre. Paris: Les Belles Lettres, 2 vol., 3e tirage, 1973.

la religion proposées au Père Malebranche<sup>2</sup> que dans le Journal d'un Voyage fait aux Indes Orientales<sup>3</sup>, de la curiosité inlassable de cette personnalité en qui ne sont jamais disjoints (et volontairement) l'homme, l'écrivain et le philosophe, dans quelque genre qu'il écrive.

À dire vrai, il y a dans l'œuvre de Robert Challe, un lien intrinsèque entre apprendre à se connaître soi-même d'une part et, de l'autre, apprendre à connaître les autres hommes proches de soi et, à cette occasion, apprendre ce qu'est l'homme. En effet, l'expérience existentielle sans doute la plus forte qu'ait faite Challe en voyage, c'est celle de la douleur : sa douleur propre, mais aussi la douleur des autres, et plus encore sa douleur de voir les autres dans la douleur. Cette sensibilité à la douleur, il la découvrit conjointement de manière indissolublement personnelle (et même égoïste) et altruiste, et ceci sous deux espèces. En premier lieu, celle de la terreur de la douleur qu'il pourrait être exposé à ressentir, au point qu'il lui arriva de tenir ses pistolets chargés dans la crainte du naufrage : plutôt le suicide que la noyade. Cette terreur de la douleur, si elle est terreur raisonnable, est aussi terreur d'imagination. En second lieu, celle d'une compassion vraie, profonde, sincère, ou plutôt celle d'un « attendrissement », pour employer le vocabulaire précis de Challe, issu du registre compassionnel de l'opéra, modèle littéraire qui informe, sur ce point important dans l'ordre de l'histoire des idées, la réécriture du voyage, entre l'expérience existentielle princeps et sa publication comme œuvre. Attendrissement pour autrui qui est en soi, pour Challe, émotion aussi, et même douleur, pour celui qui compatit, rendu plus vulnérable - corps et cœur tout ensemble - du fait même qu'il s'attendrit. On pourrait dire, en termes simples, que l'attendrissement pour autrui nourrit, chez Challe, un attendrissement sur soi qui n'est pas une passion, mais une vertu et même un devoir.

Banalité, sans doute, pour les modernes que nous sommes, rompus à manier les systèmes de la sympathie, les mécanismes psycho-physiologiques de l'empathie et plus récemment les théories du *care*, mais découverte progressive – émouvante, et même faite pour émouvoir – sous la plume d'un Challe qui, à l'extrême fin du XVII<sup>e</sup> siècle, trouve dans les périls et les expériences du voyage, le moyen de contester, en Moderne, tout ensemble, d'une part une conception qu'on pourrait dire « catholique orthodoxe » de la compassion, d'autre part une conception rationaliste, qu'elle soit ou non strictement chrétienne, de la nature humaine.

Challe conteste ainsi, premièrement, une conception dans laquelle pour être vertu et non seulement passion, la compassion doit nécessairement s'accompagner des œuvres de charité qui empêchent le bon chrétien de céder aux charmes vénéneux de l'attendrissement sur soi, porte ouverte à la « délectation morose » qui peut nous exposer à ce péché aussi délicieux que trompeur qui serait de prendre l'abandon à la passion pour l'exercice de la vertu. Deuxièmement, en bon déiste qu'il est et instruit par une authentique réflexion sur l'idée de compassion – réflexion sur l'expérience aussi bien que réflexion religieuse, voire théologique –, et aussi par la rencontre fortuite avec certains animaux nouveaux, Challe conteste une conception de la nature qui fait à l'homme une place par-

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Challe, R. (2000): Difficultés sur la religion proposées au Père Malebranche. Édition nouvelle d'après le manuscrit complet et fidèle de la Staatsbibliothek de Munich par F. Deloffre et F. Moureau. Genève : Droz.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Challe, R. (1983): Journal d'un Voyage fait aux Indes Orientales. Édition établie par F. Deloffre et M. Menemencioglu. Paris: Mercure de France, 2 vol.

ticulière dans la Création et lui accorde, à lui seul, ce qu'on pourrait appeler – quand il ne le fait guère lui-même – une « âme ».

L'expérience de la douleur et du spectacle de la douleur faite au cours du voyage et par le voyage en tant qu'il propose des expériences inédites, ouvre ainsi sur des découvertes non seulement anthropologiques, mais encore métaphysiques.

L'hypothèse que nous faisons consiste à tenir cette « sensibilité à la douleur » (souvent remarquée par les critiques depuis la redécouverte de Challe par Jean Mesnard, Frédéric Deloffre et François Moureau) non pas pour une découverte anecdotique que Challe ferait, dans le voyage, au sujet de son propre « tempérament », pour prendre un terme qui appartient encore, à cette date, à la médecine des humeurs, mais, plus profondément, pour l'occasion de la découverte d'une idée qui sera centrale non seulement dans les *Illustres Françaises* mais dans la littérature comme dans la pensée du tournant du siècle : c'est la capacité à s'attendrir qui fait l'homme. La disposition à l'attendrissement comme la capacité à s'attendrir deviennent, dans une morale conçue comme naturelle, une valeur, et la sensibilité se trouve, de ce fait, érigée au statut de disposition par excellence de l'humanité à la vertu.

Mais le voyage ouvre aussi sur une découverte plus troublante que les *Difficultés sur la Religion proposées au Père Malebranche* ne faisaient que pressentir : la capacité d'attendrir et de s'attendrir n'est pas réservée à l'homme. Cette expérience et la réflexion qu'elle entraîne et à laquelle elle engage fermement les lecteurs ouvrent sur une dissolution de l'idée même d'une spécificité de la nature humaine, à l'occasion et au profit d'une nouvelle conception de l'échelle des êtres dans la nature. En somme, l'ébauche, grâce à l'expérience de l'attendrissement à l'égard d'animaux que seul le voyage pouvait faire découvrir dans leur « état de nature », d'une conception nouvelle de l'idée de nature.

Nous proposons donc un parcours dans l'image que donne le *Journal d'un Voyage* de l'idée d'attendrissement dont nous avons voulu l'esprit accordé à celui de Robert Challe, cet homme assez singulier, capable de garder la fraîcheur d'esprit d'un enfant de sept ans pour approfondir des réflexions philosophiques ou authentiquement théologiques. Notre itinéraire sera donc à mi-chemin d'un livre de contes pour enfants ou encore du sommaire de l'*Histoire générale des Isles...* du Père Jean-Baptiste Du Tertre et d'un traité. Traité de morale, de philosophie ou de théologie, il n'importe : un peu tout cela ensemble, comme faisait Challe, surtout dans cette écriture libre du voyage qui rappelle celle des *Difficultés* ou des *Mémoires*<sup>5</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Du Tertre J.-B. (1654): Histoire générale des Isles de Saint-Christophe, de la Guadeloupe, de la Martinique et autres dans l'Amérique. Paris: J. et E. Langlois. Les titres de chapitres sont, dans la IV<sup>e</sup> partie, autant de noms d'animaux: I Traité Des poissons, II Traité Des animaux de l'air, III Traité Des animaux de la terre, pp. 257–392.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Challe, R. (1996): Mémoires. Correspondance complète. Rapports sur l'Acadie et autres pièces. Éd. par F. Deloffre avec la collaboration de J. Popin. Genève: Droz.

# Les « Petits poissons volants » ou *Mirabilia* et polémique religieuse

L'expérience du voyage est indissociable de l'expérience d'un réel inconnu, chez Challe, comme chez la plupart des voyageurs du temps. Mais ce qui est singulier, c'est que, chez notre aventurier, l'intérêt du naturaliste pour la découverte d'espèces nouvelles ne s'arrête pas à un discours convenu sur les *mirabilia*, mais ouvre directement sur un exercice de la compassion active qui suscite lui-même une réflexion religieuse et même théologique. Le meilleur exemple, dans le *Journal*..., est l'épisode des « petits poissons volants », précisément parce qu'avoir de la compassion pour les poissons n'est pas chose si commune et que réfléchir sur la fragilité de l'existence humaine à partir de la compassion pour les poissons est encore plus rarement attesté.

Challe découvre en voyage une espèce de poissons dont il ne soupçonnait pas l'existence, les « petits poissons volants ». Il décrit précisément la forme, la taille, la couleur tant extérieure qu'intérieure de ce poisson, sa vitesse, son activité, son lieu de vie et compare l'inconnu au connu pour faire mieux voir ce qu'il a d'extraordinaire ; il en a visiblement examiné d'assez près les ailes (en réalité des « nageoires [...] longues et revêtues d'un cartilage fort mince<sup>6</sup> ») pour préciser les modalités de son vol (le cartilage doit être humide pour « porte $[r]^7$  »), vol dont il a mesuré la longueur (« deux cents pas<sup>8</sup> ») ; il commente précisément, en gourmet, l'usage gastronomique qu'on peut faire de ce poisson, détaillant les sauces qui permettent de valoriser sa chair ; il s'attarde enfin un instant à préciser de quels animaux il est la proie, les « bonites » et plus particulièrement les oiseaux, dont il détaille en une vignette rapide mais très suggestive quel carnage ils font de ces « petits poissons volants ». Ce petit animal est facile à « chasser<sup>9</sup> » : il se prend dans les voiles et tombe aux pieds des matelots comme une bénédiction du ciel et de la mer, telle la manne céleste envoyée par Dieu à ses créatures :

Nous sommes remplis de poissons volants, qui se jettent dans nos voiles. Ils tombent sur le pont en telle quantité, que l'équipage en a presque autant qu'il lui en faut pour un repas, toutes les vingt-quatre heures. [...] On ne le pêche point, il vient de lui-même se jeter dans les voiles, d'où il tombe et meurt dans le moment, comme tout autre poisson de la mer, sitôt qu'il en est dehors<sup>10</sup>.

Après deux pages de description de l'animal avec la précision du naturaliste et le souci conjoint de l'homme d'action et du gastronome, on voit, non sans surprise, le discours de Challe changer complétement de direction et quitter résolument le terrain des *mirabilia* pour s'orienter tout soudain des joies d'une chasse ô combien aisée à l'idée de compassion :

Cette chasse est assez divertissante, mais elle ennuie à la continue, surtout ceux qui ont une espèce de compassion des petits de tous genres, qui sont toujours la proie des plus forts<sup>11</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Journal..., éd. cit., I, p. 150.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Ibidem.

 $<sup>^{10}</sup>$  Ibidem.

<sup>11</sup> Ibid., p. 151.

Le plaisir d'une « chasse » trop simple est précisément ce qui trouble les âmes sensibles : trop facile, trop inégale en fait, elle porte à la compassion. Mieux encore, cette compassion ouvre elle-même sur un débat d'ordre religieux. Assez curieusement, comme s'il était naturel de penser à la vie des hommes en observant celle des gros et des petits poissons, Challe voit dans la voracité des bonites à l'égard des poissons volants, l'image même de la barbarie des hommes qui s'entretuent « quoiqu'ils soient de même espèce<sup>12</sup> ». De son côté, le ministre du culte, présent à bord, propose très classiquement de lire dans la destinée de ces petits poissons qui servent de nourriture aux gros poissons nommés bonites et aux oiseaux une image de l'harmonie de la nature dont la perfection a été voulue par la Providence divine, dans laquelle se manifestent et sa puissance et sa miséricorde :

Elle donne même des sujets de méditations sur le Monde et l'Eternité. Sur le monde, par rapport à la manière dure et barbare, dont les hommes en usent entre eux, quoiqu'ils soient de même espèce. Nous avons parlé là-dessus Monsieur Guisain, l'un de nos missionnaires, et moi. Il m'a dit, qu'il regardait ce poisson, que Dieu faisait naître pour la nourriture des autres, du même point de vue que les insectes qui naissaient dans les campagnes et les bois, pour la nourriture des oiseaux<sup>13</sup>.

Mais Challe, en bon déiste, s'il s'accorde à lire, comme pourrait le faire un bon chrétien, les signes par lesquels Dieu manifeste sa présence dans une Nature que le missionnaire conçoit comme création continuée – idée à laquelle Challe ne souscrit pas plus ici que dans sa polémique avec Malebranche sur les causes occasionnelles dans les *Difficultés* –, propose cependant une autre lecture que le ministre du culte de ces *Mirabilia*. Lecture morale, sans conteste, mais on observera surtout qu'en cette occurrence (comme dans les *Difficultés proposées au Père Malebranche* où il trace une image proprement humaine de la compassion, essentiellement distincte de la miséricorde divine) Challe s'attache plus précisément à une « réflexion » dans laquelle le souci de l'homme est central.

J'ai là-dessus fait une autre réflexion. Je lui ai répondu que je croyais bien plutôt que ce poisson nous présentait par son infortune une vive image de nous-mêmes, par rapport à la vie et à l'Éternité, en nous instruisant que tant que nous jouissons de la vie, nous sommes toujours en danger de la perdre. Ce qui nous est figuré par ce petit animal, qui est toujours en risque dans l'eau et dans l'air : que l'eau nous indique le monde et l'air l'Eternité, qui peut ne nous être pas plus favorable 14.

En termes théologiques, Challe exprime ici *in fine* son scepticisme de principe à l'égard de l'apocatastase. En termes simples : nous ne pouvons jamais être certains que nous serons sauvés. On sent ici, en Challe voyageur, l'unité de l'homme d'action qui se nourrit de l'expérience quotidienne du nouveau offert par le voyage, du philosophe qui appréhende ce réel en croyant sincère qui ne se juge cependant pas contraint de penser comme le ministre du culte, enfin en littérateur en puissance capable de faire d'une observation de naturaliste en herbe une petite scène plaisante. On notera surtout que l'attention portée aux *mirabilia* est absolument dénuée de la moindre fascination pour un quelconque

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem.

exotisme. L'expérience de l'inconnu n'est pas seulement réduite au connu; elle est incontinent ramenée à cette quête constante de Challe: préciser ce que c'est que l'homme. Et il n'est pas indifférent que cette réflexion émane d'un sentiment, aussi fort que surprenant, de compassion à l'égard des « petits poissons volants » où il voit, selon l'heureuse formule de F. Deloffre, « une nouvelle figure de l'infini pascalien<sup>15</sup> » : ce qui fait l'homme, en effet, pour Challe, c'est d'abord précisément la capacité de s'attendrir et le voyage en mer propose à cette âme sensible qui explore les nouveaux territoires de la mélancolie une infinité d'expériences qu'elle n'aurait pu faire sur la terre ferme.

# « Les matelots brûlés ou du moins noyés » ou Qu'être homme, c'est être capable de s'attendrir

L'expérience du voyage en mer, c'est aussi celle du combat sur l'eau. Robert Challe en fit l'expérience dès juillet 1690 dans l'attaque, par son escadre, d'un navire anglais, le Philip Harbert de Londres, « l'un des plus beaux et des plus forts navires qui fussent à la mer<sup>16</sup> ». Le récit que fait Challe de cette bataille à mort est singulier en ce qu'il prend d'abord les couleurs d'une description d'opéra pour conduire à une réflexion sur l'idée de compassion. Comme souvent chez Challe, l'expérience vécue est analysée à la lumière des connaissances livresques, ici d'un souvenir d'amateur d'opéra (ce qu'il était) bien au fait de la fonction dramaturgique des décors qui est souvent, sur la scène lyrique, comme dans la tragédie grecque, de pathétiser le discours autant que d'objectiver la morale. L'expérience du combat, dans le journal de voyage, confirme ce que l'opéra faisait déjà connaître et sentir, cette idée que n'avoir pas de compassion pour la douleur, tant physique que morale, est le signe même de l' « inhumanité », de la « barbarie », mots d'opéra à prendre ici au sens fort. A cette occasion, c'est aussi une certaine défiance à l'égard de certains aspects de la morale héroïque qui est mise en scène; on y reconnaît – curieusement puisqu'il s'agit de faire le récit d'un combat de type militaire – les linéaments de la morale lyrique qui ressasse sans interruption cette idée qu'être homme c'est être capable de s'attendrir.

Curieuse relation d'un combat, donc, puisque ce récit, un des moments obligés du journal qui fait en général se rejoindre récit de voyage et roman d'aventures, non seulement est saturé d'allusions à l'univers lyrique, mais encore sert d'appui à une dénonciation de l'héroïsme au profit de cette valeur douce qu'est la compassion vraie. En effet, sur le témoignage d'un fugitif français, échappé à la nage avant l'assaut, le bateau sur lequel se trouve Challe est informé de ce que le capitaine du bateau anglais « avait dit que, si nous étions Français, il se ferait plutôt brûler et sauter que de se rendre<sup>17</sup> ». Le lecteur attend, très naturellement, une scène d'héroïsme comme on en lit dans les romans d'aventures : le capitaine ennemi, dans la seconde phase du combat surtout mené par *Le Florissant*, est caractérisé par son « opiniâtreté », que « tout le monde admirait<sup>18</sup> », « de ne se rendre pas à une force si supérieure à la sienne<sup>19</sup> » (il se bat seul contre quatre) et il paraît, de

<sup>15</sup> Journal..., éd. cit., « Avant-Propos », p. 12.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>19</sup> Ibidem.

surcroît, béni du ciel puisqu'il a le « bonheur de ne pas être coulé à fond, après avoir reçu tant de coups<sup>20</sup> ». Ce sont là quelques notations liminaires typiques du récit d'aventures, mais c'est une scène d'opéra singulière qui succède à cet incipit convenu. La nuit s'étend sur la scène du combat qui s'interrompt un moment et le capitaine anglais cherche à fuir « toutes voiles dehors pour tâcher de nous échapper<sup>21</sup> ». Et le combat se fait décor et musique. Percussion d'abord : « Nous ne fûmes plus lors que spectateurs du combat et entendions les boulets<sup>22</sup>. » Allusion claire à une mise en scène : « L'Oiseau, le plus mauvais voilier de l'escadre, parut sur la scène »<sup>23</sup>. Ensemble instrumental ensuite, quand la ruse du capitaine échoue : « Il mit toutes voiles dehors pour tâcher de nous échapper ; mais M. de Ferrières qui voulait lui donner ce matin le premier l'aubade, comme il lui avait donné la sérénade hier, a fait aventer<sup>24</sup>. » Entrée des instruments à cordes dans la foulée: « Nous avions déjà cargué nos voiles pour faire jouer nos violons et attacher avec lui un combat réglé<sup>25</sup>. » On inclinerait à penser qu'il s'agit là d'une métaphore musicale filée sans grâce particulière, si juste après, « une bordée à peine lâchée », ne produisait sur le bateau anglais une singulière explosion. Non celle de la salle des poudres - cela viendra ensuite -, mais celle « d'un coffre plein d'artifices, qu'on nomme ordinairement coffre à feu », sur les navires, comme dans les théâtres à machines : on se croirait bien, en effet, dans l'univers des Torelli et des Vigarani, décorateurs autant qu'artificiers de théâtre lyrique, plutôt que dans un roman d'aventures, comme le confirme la notation en forme de didascalie qui suit : « Ce vaisseau parut tout d'un coup en feu et en flammes<sup>26</sup>. » Ensuite, le capitaine anglais, au « désespoir de pouvoir [...] défendre [son bâtiment] » met « lui-même le feu à son navire », et, en lâche patenté et non plus en héros sacrificiel, « se sauve lui-même en s'éloignant en chaloupe<sup>27</sup>. »

Là commence la lecture morale de l'épisode, bien conforme à la morale de l'opéra. C'est d'abord l' « horreur », répétée sous la forme d'une anaphore, refrain d'épouvante, qui domine, dans ce récit d'incendie sur l'eau, où l'on peut soupçonner un souvenir de l'*Alcyone* d'Houdar de Lamotte et Marin Marais. C'est en songeant à la scène d'évocations infernales du I<sup>er</sup> acte<sup>28</sup> et à celle de la célèbre tempête du quatrième, si souvent imitée, si souvent commentée, à la suite de laquelle précisément, le naufrage du bateau de Ceix plonge Alcyone dans le désespoir que lui cause cette vision d'horreur, qu'il faut

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Ibidem.

Après qu'Alcyone, Ceix et le Grand Prêtre ont ainsi commenté le déchaînement des enfers : « Quel bruit ! / Quels terribles éclats ! L'air s'allume ! Le Ciel fait gronder le tonnerre / Quel gouffre affreux s'est ouvert sous nos pas : / Tout l'enfer en courroux sort du sein de la terre », et après que les furies sorties de enfers ont embrasé tout le décor, le chœur s'écrie : « Quel embrasement ! Quel ravage ! Dieux, injustes Dieux, quelle horreur ! » (I, sc. 3), cette scène préparant à distance, sur le plan dramaturgique et par la musique, ce grand moment de bravoure dû à Marin Marais qu'est la tempête du quatrième acte, chef-d'œuvre de musique imitative qui n'avait pas encore d'exemple sur la scène française. Cf. Recueil général des opéras représentés par l'Académie Royale de Musique (1971). Genève : Slatkine, t. II, p. 260.

sans doute lire ce récit touchant qui paraît se nourrir d'une tragédie lyrique dont le sujet central est la compassion<sup>29</sup>:

Quelle horreur de voir un navire en feu! En un moment ce ne fut que flamme. Quelle horreur d'entendre les cris du reste de son équipage, que ce malheureux avait abandonné à une mort certaine! Quelle horreur d'entendre le mugissement des animaux, consumés tout en vie! Ce navire fut plus d'une heure et demie qu'il semblait un charbon ardent. Le feu qui sort de la fournaise n'est pas plus éclatant. Je ne crois pas qu'on puisse voir au monde pendant la nuit un spectacle plus horrible: surtout lorsqu'il eut pris aux poudres, il semblait un enfer, qui vomissait feu et flamme contre le ciel. L'air en fut tout en feu pendant un demi quart d'heure: ensuite succéda une noire et épaisse fumée, qui fut une heure à se dissiper<sup>30</sup>.

Si « en feu et en flammes » et « un enfer qui vomissait feu et flammes contre le ciel » font déjà songer à un enfer spectaculaire qui fleure bon la tragédie, l'antéposition des deux adjectifs qui décrivent la fumée à la fin du récit (« une noire et épaisse fumée ») signale bien une écriture instruite par une culture livresque, que nous croyons ici être nourrie des descriptions de décors en forme de didascalies qu'on lit dans les tragédies en musique.

Surtout, le spectacle infernal ouvre, dans le récit de voyage comme d'ordinaire dans l'opéra, sur un raisonnement compassionnel qui affirme d'emblée, en condamnant l'excès de bravoure et la tentation de la prouesse, que manquer de compassion, c'est, au sens propre, ne pas être humain : « C'est ainsi qu'a péri le *Philip Harbert* [...] et cela par l'intrépidité et l'inhumanité de son capitaine<sup>31</sup>. »

La lecture morale de l'épisode impute même à un exercice immoral de l'esprit de gloire cette absence de compassion qui rend cruel et inhumain. Challe dit le capitaine anglais « à jamais condamnable [...] par la cruauté qu'il a eue d'abandonner aux flammes et à une mort également certaine et horrible les mêmes hommes qui avaient si opiniâtrement secondé son courage et son désespoir [...]<sup>32</sup>. » Pour manifester encore un peu plus nettement où va sa compassion, Challe oppose la vie que mène le capitaine à une vignette larmoyante qu'il esquisse pour faire contraste avec la scène d'horreur qu'il vient de décrire.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Si Ceix incarne la compassion pour les malheureux qui périssent en mer (« Tu vois dans *l'horreur* des naufrages / Expirer mille malheureux », III, sc. 1, nous soulignons), c'est surtout la figure d'Alcyone qui apparaît en filigrane dans l'écriture du récit : sa crainte d'imaginer Ceix dans la douleur la conduit à le supplier de lui permettre d'embarquer à ses côtés. Elle fait ainsi à Ceix qui s'embarque cette demande : « Mon cœur à chaque instant vous croira la victime / Des flots et des vents en courroux. / Je connais l'ardeur qui m'anime / Je mourrai des dangers que je craindrai toujours / [...] Consentez donc que je vous suive. » (III, sc. 4, éd. cit., p. 262.) Elle réitère plus loin cette requête encore inédite sur la scène lyrique et qui ne sera pas imitée : « Vous partez donc, cruel ! je frémis, je tremble. / Est-ce ainsi qu'à mes pleurs s'attendrit un époux ? / Laissez-moi, par pitié, m'exposer avec vous, / Du moins s'il faut souffrir, nous souffrirons ensemble. » (III, sc. 4, ibid., p. 263, nous soulignons.) L'idée d'attendrissement, centrale dans son propos, attirera l'attention de Dubos qui, dans les Réflexions critiques, fera de cet épisode l'exemple emblématique de la capacité de l'art lyrique à emporter l'adhésion de l'auditeur-spectateur qui, par l'effet immédiat de l'entre-communication du sentiment, ne saurait douter de la réalité ni de la validité, dans l'ordre du jugement esthétique, de son sentiment compassionnel. Cf. Dubos, J.-B. (1970): Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Genève: Slatkine, IIe partie, section 45, p. 129.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Journal..., p. 260.

 $<sup>^{31}</sup>$  Ibidem.

<sup>32</sup> Ibidem.

Ce bref récit en forme de tableau a été, à l'évidence, composé rétrospectivement, puisqu'il fait état d'éléments clairement postérieurs à la scène de l'incendie du navire. On y voit Robert Challe exercer sa compassion (et nous engager dans la même voie) à l'égard de la jeune épouse d'un des officiers ennemis, jeune mère dont il n'a pu entendre parler qu'après la catastrophe :

Quelque peine qu'il puisse souffrir à Amzuam, où il [le capitaine] s'est retiré, il n'est point encore tant à plaindre que la femme d'un de ses officiers qui est à terre avec deux enfants, dont il y en a un à la mamelle, en étant accouchée à bord depuis leur départ de la Tamise ; femme d'environ dix-neuf à vingt ans, qui a eu assez de résolution pour vouloir, malgré sa grossesse, suivre son mari, qui a été tué à la première bordée, et qui allait à Bombay remplir un poste de capitaine<sup>33</sup>.

Cette curieuse interruption du récit d'aventures, si l'on y songe bien, ne s'explique que si l'on comprend que Challe veut opposer à l'inhumanité du capitaine, à son héroïsme destructeur, une scène de genre qui représente, sur le mode larmoyant, comme le faisait déjà Alceste, comme Lamotte en usera dans Inès de Castro, comme le fera bientôt la peinture de chevalet, une figure féminine bien à plaindre qui oppose à la guerre, à la force brute, l'amour conjugal et l'amour maternel. Figure féminine superlative, même, qui se tient « à terre », comme Alcyone se tient sur le rivage quand sombre avec le vaisseau dont elle contemple en songe le naufrage, son amant et donc aussi son amour et sa vie. Cette interruption émouvante dans le récit, bien faite pour attendrir le lecteur, ouvre sur un nouvel exercice conjoint de la raison et de la sensibilité dans lequel Challe s'efforce de préciser à qui doit aller la compassion la plus marquée. Sa sollicitude va d'abord aux morts, et plus particulièrement à ceux qui ont le plus souffert, et souffert plus longtemps, pour mourir : « Je ne compte plus les soldats et les matelots qui ont été tués, mais j'ai une vraie compassion de ceux qui ont été brûlés, ou du moins noyés en voulant se sauver<sup>34</sup>. » L'« humanité tendre<sup>35</sup> » dont Challe se dit pourvu dans les *Difficultés...*, qu'il décrit comme une « vertu de tempérament<sup>36</sup> » et qu'il inscrit dans le cadre d'une morale naturelle, se révèle ici porter à d'autant plus d'attendrissement qu'elle lui fait imaginer la douleur physique d'autrui mêlée au désespoir.

Mais surtout, Challe s'attarde encore à plaindre une catégorie d'être humains à laquelle un roman d'aventures n'eût songé que comme à des chanceux ou à de francs héros : ceux qui ont pu sauver leur vie. Selon lui, en effet, ils ont nécessairement perdu dans l'aventure confiance et dans les valeurs supposées d'un héroïsme sacrificiel (où il soupçonne un dévoiement de l'amour-propre) et dans l'humanité :

Ceux qui sont à terre sont encore à plaindre. Quelle confiance peuvent-ils prendre dans un homme assez barbare pour tout sacrifier à un honneur chimérique qu'il se fait à lui-même, et ceux-mêmes auxquels il doit cet honneur qu'ils lui ont acquis par leur bravoure<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> Ibid., pp. 260-261.

<sup>34</sup> Ibid., p. 261.

<sup>35</sup> Éd. cit., p. 349.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Journal..., p. 261. On rappellera qu'à l'opéra, le « barbare » est précisément celui qui ne sent pas de compassion et qu'il est souvent incarné par le magicien qui, à l'occasion, joue avec des feux d'artifice.

Les plus à plaindre, ceux sur lesquels on versera, si l'on est un homme, des larmes d'attendrissement, ce ne sont pas les morts. Ce sont d'abord ceux qui ont beaucoup souffert pour mourir, ensuite, parmi ceux qui restent en vie, d'une part, ceux qui, comme la femme de l'officier, vivront privés de ceux qu'ils aimaient et qui étaient leurs appuis, de l'autre, ceux qui doivent nécessairement, dans cette cruelle expérience, avoir perdu toute confiance non seulement dans la morale héroïque, mais encore toute confiance en l'homme. La conclusion du spectacle comme du commentaire est sans appel, et l'ironie tragique sur le mot de « sauvé » le donne bien à entendre : « S'il [le capitaine] s'était brûlé lui-même, son action aurait tenu de l'héroïsme : mais il s'est sauvé, et cela lui donne une autre face<sup>38</sup>. » Le jeu sur les différents sens du mot de « sauvé » l'indique assez : si en s'enfuyant, le capitaine a bien assuré le salut de son enveloppe charnelle, loin s'en faut qu'il ait sauvé son âme. Pour tout le reste de sa vie terrestre, il s'est exclu lui-même du commerce des autres hommes et même de l'humanité tout court, à laquelle un barbare de son espèce ne saurait appartenir. Mais surtout, à l'évidence, en se sauvant, il s'est perdu, il s'est damné. Il est même devenu une figure du diable : « cela lui donne une autre face ». Challe fait d'une scène de combat typique une scène puissamment lyrique qui fait échapper le journal de voyage au pur roman d'aventures. En effet, la leçon de l'épisode comme c'est la leçon ordinaire des opéras, ce que Dubos commentant Alcyone avait bien compris, c'est bien qu'être homme, c'est être capable de s'attendrir.

Cette disposition naturelle à cette curieuse vertu-passion qu'est la compassion, et singulièrement la capacité de s'attendrir, est-elle pour autant réservée aux hommes ? Le voyage, précisément, parce qu'il confronte à une nature différente, plus riche aussi d'expériences nouvelles, ouvre à des réflexions sur l'idée de nature humaine et sur l'idée de nature sensible en général.

## « La guenon et son faon tués par le chasseur » ou Ce que c'est que la nature sensible.

Si Challe a le cœur disposé de telle façon que même les petits poissons volants lui inspirent de la compassion, il fait aussi connaissance avec cette partie fascinante de la nature animale que sont les singes. Singes du Cap qu'on lui a dits « fort grands et fort amoureux des femmes et des filles³9 », singes et guenons du Cap dont on lui a dit qu'ils avaient « l'esprit de former des rendez-vous » avec des hommes et des femmes (mariées ou non), « animaux » qui « aiment avec attache », qui sont capables d'avoir assez de sentiment pour leurs « maîtresses » humaines pour les défendre au péril de leur vie contre leurs maris jaloux et qui peuvent avoir avec des femmes une descendance qu'on « étouffe » ou que l'on « baptise » selon que le « fruit » a ou non « figure humaine et les cris d'un enfant ». De cela, Challe ne parle que par ouï-dire et, s'il incline à penser son informateur sincère, la « bestialité » (nous dirions la zoophilie) lui inspire assez de dégoût pour que sa curiosité pour ce « crime⁴0 » manifeste ne le porte pas à une compassion bien forte pour

<sup>38</sup> Ibid., p. 261.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>40</sup> Ibidem. En une seule page, à laquelle sont empruntées toutes ces petites notations au sujet des grands singes et dans laquelle il semble, par petites touches successives, rendre les expressions exactes de son

telle femme enlevée par les singes à l'occasion d'un rendez-vous ou pour telle guenon privée de son petit, mi-singe, mi-homme, sitôt qu'elle « est accouchée<sup>41</sup> ». Reste que ce que nous pourrions appeler, avec un soupçon d'anachronisme, la différence des espèces ne lui paraît visiblement pas aussi marquée qu'à d'autres. Surtout, la séparation opérée par un Descartes entre les hommes et les animaux lui paraît hautement sujette à caution : l'expérience du voyage procure à cet égard plus de sagesse vraie que la spéculation intellectuelle.

Mieux encore, l'expérience du voyage, en lui donnant l'occasion de voir, dans une circonstance touchante, une mère-singe et son petit blessés par un chasseur de la troupe, conduit Challe à proposer, en approfondissant son analyse sur la compassion, une réflexion sur l'idée de nature dont la portée tant anthropologique que métaphysique dépasse de beaucoup la controverse religieuse dont les petits poissons volants avaient été l'occasion. Si, en effet, Challe ne croit guère à l'interfécondité des singes et des humains, les corps des uns et des autres lui semblant résolument de natures distinctes, en revanche, au hasard d'une rencontre avec des sapajous, il met en scène l'idée que l'intercommunication des sensibilités touche de bien près à la communion des âmes, en quoi il s'écarte des thèses mécanistes les plus reçues.

Au cours de l'expédition, un chasseur de la troupe débarquée aux Négrades a tiré au fusil sur un sapajou, qui se révèle être une guenon qui nourrissait son petit. Elle tombe de l'arbre, blessée, son petit à côté d'elle. Le chef de l'expédition, « touché des caresses que cet animal faisait à son faon<sup>42</sup> » décide de l'emmener pour la soigner. Elle mourra pourtant, après avoir vu dépérir son petit, le soigneur n'ayant pas réussi, malgré ses efforts, à trouver dans sa chair le dernier projectile qui l'affaiblit, lui fait endurer mille souffrances et l'empêche de nourrir son petit, chaque degré vers la consomption donnant l'occasion de petites scènes explicitement décrites comme touchantes et écrites pour toucher. Nous n'en garderons ici que le bref passage où l'idée d'attendrissement<sup>43</sup> est absolument explicite :

Son faon mourut le troisième jour entre ses bras, faute de nourriture, le lait de sa mère étant pourri. Tout mort qu'il était, elle l'embrassa et le baisa et le mit à côté d'elle et non plus sur sa cuisse ou sur son bras, comme elle avait fait pendant qu'il avait été en vie. On la vit effectivement pleurer et on entendit dans son estomac comme des espèces de soupirs. Environ une heure après, Mr. de Porrières lui fit ôter son petit. Elle tendit les bras au matelot qui le prenait : elle le prit, le baisa de nouveau et le rendit. On lui vit encore les yeux pleins de larmes.

La Fargue vint un moment après pour la panser : elle lui baisa la main, lui montra encore avec son doigt le dessous de sa mamelle gauche ; et le regarda d'un air à *attendrir* tous les

informateur avant d'en faire un commentaire moral, Challe donne à sa relation, tout en la constituant en vignette, la fraîcheur d'une histoire qui serait racontée de vive voix.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Ibidem, t. II, p. 66.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Nous prenons ici la liberté de renvoyer à notre contribution au XVII<sup>e</sup> Congrès de l'Association Guillaume Budé, L'Homme et ses passions, (27–28 août, 2013) où nous avons exploité ce même épisode dans une étude plus générale sur l'importance de l'idée de compassion, informée par la morale lyrique, dans la création d'un nouveau romanesque, sous le titre de « Métamorphoses de la compassion au tournant des Lumières : de l'idée lyrique d'attendrissement chez Robert Challe» (Paris : Les Belles Lettres, 2016, pp. 665–684).

spectateurs. Je ne sais ce que Mr. de Porrières et d'autres n'auraient point donné pour sauver cette bête<sup>44</sup>.

Attendrie par la mort de son petit, la guenon est surtout attendrissante : elle tire les larmes à tout le monde et tous voudraient la voir « guérie » et même « sauvée ». Elle fournit un sujet propre à attendrir aussi le lecteur, comme en témoignent les adresses finales<sup>45</sup>. La guenon ne montre aucun signe de la sauvagerie naturelle qu'on attend d'elle. Au contraire, elle accepte les soins avec une infinie patience, elle les sollicite même, toute à son devoir de mère, si douloureux qu'ils soient, elle esquisse des gestes de supplication, manifeste sa gratitude, montre toute sa tendresse. C'est une scène à la fois théâtrale et naturelle, un tableau mélodramatique qui touche des « spectateurs » muets, interdits, et en même temps une tranche de vie donnée pour très fidèle à la réalité : Challe dit en avoir été « témoin oculaire<sup>46</sup> », il en précise les dates et détaille les heures. Cette scène qu'il nous propose, à nous lecteurs, nous donne à voir, à entendre, à imaginer des gestes, des soupirs, des larmes, des baisers qui disent les sentiments d'un être pourtant incapable de langage articulé. C'est un grand moment de silence et d'émotion dans le malheur partagé. On voit mis en scène et indissolublement mêlés la compassion sous les espèces de l'attendrissement, l'amour sous la forme de l'instinct de nature et l'idée, plus touchante encore, d'anéantissement. Le tableau en est riche, qui nous amène à ressentir la mort du petit singe, la compréhension de sa mort par la « mère » (qui change de manière de le porter, ne le nourrit plus, le dépose à côté d'elle, l'embrasse une dernière fois et le pleure quand on l'emporte enfin), la conscience, chez la mère, de l'imminence de sa propre mort en l'absence de « secours » efficace, puis sa mort effective, qui attriste tout le monde, y compris son soigneur, pris en flagrant délit d'ignorance et de bêtise.

Les brutes sont ici les hommes, avec leur violence à l'égard d'une pauvre créature qui n'était que tendresse au moment du coup de fusil, et avec leur peu de science, alors que la guenon montrait où il fallait sonder la plaie : l' « instinct » l'emporte sur une « raison » mal instruite, car la nature « enseigne » aux animaux, quand « Aristote, Pline, Descartes, Rohault, Gassendi, la Chambre et tous les autres qui ont donné sur les animaux leurs visions pour des vérités<sup>47</sup> » ont parlé sans savoir et peut-être surtout sans sentir. Ce n'est pas là pour autant un simple discours sur l'âme des bêtes, sur la sensibilité des animaux, encore moins sur les droits des animaux. Outre le fait que l'expérience inflige à la théorie cartésienne de l'animal-machine un démenti incontestable, Challe présente l'émotion générale de la sensibilité comme garant d'une vérité métaphysique qui suggère un propos assez neuf sur l'individu comme sur la société des hommes : par ses larmes, la guenon leur dit, nous dit, à nous lecteurs, non pas seulement : « je suis attendrie, donc je suis », mais, mieux encore : « je vous attendris, donc je suis ».

<sup>44</sup> Ibidem, nous soulignons.

<sup>45 «</sup> Que le lecteur raisonne là-dessus tant qu'il lui plaira [...] Que ce lecteur me trouve parmi les femmes, j'entends les plus raisonnables, une mère qui agisse avec plus de constance, plus de tendresse et plus de fermeté pour son enfant [...]. Que le lecteur y réfléchisse à son tour. » (*Ibid.*, t. II, p. 67.)

<sup>46</sup> İbidem.

<sup>47</sup> Ibidem.

### Conclusion

C'est bien dans les Réflexions sur la religion proposées au Père Malebranche que Robert Challe dessine les contours d'une compassion proprement humaine, essentiellement distincte de la miséricorde divine. Mais c'est le voyage, avec ses aventures, avec ses expériences inédites, et en particulier celle du risque et de sa conséquence presque inéluctable, la douleur, qui a été l'occasion pour Challe de faire se rejoindre en une seule personne qui se découvre sensible et qui découvre ce que c'est que la nature sensible, l'homme, le philosophe (théologien à ses heures) et le littérateur. Douleur ressentie, douleur contemplée avec horreur, douleur sans cesse imaginée aussi, douleur des hommes, mais aussi douleur des bêtes, douleur intime, douleur pour soi qui s'origine aussi dans le spectacle de la douleur des autres, hommes ou singes, ou même petits poissons tombés morts d'avoir laissé sécher leurs ailes. La leçon que nous donne ce singulier aventurier qui embarqua avec, au moins dans la tête, toute une bibliothèque et quelques opéras et qui, revenu à terre, mit au net son Journal en mêlant expériences existentielles et souvenirs livresques ou musicaux, c'est au fond une leçon sur l'idée de nature dont on aperçoit la portée anthropologique et même métaphysique avec une certaine netteté si l'on confronte avec celle de Descartes et avec celle de Fontenelle son idée de ce que c'est que l'homme, son idée de ce que c'est qu'être. Grossièrement, chez Descartes le critère qui distingue ce qui est un être de ce qui n'est pas un être, c'est l'âme; chez Fontenelle, le critère qui distingue ce qui est un être de ce qui n'est pas un être, c'est ce qu'on pourrait appeler, avec les Lettres galantes, la force de « vie », et selon ce critère il y a un monde entre un chien et une montre. Challe se montre ici clairement plus proche de Fontenelle que de Descartes, mais sans doute moins rationaliste que le chef des Modernes. A la faveur des expériences de vie permises par le voyage et par lui seul, dans un dualisme encore bien lisible qui distingue le corps, d'une part, et, de l'autre l'esprit ou le cœur dans les Difficultés, Challe fait du sentiment et plus particulièrement de cette passion ou de cette vertu qu'est la capacité non pas seulement de s'attendrir, mais d'attendrir autrui, non pas essentiellement le point de conjonction entre le corps et l'esprit, mais plus précisément, le critère de l'être. Etre au monde, être aux autres hommes, être à soi, être soi, c'est tout un pour Challe qui découvrit, peut-être mieux en mer qu'à terre, dans le quotidien et les épreuves du voyage plutôt que dans la vie ordinaire, que l'appréhension de la douleur révèle l'être humain et sa nature morale.

#### **BIBLIOGRAPHIE**

- Artigas-Menant, G. (dir.) (2008): *Robert Challe et les passions*. Préfacé par F. Deloffre. Paris : PUPS Challe, R. (1959): *Les Illustres Françaises*. Édition établie par F. Deloffre. Paris : Les Belles Lettres, 2 vol., 3º tirage, 1973.
- Challe, R. (1983) : *Journal d'un Voyage fait aux Indes Orientales*. Édition établie par F. Deloffre et M. Menemencioglu. Paris : Mercure de France, 2 vol.
- Challe, R. (2000) : *Difficultés sur la religion proposées au Père Malebranche*. Édition nouvelle d'après le manuscrit complet et fidèle de la Staatsbibliothek de Munich par F. Deloffre et F. Moureau. Genève : Droz.
- Dubos, J.-B. (1970): Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Genève : Slatkine.
- Guyon-Lecoq, C. (2016): « Métamorphoses de la compassion au tournant des Lumières : de l'idée lyrique d'attendrissement chez Robert Challe », in *L'homme et ses passions* (2016) : Actes du XVII<sup>e</sup> congrès de l'Association Guillaume Budé. Textes réunis par Boehm, I. Ferrary, J.-L. Franchet d'Espéray, S. Paris : Guillaume Budé.

Recueil général des opéras représentés par l'Académie Royale de Musique. (1971). Genève : Slatkine.

Camille Guyon-Lecoq CERCLL (Centre d'Etudes des Relations et Contacts Linguistiques et Littéraires) Université de Picardie Jules Verne camille.guyon-lecoq@u-picardie.fr

## LE SYSTÈME DES PASSIONS DANS LA TRAGÉDIE LULLYSTE. L'EXEMPLE DE LA FUREUR

#### CÉLINE BOHNERT

Université de Reims Champagne-Ardenne

# SYSTEM OF PASSIONS IN LULLY'S TRAGEDIES EN MUSIQUE. THE EXAMPLE OF FURY

Abstract: What is the dramatic action in Lully and his librettists' "tragédies en musique"? We argue that it consists in the necessary deployment of a set of passions carefully articulated, according to an initially euphoric conception – some passions guarantee the world's harmony – that grows darker as the genre finds its autonomy in relation to the spectacular context from which it emerged.

**Keywords:** *tragédie en musique*, opera, dramaturgy, Lully, Quinault, passion, action, fury, rules, necessity

**Mots clés :** tragédie en musique, opéra, dramaturgie, Lully, Quinault, passion, action, fureur, règles, nécessité

Selon Pierre Perrin, l'un des inventeurs du théâtre lyrique français, « la fin du Poète lyrique » est « d'enlever l'homme tout entier » en touchant « en même temps l'oreille, l'esprit et le cœur : l'oreille par un beau son [...], l'esprit par un beau discours et par une belle composition de musique bien entreprise et bien raisonnée, et le cœur en excitant en lui une émotion de tendresse<sup>1</sup> ».

Sur ce pied[, précise-t-il,] j'ai tâché de faire mon discours de musique beau, propre au chant et pathétique : et dans cette vue j'en ai toujours choisi la matière dans les passions tendres, qui touchent le cœur par sympathie d'une passion pareille, d'amour ou de haine, de crainte ou de désir, de colère, de pitié, de merveille, etc., et j'en ai banni tous les raisonnements sérieux et qui se font dans la froideur, et même les passions graves, causées par des sujets sérieux, qui touchent le cœur sans l'attendrir².

https://doi.org/10.14712/24646830.2018.38

83

© 2018 The Author. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

Perrin, P. Recueil des paroles de musique. In Auld, L. E. (1986): The Lyric Art of Pierre Perrin, Founder of French Opera, Henryville, Ottawa et Binningen: Institute of Medieval Music, Institut de Musique Médiévale et Institut für Mittelalterliche Musikforschung, t. III, p. vi. Pour l'analyse de ce passage, voir Kintzler, C. (1991): Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau. Paris: Minerve, « Les voies de l'Histoire », pp. 360 sq. Pour le lien entre les passions et le chant, Naudeix, L. (2004) Dramaturgie de la tragédie en musique (1673–1764). Paris: Champion, pp. 40–53. Et pour les débats sur la moralité de l'opéra, en particulier la représentation des passions, Guyon-Lecoq, C. (2002): La Vertu des passions. L'esthétique et la morale au miroir de la tragédie lyrique (1673–1733). Paris: Champion.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Perrin, P. (1986), *ibidem*. Tous les textes cités dans cet article ont été modernisés.

Le théâtre chanté est ainsi défini par la tendresse en un sens large qui rejoint la notion de *pathos*, y compris dans ses excès. Les détracteurs de l'opéra que sont Saint-Evremond et Nicolas Boileau ne diront pas autre chose : le chant est vraisemblable voire « naturel » lorsqu'il sert l'expression de passions intimes – « tendres » : le terme est retenu systématiquement. Saint-Evremond affirme en effet qu'

il y a des choses qui doivent être chantées, il y en a qui peuvent l'être sans choquer la bienséance, ni la raison. [...] les passions tendres et douloureuses s'expriment naturellement par une espece de Chant; l'expression d'un amour que l'on sent naître, l'irrésolution d'une âme combattuë de divers mouvemens, sont des matieres propres pour les Stances, et les Stances le sont assez pour le Chant<sup>3</sup>.

Soulignons que, dans l'esprit de Saint-Evremond, la musique est seconde : elle convient aux stances, qui, elles-mêmes, conviennent à l'expression des « mouvements » intérieurs causés par l'amour ou par l'irrésolution (amoureuse ?). Contraint de s'essayer à l'opéra, Boileau s'accordera avec Saint-Evremond pour lier la notion de tendresse à l'expression des passions privées ; mais il la réduira à l'un de ses registres, le registre doux, ramené péjorativement au doucereux<sup>4</sup>.

Pour ces trois auteurs, la tendresse ainsi définie est « le partage du Chant<sup>5</sup> », son territoire propre, distingué d'un espace qu'ils désignent de manières différentes. La scène lyrique exclut ce que Perrin nomme les « raisonnements sérieux » et « les passions graves » (les passions qui, lorsqu'elles sont représentées, ne suscitent pas un effet pathétique « par sympathie d'une passion pareille »). Pour Saint-Evremond, le chant ne convient pas à l'expression d'une pensée rationnelle ; il ne saurait être employé pour ce qui est de l'ordre de l'organisation, du projet, de l'échange construit, qu'il s'agisse de paroles ou d'actes :

Tout ce qui est de la conversation et de la conférence, tout ce qui regarde les intrigues et les affaires, ce qui appartient au conseil et à l'action, est propre aux Comédiens qui récitent, et ridicule dans la bouche des Musiciens qui le chantent<sup>6</sup>.

Nulle délibération en chanson, nul acte de volonté, et, partant, aucune action véritable. Cette idée sous-tend sans doute le jugement expéditif qui conclut sa lettre sur les opéras :

Je comprendrai les plus grands défauts de nos Operas en peu de paroles : on y pense aller à une représentation, et l'on n'y représente rien ; on y veut voir une Comédie, et l'on n'y trouve aucun esprit de Comédie<sup>7</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Saint-Evremond, « Sur les opéras. À monsieur le duc de Bouquinquant », Œuvres en prose, éd. René Ternois, Paris, Marcel Didier, 1966, t. III, p. 153.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Sur la notion de douceur, voir La Douceur en littérature de l'Antiquité au XVII<sup>e</sup> siècle, éd. H. Baby et J. Rieu, Classiques Garnier, Paris, 2012, en particulier l'étude de A. Fiaschi-Dubois, « De la douceur dans la musique française du XVII<sup>e</sup> siècle. Une catégorie esthétique emblématique d'un bon goût français qui s'opposerait au « picquant » des Italiens », p. 405–433.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Saint-Evremond, « Sur les opéras » éd. cit., p. 153.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> *Ibid.*, p. 164.

« L'on n'y représente rien » : non qu'il n'y ait rien à voir, bien au contraire, mais le spectacle, aussi fastueux soit-il, ne s'ordonne pas en une action : l'opéra ne repose pas sur une mimésis dramatique aux yeux de Saint-Evremond.

De prémisses assez proches, Boileau tire un dégoût comparable et une conclusion différente :

[...] on ne peut jamais faire un bon opéra, parce que la musique ne sauroit narrer ; que les passions n'y peuvent être peintes dans toute l'étendue qu'elles demandent ; que d'ailleurs elle ne sauroit souvent mettre en chant les expressions vraiment sublimes et courageuses<sup>8</sup>.

De nouveau, l'opéra est donné pour une forme dramatique imparfaite par essence : « la musique ne sauroit narrer » – il faut entendre qu'elle ne peut mettre en ordre des actions. Or on sait que l'agencement de l'intrigue (*muthos*) constitue l'élément primordial dans la définition des genres dramatiques aux yeux des théoriciens du théâtre régulier<sup>9</sup>.

Sur ce point, les deux critiques sont d'accord. Mais Boileau est plus radical que Saint-Evremond en ce qui concerne l'expression des passions. Quelle est cette « étendue » que « demand[e] » la peinture des passions et qui manque au chant ? Veut-il dire que certaines passions ne peuvent être chantées (c'était l'idée de Perrin) ou que les passions ne sauraient être rendues dans toute leur intensité par le chant ? La seconde idée est nouvelle. Dans ce second cas, le territoire de la musique est restreint aux passions douces ou tendres en suivant le sens moderne de *tendresse*. Enfin Boileau ajoute une dernière attaque : non content de restreindre la nature de la représentation musicale (des états et non des actions) et l'intensité des états représentés, il met encore en cause la possibilité même d'une poésie propre au chant qui soit une véritable poésie. Les expressions « vraiment sublimes et courageuses » échappent à la musique. Le recours à un terme moral, « courageuses », jette sur les paroles de musique un discrédit absolu : pour Boileau, la grandeur poétique est affaire d'éthique autant que d'esthétique. Aussi séduisantes soient les paroles chantées, elles ne seront jamais que jolies : privées du socle éthique de la poésie, elles ne peuvent prétendre à la beauté.

On le voit, ces deux détracteurs de la scène lyrique révoquent en doute la possibilité même d'un drame en musique. Accordée à l'expression de la tendresse, la musique ne peut (en revanche, dirait Saint-Evremond; pour cette raison même, ajouterait Boileau) servir le déploiement d'une intrigue dramatique. Ils posent ainsi une question fondamentale.

De fait, contrairement à ce qui se passe sur la scène déclamée, la parole sur la scène lyrique de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle est souvent moins action qu'exposé des motifs de l'action. Au temps de Lully, les personnages lyriques sont pris dans une forme de passivité paradoxale : d'un côté Cadmus, Thésée et Hercule réalisent sur scène des exploits héroïques, de l'autre ils sont essentiellement les bénéficiaires de la bienveillance des dieux et n'ont – presque – qu'à exposer leurs désirs pour les voir réalisés. Ces héros semblent moins définis par leurs actions que par les mouvements qui les traversent et

<sup>8</sup> Œuvres complètes (1870–1873), éd. Charles-Antoine Gidel, Paris: Garnier frères, t. III, pp. 93–94.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Šuman, Z. (2013): « Vraisemblance dans Héraclius de Pierre Corneille: théorisation de la crédibilité », in Filologické studie 2013. Medium et Scopus. Jazyky literatury v edukaci a komunikaci. Praha: Karolinum, pp. 71–78.

par leur nature héroïque, qui suffit à leur attirer les grâces du ciel. Les livrets de Quinault donnent à voir de nombreux moments d'hésitation dans lesquels l'action est suspendue par le déchaînement des passions. Loin d'en conclure avec Saint-Evremond et Boileau que la notion de drame musical est un monstre théorique, on voudrait approcher la nature d'intrigues fondées sur l'expression musicale des passions, où la logique des actions s'articule à un système dynamique des affects.

# Un système de passions : l'organisation fonctionnelle des affects

Alors qu'Aristote définit la tragédie comme un système de faits (*Poétique*, chap. 6, 50a15), la tragédie en musique se constitue, elle, comme un système de passions. On peut qualifier ce système de dramatique sans renoncer à ce qui fonde la notion : cet agencement, quoique de nature différente (agencement de passions et non d'actions) suit la logique impérieuse des principes débattus par les théoriciens classiques. Ainsi de la vraisemblance : Catherine Kintlzer, on s'en souvient, s'est appuyée sur l'analyse de cette notion pour montrer que la tragédie en musique est bien un genre dramatique, articulé à son double déclamé suivant un principe de parallélisme inversé<sup>10</sup>. Buford Norman, de son côté, souligne la spécificité de « la conception de l'action et de l'intrigue [lyriques], qui mettent parfois plus l'accent sur le contenu émotionnel de chaque scène que sur la succession des événements<sup>11</sup> ». La vraisemblance de la scène lyrique selon B. Norman est d'ordre émotionnel : les réactions des personnages à des situations relevant d'une vraisemblance dite extraordinaire ou merveilleuse constituent le fil directeur du drame. À quelles logiques obéit alors le déploiement des intrigues ? Dans le cas de Pierre Perrin, on peut mettre en lumière une architecture des passions à l'échelle de l'acte : La Mort d'Adonis, la première tragédie en musique française, se compose de cinq tableaux passionnels successifs<sup>12</sup>. L'écriture de Lully et de ses librettistes est plus ample : les passions se déploient chez eux en grands mouvements qui, outrepassant la limite des actes, obéissent à un dessein général dont les éléments se répondent, en un tout unifié et fortement architecturé. Ainsi le déploiement concerté des passions détermine-t-il l'enchaînement d'actions susceptibles de les provoquer, sans doute plus que le contraire. Le cas de la fureur, cette passion paroxystique, permet de mettre en lumière cette hiérarchie qui inverse les données du théâtre parlé.

On peut bien sûr souligner l'intérêt purement matériel du tableau de la fureur, comme le remploi de décors, et insister sur l'efficacité spectaculaire d'une scène à faire : les parodistes ne s'en privent pas. Ils modélisent la création lyrique comme une addition d'éléments juxtaposés : Quinault disposerait au petit bonheur un petit nombre d'items,

<sup>10</sup> Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau, op. cit.

Norman, B. (2009): Quinault, librettiste de Lully. Le poète des grâces, trad. Thomas Vernet et Jean Duron. Wavre: Mardaga, p. 41; du même, « Actions and Reactions: Emotional Vraisemblance in the Tragédie lyrique », Cahiers du Dix-septième siècle, 3 (1), 1989, pp. 141–154.

Bohnert, C. « La poétique des paroles de musique selon Pierre Perrin : l'exemple de La Mort d'Adonis ». In Goulet, A.-M. – Naudeix, L. (2010) : La Fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique. Wavre : Mardaga, pp. 133–159.

toujours les mêmes, puisés dans un magasin fort limité<sup>13</sup>. Mais l'observation des livrets montre que les moments de fureur apparaissent après un savant travail de préparation. L'ordre des passions suit une logique concertée. Notons d'abord que la représentation scénique de la fureur est presque toujours précédée par l'effroi qu'elle suscite : l'idée même du furieux suffit à faire trembler les personnages qui évoquent son image. Plus encore, la place des grandes scènes de fureur dans les livrets mis en musique par Lully amène à reconnaître en cette passion un élément fonctionnel du drame. Ces scènes se trouvent généralement en fin d'acte : elles constituent une ponctuation avant un rebond vers le mouvement suivant : épiphanie de Mars (III, 7) puis de Junon (IV, 7) dans Cadmus et Hermione; mer déchaînée par une Thétis en fureur (I, 8) dans Alceste. Plus précisément, c'est l'acte III qui, dans de nombreux livrets, est le moment de la furie dans ses formes les plus spectaculaires. Dans Cadmus et Hermione, dont la composition suit un mouvement encore un peu mécanique, l'acte III se termine par une explosion de fureur de Mars, apaisé à l'acte suivant ; de la même manière, l'acte IV s'achève sur la colère de Junon, dont le parti de Cadmus viendra à bout. Alceste assouplit ce schéma: chaque acte est le lieu d'une crise (enlèvement, guerre, sacrifice) dont l'acmé est atteinte juste avant la fin de l'acte, qui amène un élément d'apaisement : Éole calme les flots (acte I), Apollon indique une voie de salut pour Admète (acte II), Diane ouvre la voie des enfers à Hercule (acte III). L'acte IV, lui, montre un apparent triomphe d'Hercule, qui ne sera effectif que lorsque le héros se sera vaincu lui-même. Si les trois premiers actes dessinent trois courbes distinctes, dont le dernier moment prépare l'acte suivant, les actes IV et V développent un dernier renversement, plus ample et paradoxal celui-là. La satisfaction de l'amour, malgré les apparences, constitue en réalité une crise pour le héros, amené à dépasser ses sentiments. Dans les livrets suivants, la composition des passions se complexifiera, en dessinant des courbes plus amples. Dans Thésée, l'acte I voit se déchaîner les fureurs de la guerre apaisées lors du divertissement : les prêtresses implorent Minerve de protéger toujours Athènes (I, 9). Il ne sera plus question de combats par la suite. C'est que d'autres fureurs sont à venir : celles de Médée, auxquelles la guerre ne sert que de préambule et peut-être de métaphore. Comme souvent, elles ont été annoncées bien avant que d'éclater : alors que le premier moment, celui des combats, est près de se terminer, Égée évoque la puissance de la magicienne ; il lance ainsi la seconde grande ligne, celle que suivra la tragédie par la suite (I, 8).

Que Médée en fureur s'arme, menace, tonne, Il faut que ma main vous couronne Quand il m'en coûterait et l'Empire et le jour. Un grand cœur qui se sent animé par l'amour Ne doit jamais trouver de péril qui l'étonne. J'atteste Minerve à vos yeux, J'atteste le Maître des cieux, Et sa foudroyante justice<sup>14</sup>...

Leblanc, J. (2014): Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745). Paris: Classiques Garnier, « Lire le XVII<sup>e</sup> siècle. Série Musique et littérature ».

Toutes les citations sont prises dans Quinault, Ph. (1999): Livrets d'opéra. Présentés et annotés par Buford Norman, Toulouse: Société d'études classiques, 2 t.

Il faut attendre la fin de l'acte II, et la révélation de l'amour que se portent mutuellement Thésée et Églé, pour que Médée bascule effectivement dans la fureur : c'est la grande scène qui commence par « Dépit mortel, transports jaloux », moment charnière vers l'acte III où la magicienne commencera d'accomplir sa vengeance, de transformer l'énergie pure de la fureur en une série d'actions soumises à un projet<sup>15</sup>. Après le divertissement des habitants des Enfers qui couronne l'acte III, l'acte IV se déroule dans l'espace infernal ; celui-ci en vient à céder la place à une île faussement enchantée, qui est pour Églé un lieu de torture : la fureur s'extériorise en principe spectaculaire, elle donne naissance à un personnel puis à un espace adéquats, avant d'être de nouveau intériorisée dans une situation psychologique extrême. Le vaste mouvement que dessinent les fureurs de Médée connaît par la suite deux rebonds : un premier, intense mais de faible ampleur, où la magicienne convainc Égée d'empoisonner son fils (V, 3); mais son projet est rapidement contrecarré. Un second, plus violent et tout aussi bref, amène la destruction de l'espace enchanteur fondé par Médée pour lui substituer un nouveau palais. Lully et Quinault ménagent ainsi une montée progressive vers le déchaînement de la fureur (acte III), puis un apaisement tout aussi minutieusement dessiné, conclu après un dernier sursaut. En un dessin plus simple, Proserpine déploie également une grande ligne allant d'une harmonie nostalgique (Cérès se plaint de ne plus être aimée de Jupiter, tout en savourant le bonheur de la maternité) à un retour à la tendresse qui passe par l'état extrême de la fureur vengeresse. L'enlèvement de Proserpine à la fin de l'acte II amène la fureur de Cérès à la fin de l'acte suivant ; à l'acte IV, la colère de la jeune femme aux enfers semble mimer celle de sa mère en un écho atténué, suivant une courbe de moindre ampleur : son retour au calme précède et annonce celui de sa mère, dont le basculement de la douceur à la rage, puis le retour à soi tracent la courbe principale.

Les deux dernières pièces coécrites par Lully et Quinault échappent à ce modèle. La fureur de Roland, moment clé du drame, se déploie sur deux actes : la rage du héros atteint son paroxysme à la fin de l'acte IV, et l'acte suivant dessine une ligne descendante, jusqu'à sa guérison. Seule *Armide*, qui semble radicaliser l'essai de *Roland*, est polarisée vers le spectacle de la fureur.

Dans les autres pièces, si la conclusion spectaculaire n'est pas toujours heureuse (lorsque c'est le cas il s'agit d'un mariage ou de la célébration du héros rendu à lui-même), du moins repose-t-elle toujours sur une remise en ordre – y compris dans la pièce qui approche le plus du tragique métaphysique tel qu'il est défini depuis le romantisme, *Atys*: la métamorphose du héros sacrifié réintègre la douleur de Cybèle, cause de chaos cosmique, dans l'ordre du monde. De ce fait, elle transforme la nature de la passion et la soumet à une temporalité ordonnée: la douleur devient deuil. Pourvue d'un signe qui en constitue un mémorial, exprimée par des gestes rituels, la souffrance trouve sa place dans l'harmonie universelle et s'inscrit dans la succession des temps. De même, le dénouement de *Phaéton* repose sur la nécessité de refonder un ordre mis à mal par l'orgueil du jeune homme.

Ainsi la fureur dans les tragédies en musique lullystes constitue-t-elle un élément fonctionnel du drame : ponctuation, pivot et contrepoint, elle est un moment à dépasser.

Leblanc, J. « Poétique de la vengeance dans l'opéra lullyste : une affaire de femmes ». In Bohnert, C. – Borderie, R. (2013) : Poétiques de la vengeance : de la passion à l'action (XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles). Paris : Classiques Garnier, « Rencontres. Série Littérature générale et comparée », p. 63.

Déchaînement des éléments, cérémonie macabre ou spectacle d'un déchirement intérieur, elle prépare l'épiphanie conclusive et en fournit l'image inversée (dans le cas des dénouements heureux) ou, pour *Atys*, l'antithèse chaotique. Les tragédies en musique lullystes obéissent ainsi à une organisation concertée des passions. Propres à chaque pièce, l'agencement des lignes de force répond néanmoins à des principes communs : des scansions nettes notamment, structurées autour de scènes fortes habilement distribuées dans l'œuvre et intimement liées les unes aux autres par la logique interne des passions.

## La nature dramatique des passions

Car si, à l'échelle de l'œuvre, la fureur interfère avec d'autres affects, cette passion est également dotée d'une dynamique propre, de nature dramatique. Le trouble furieux obéit à une logique qui détermine son déploiement.

En première approche, la fureur peut bien sûr être caractérisée comme un état psychologique. Elle apparait alors comme la grimace de la tendresse : elle en offre l'image dégradée tout en conservant ses traits principaux. Données toutes deux pour irrépressibles, ces passions mêlent indissociablement douceur et souffrance. Poussées à leur extrême degré, elles sont source de plaisir – celui du bien d'autrui ou celui, monstrueux et pervers, de sa souffrance. Mais l'harmonie, l'union et la paix que refonde l'accord des cœurs s'inverse en destruction, en ravage et en discorde du côté de la furie<sup>16</sup>. Toutes deux suivent un même mouvement inéluctable d'extériorisation. La pudeur des amants, le secret gardé sur les sentiments d'autrui, ne sont qu'un premier moment ; la passion partagée s'accomplit dans la cérémonie publique du mariage, signe autant que facteur d'harmonie universelle. Symétriquement, la fureur qui couve d'abord dans l'intimité du cœur en vient toujours, très vite, à exploser, emportant tout sur son passage. Certains traits de la première sont ainsi inversés dans la seconde (la soumission du parfait amant à l'intérêt de l'aimé s'inverse en désir de possession ou de destruction de l'être chéri chez le furieux<sup>17</sup>), tandis que d'autres sont non pas retournés, mais dégradés : si l'amour héroïque et sage doit mener au partage et à l'union, la fureur vise la contagion, elle cherche à se répandre<sup>18</sup>. Les personnages déchirés prétendent faire vibrer l'univers à l'unisson de leur douleur.

C'est sans doute ce qui permet de reconnaître en ces deux formes de la passion deux principes cosmologiques. Le terme *fureur* est employé de manière massive comme une métaphore des troubles du monde : guerre, tempête, orage... le cosmos devient un grand tout soumis au tiraillement de passions contraires – les unes garantissant son harmonie, les autres menaçant son ordre. La passion, quelle qu'elle soit, est essentiellement appréhendée au départ comme un trouble ; mais l'amour vertueux mène à la félicité, il fonde un ordre renouvelé, radieux, là où la fureur, malgré les jouissances qu'elle provoque, n'a d'autre issue que le chaos. Un accord intime, consubstantiel, est ainsi établi

<sup>16</sup> Proserpine, III, 7, Cérès: « Après un si sensible outrage, / Mon cœur désespéré s'abandonne à la rage. / Du monde trop heureux je veux troubler la paix: / Brûlons, ravageons tout, détruisons mes bienfaits. »

Persée, IV, 3, Phinée : « L'Amour meurt dans mon cœur, la rage lui succède. / J'aime mieux voir un monstre affreux / Dévorer l'ingrate Andromède, / Que la voir dans les bras de mon rival heureux. »

<sup>18</sup> Proserpine, II, 8, Cérès: « Que tout se ressente / De la fureur que je sens. » Cet axiome se traduit sur le plan de l'écriture musicale par les duos des furieux, comme ceux de Célénus et Cybèle dans Atys: très souvent, un personnage en emporte un autre dans sa rage.

entre le for intérieur, le monde social et le monde naturel. Cet accord n'est pas seulement symbolique ou métaphorique, l'effet miroir révèle les structures profondes qui régissent les puissances tapies dans les cœurs et dans la nature. Ce sont les mêmes, de sorte que les mouvements qui bouleversent le cœur affectent immédiatement la nature – l'inverse n'est pas vrai. Tempête, orage, cataclysme extériorisent les affects des dieux, en réponse à ceux des humains.

Enfin l'amour vertueux et la fureur sont dotées de temporalités distinctes. Si le premier est caractérisé par la constance, la seconde est, jusqu'à un certain degré, réversible. L'absence de réponse de l'être aimé déclenche le processus furieux. Mais la tendresse continue de parler au cœur de l'enragé, qui oscille de la vengeance au pardon. Déformation grimaçante de l'amour héroïque, et son double obscur, la fureur est un alliage impur d'amour et de rage, elle laisse parfois voir, comme par transparence, l'élan premier dont elle est l'inversion<sup>19</sup>. Opposée à la constance des héros tendres (avatar de l'équanimité propre à l'héroïsme épique) et au sentiment de l'immuabilité d'un ordre cosmique, la fureur, ainsi définie, est une passion éminemment dramatique : plus qu'un état, elle est un scénario psychologico-cosmique. L'amour sans réponse provoque le désespoir qui s'approfondit en rage : le furieux devient une menace vitale contre l'aimé, jusqu'à ce qu'un retour de tendresse signale le caractère inachevé de la métamorphose<sup>20</sup>.

### Passions et nécessité

Ainsi, si Aristote définissait la dynamique tragique comme le renversement d'une situation extrême à son opposé, c'est le passage d'un état à un autre qui fonde la dynamique de la tragédie en musique – et cet état est indissociablement celui des choses et des êtres, qui forment un ensemble solidaire, successivement traversé de mouvements contraires.

Cette logique inhérente à la fureur rejoint les canons de la dramaturgie aristotélicienne. Le caractère irrépressible des passions fonde la nécessité de l'intrigue. Les recours opposés à la passion signalent cette dernière comme un élan irrésistable : la mort ou le sommeil, qui éteignent l'incendie intérieur sans lui apporter de solution<sup>21</sup> ; ou encore la magie, dans le cas de Roland ; ou bien le rappel à l'ordre d'une divinité supérieure<sup>22</sup>. Le dépit, qui mène à l'indifférence, est sans cesse évoqué comme la seule issue possible à la passion. Mais cette voie n'est presque jamais pratiquée par les grandes âmes<sup>23</sup>. À deux reprises dans les douze livrets mis en musique par Lully les héros connaissent un sursaut intérieur qui leur permet de dépasser la fureur (et l'amour) : c'est le cas d'Alcide dans

<sup>19</sup> Atys, V, 4, Cybèle: « Atys, je vous ai trop aimé. / Cet amour, par vous-même en courroux transformé, / Fait voir encor sa violence. / Jugez, ingrat, jugez en ce funeste jour, / De la grandeur de mon amour / Par la grandeur de ma vengeance. »

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Atys, III, 4, les Songes Funestes : « L'amour qu'on outrage / Se transforme en rage. »

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Dans *Persée* Mérope ne sort du cycle de la fureur que par la mort ; et le sommeil est le recours que Mercure propose aux Gorgones contre les affres de la fureur ; la fée Logistille endort Roland dans la pièce éponyme.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Jupiter ordonne à Junon de renoncer à sa colère dans Cadmus, Isis et Persée.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Il n'est pratiqué que par Ascalaphe dans *Proserpine*.

*Alceste*, de Junon dans *Isis*, à l'incitation de Jupiter<sup>24</sup>. Il n'est de paix (mais non d'immobilité) que dans l'accomplissement des passions heureuses. Ailleurs, l'ébranlement des passions, de la fureur tout particulièrement, ne trouve aucun frein intérieur.

Catherine Kintlzer signalait la conception cartésienne qui sous-tend ces livrets où les passions relèvent dans leurs manifestations, leur déroulement, leur symptomatologie, de ce qu'elle désigne comme une mécanique :

Il n'est question que de mouvements, d'agitations, d'excitations et d'ébranlements : vocabulaire qui n'est nullement employé en un sens métaphorique, mais renvoie à la matérialité du corps et aux effets par lesquels il manifeste son étroite liaison avec l'âme. L'émotion des esprits animaux, on le sait, est pour Descartes l'agent nécessaire du phénomène passionnel. Parce qu'elles se manifestent à travers des symptômes matériels, parce que l'âme n'a aucun pouvoir direct sur leur surgissement et leur déroulement, enfin parce que, nonobstant cette impuissance, l'âme a l'illusion de les sentir comme en elle-même, il faut appeler ces émotions des passions<sup>25</sup>.

La matérialité des passions renvoie à leur accointance avec le corps, voire à leur nature corporelle. Si Descartes défend l'idée d'un pouvoir de la volonté sur les passions, il n'en souligne pas moins, de fait, l'autonomie des passions par rapport à l'âme, qui ne saurait leur donner naissance<sup>26</sup>.

Cette conception se manifeste dans les livrets par l'omniprésence de métaphores spatiales, en particulier dans l'emploi des verbes *suivre* et *fuir*. Si les personnages raciniens disent « J'aime », avec tout ce que cela signifie de stupeur ou de douceur, ceux des librettistes de Lully, en une spatialisation des affects, déclarent « suivre l'Amour » ou le fuir, sans possibilité de résister à cette aimantation.

La personnification des affects constitue également un procédé littéraire révélateur. Elle tend à dédoubler la scène lyrique, structurée en profondeur par le modèle du théâtre dans le théâtre : les personnages assistent, généralement en spectateurs impuissants, aux mouvements que les passions déclenchent en eux. A la limite, les caractères lyriques deviennent les simples supports de ce drame au second degré. Ainsi dans *Thésée*, Médée se voit-elle être Médée :

Mon frère et mes deux fils ont été les victimes De mon implacable fureur ; J'ai rempli l'univers d'horreur ; Mais le cruel Amour a fait seul tous mes crimes. (I, 1, MÉDÉE, v. 317–320)

#### Ou encore:

Mon dépit, tu le sais, dédaigne de se plaindre Il est difficile à calmer,

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Isis, V, 3, Jupiter: « Quoi! le cœur de Junon, quelque grand qu'il puisse être, / Ne saurait triompher d'une injuste fureur? » puis Junon: « Nymphe, je veux finir votre peine cruelle; / Que la Furie emporte aux Enfers avec elle / Le trouble et les horreurs dont vos sens sont saisis. »

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Kintzler, C., Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau, op. cit., p. 111.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Kambouchner, D. (1995): L'homme des passions: commentaires sur Descartes. Paris: Albin Michel, « Bibliothèque du Collège international de philosophie », t. II., pp. 16–146.

S'il venait à se rallumer, Il faudrait du sang pour l'éteindre. (v. 330)

On trouve là un souvenir du « *Medea nunc sum* » de Sénèque, mais revêtu d'une signification nouvelle, car l'idée prend place dans un dispositif dramatique tout différent. Églé, d'ailleurs, ne s'exprime pas autrement :

Malgré Médée et sa vengeance Mon amour fera son devoir. (III, 3)

De livret en livret, la métonymie dresse une scène seconde où s'affrontent des entités opposées. Les personnages lyriques dépendent extérieurement des actes des dieux de l'Olympe (ou de magiciennes), intérieurement de forces qui les agissent. La manie qu'ont les personnages de se désigner à la troisième personne, comme des objets offerts aux regards et définis par un universel consensus, renforce cette structure. Lorsqu'Égée remercie Médée, il s'adresse à la magicienne à la troisième personne, brandissant son nom comme un talisman aux yeux Médée même - et secondairement mais indissociablement aux yeux de l'univers : « Médée et son art redoutable / Ont gardé ce palais contre mes ennemis » (I, 2, v. 344-345). Dans les livrets lullystes, l'introspection s'accomplit par la lumière que jette un regard impersonnel sur le monde intérieur : une instance surplombante prend acte de ce qui s'agite en l'être profond des personnages. Les réécritures des livrets au XVIIIe siècle, en passant de la troisième personne aux personnes de l'interlocution, gommeront ce qui est plus qu'un stylème : le révélateur d'une pensée de la nature des passions. Le je est ici une instance extérieure et omnisciente ; une entité étrangère aux passions et qui assiste à distance au spectacle que lui donnent ces dernières. Cette ostentation de soi nous semble aussi un héritage des fêtes de cour : parades, entrées de villes, ballets. Le souverain et les grands s'y montraient sous tel ou tel masque (la lune, Roland, une Furie), eux-mêmes et cependant autres. Ce dédoublement, habilement exploité par Benserade dans les vers de ballet, crée autre chose encore, au-delà du frottement subtilement discordant entre la personne et le personnage : une troisième réalité, symbolique, émerge, qui n'est autre que la royauté idéale. Les fêtes publiques constituaient un spectacle que la royauté (plus que le roi) se donnait à elle-même, dans laquelle elle était proprement instituée sur le plan symbolique. Nous croyons déceler le souvenir de cette construction spectaculaire dans cette forme de spectacle de cour particulière qu'est la tragédie en musique à sa naissance.

Entée sur une conception que l'on dira cartésienne des passions, la fureur est donc moins un état qu'un processus. Son déploiement et ses oscillations, qui se traduisent dans l'intrigue par telle ou telle action (la trahison de l'aimé, par exemple, dénoncé à une entité supérieure), décident des moments du drame. Voilà qui contredit les parodistes : la méthode des librettistes ne consiste pas à agencer des éléments statiques vaguement reliés entre eux, suivant un catalogue de situations et d'humeurs. L'intrigue des tragédies en musique obéit à une nécessité interne qui est précisément celle des passions. Le caractère irrépressible de ces dernières rejoint les attentes de la théorie dramatique en fondant le caractère nécessaire de l'intrigue.

Parlera-t-on pour autant de fatalité ? Jusqu'avant *Amadis*, on évoquerait plutôt une programmation des êtres. Les tragédies en musique s'offrent comme le déploiement d'une tautologie : un héros est un héros... et un furieux est un furieux. La fureur, en effet, appartient à deux types de personnages. Les comparses, d'une part, comme Mérope et Phinée dans *Persée* ou Lycomède dans *Alceste* : le basculement dans la fureur est chez eux le fait d'un manque de grandeur, d'une nature imparfaite. En revanche, pour les grandes figures de furieuses (ce sont toutes des femmes, et des magiciennes), il s'agit d'un *habitus*, d'une disposition naturelle chez des êtres en sympathie immédiate avec les espaces infernaux. Mais la dichotomie de départ, très claire, entre les amants héroïques et les furieux, se défait dans les trois dernières pièces, *Amadis*, *Roland* et *Armide*, qui reposent sur une conception renouvelée, plus sombre, de la passion. Il n'y a plus ici deux camps distincts : d'un côté les passions vertueuses et les êtres d'exception, de l'autre les passions mauvaises déchaînées par des êtres infernaux. Les passions sont désormais déconnectées de la question de la valeur, ce qui jette le trouble sur des affects jusque-là montrés comme positifs.

Qu'est-ce qu'une action dans la tragédie lullyste ? On répondrait brièvement qu'il s'agit du déploiement nécessaire d'un ensemble de passions soigneusement articulées entre elles, suivant une conception d'abord euphorique du phénomène passionnel – certaines fondent l'ordre du monde – puis beaucoup plus sombre à mesure que le genre trouve son autonomie par rapport au contexte spectaculaire dont il est issu.

#### **BIBLIOGRAPHIE**

Bohnert, C. « La poétique des paroles de musique selon Pierre Perrin : l'exemple de *La Mort d'Adonis* ». In Goulet, A.-M. – Naudeix, L. (2010) : *La Fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*. Wavre : Mardaga, pp. 133–159.

Boileau, N. (1870–1873) : Œuvres complètes. Éd. Charles-Antoine Gidel. Paris : Garnier frères, t. III.

Guyon-Lecoq, C., (2002) : La Vertu des passions. L'esthétique et la morale au miroir de la tragédie lyrique (1673–1733). Paris : Champion, « Moralia ».

Kambouchner, D. (1995) : L<sup>Th</sup>omme des passions : commentaires sur Descartes. Paris : Albin Michel, « Bibliothèque du Collège international de philosophie », 2 t.

Kintzler, C. (1991) : *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*. Paris : Minerve, « Voies de l'histoire. Culture et société ».

Naudeix, L. (2004): Dramaturgie de la tragédie en musique (1673–1764). Paris : Champion, « Lumière classique ».

Leblanc, J. (2014) : Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672–1745). Paris : Classiques Garnier, « Lire le XVII° siècle. Série Musique et littérature ».

Leblanc, J. « Poétique de la vengeance dans l'opéra lullyste : une affaire de femmes ». In Bohnert, C. – Borderie, R. (2013) : *Poétiques de la vengeance : de la passion à l'action (XVI<sup>e</sup>–XXI<sup>e</sup> siècles)*. Paris : Classiques Garnier, « Rencontres. Série Littérature générale et comparée ».

Norman, B. (2009) : *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des grâces*, trad. Thomas Vernet et Jean Duron. Wavre : Mardaga, « Études du Centre de musique baroque de Versailles ».

Norman, B. (1989): « Actions and Reactions: Emotional Vraisemblance in the Tragédie lyrique », Cahiers du Dix-septième siècle, 3 (1), 1989, pp. 141–154.

Perrin, P. Recueil des paroles de musique. In Auld, L. E. (1986): The Lyric Art of Pierre Perrin, Founder of French Opera. Henryville, Ottawa et Binningen: Institute of Medieval Music, Institut de Musique Médiévale et Institut für Mittelalterliche Musikforschung, t. III.

93

Quinault, Ph. (1999) : *Livrets d'opéra*. Présentés et annotés par Buford Norman. Toulouse : Société d'études classiques, 2 t.

Saint-Evremond : « Sur les opéras. À monsieur le duc de Bouquinquant ». In Saint-Evremond (1966) : Œuvres en prose, éd. René Ternois. Paris, Marcel Didier, t. III.

Šuman, Z. (2013): « Vraisemblance dans *Héraclius* de Pierre Corneille: théorisation de la crédibilité », in *Filologické studie 2013*. *Medium et Scopus. Jazyky literatury v edukaci a komunikaci*. Praha: Karolinum, pp. 71–78.

Céline Bohnert Département de Lettres modernes – CRIMEL (EA3311) Université de Reims Champagne-Ardenne 57 avenue Pierre Taittinger – 51100 Reims – France celine.bohnert@univ-reims.fr

# « NOTRE ÂME EST UN TABLEAU MOUVANT ». ÉNERGÉTIQUE DES ÉMOTIONS ET PUISSANCE DE L'IMAGE CHEZ DIDEROT

JEAN-LOUIS HAQUETTE Université de Reims Champagne-Ardenne

# « NOTRE ÂME EST UN TABLEAU MOUVANT ». THE ENERGETIC DYNAMICS OF EMOTIONS AND THE POWERS OF IMAGES

Abstract: In the broader context of the sensualist theory of passions, Diderot's thought on drama and painting is an interesting point of view on the links between visuality and emotions in the 18th century. The image of the "tableau mouvant" is revealing of the opposition between images and language in the expression of emotions, and, in Diderot's view, the inferiority of the latter. In several moments of different texts concerning passions and emotions, the totum simul of images is opposed to the successive dimension of language. Accordingly, the poetics of drama relies heavily on gesture and pantomime, when a sublime movement is more meaningful than a long discourse. In the artistic communication of emotions, visual efficiency is the touchstone of success for Diderot, as in his analysis of the failed portrait of Mademoiselle Clairon by Van Loo. In a more unexpected way, the expressive body also plays an important role in Diderot's reaction to Richardson novels. It fosters an integration of detailed gestures in both Le Neveu de Rameau and La Religieuse, where Diderot skilfully plays with dramatic visual expressivity.

**Keywords:** Denis Diderot, emotions, *enargeia*, theater, painting, aesthetics **Mots clés:** Denis Diderot, émotions, énergie, théâtre, peinture, esthétique

Si un courant philosophique domine progressivement la pensée cognitive du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est bien le sensualisme, qui, du Royaume-Uni, se diffuse dans toute l'Europe continentale. Il se traduit notamment par une promotion du visible, qui, contrairement à la pensée baroque, n'est plus considéré comme une propédeutique à l'invisible, mais un moyen de connaissance. Le développement des sciences de l'observation (géologie, botanique, zoologie) en témoigne assez. Le domaine des émotions, ou des passions, pour employer le terme de l'époque<sup>1</sup>, se prête très bien à cette approche sensualiste, car la

https://doi.org/10.14712/24646830.2018.39 © 2018 The Author. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

95

Il faut rappeler que le terme émotion, dans l'Encyclopédie, n'a pas le sens moderne élargi, mais conserve son sens étymologique : « EMOTION, s. f. (Gramm.) mouvement léger; il se prend au physique et au moral; et l'on dit : cette nouvelle me causa de l'émotion; il avait de l'émotion dans le pouls. (Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 1751–1765, vol. 5, p. 572). Quant à « sentiment », le Dictionnaire de Trévoux le définit encore d'abord comme sensation

réflexion sur les passions repose depuis longtemps sur la question de l'articulation des états de l'âme à la vie corporelle². L'article « Passion » de l'*Encyclopédie* s'inscrit dans cette filiation, qui fait dépendre étroitement la passion d'une perception: « On peut rapporter toutes les passions à ces deux sources principales, la douleur et le plaisir; c'est-à-dire à tout ce qui produit une impression agréable ou désagréable³. » Sous la même entrée, le *Dictionnaire de Trévoux* propose une approche similaire : « se dit des mouvements et des différentes agitations de l'âme selon les divers objets qui se présentent aux sens⁴. »

Dans ce contexte, j'ai choisi de m'intéresser à la place grandissante que prend la notion de visibilité dans le débat littéraire et esthétique sur les émotions au siècle des Lumières<sup>5</sup>. En effet la perception passe prioritairement par la vue, et la question des images émouvantes occupe le devant de la scène, dans une théorie de la contagion passionnelle. La pensée esthétique de Diderot est un bon point d'observation de cette évolution, car elle donne une place cardinale à ce qu'on pourrait appeler la communication artistique des états affectifs. Dans la lignée d'un de Piles, pour qui la peinture doit toucher le spectateur<sup>6</sup>, Diderot développe une conception de l'œuvre d'art tournée vers la réaction sensible du destinataire, qu'il s'agisse de théâtre ou de peinture. C'est bien sûr un parcours que je proposerai ici, non une réflexion d'ensemble. Il s'appuiera essentiellement sur les textes consacrés au théâtre, mais passera par la peinture pour conduire au renouvellement de l'écriture de la prose. J'essaierai de mettre en lumière quelques enjeux de la rhétorique de la vie affective au siècle des Lumières: comment le visible suscite les émotions, et, de façon réciproque, comment les émotions, états psychologiques, deviennent visuellement perceptibles, et enfin selon quelles modalités l'art peut les susciter.

### Images de la vie intérieure

Diderot, dans la *Lettre sur les sourds*, exprime l'idée d'une infériorité, voir une incapacité, du langage verbal à rendre compte de la vie psychique. C'est ce qu'exprime le recours à la métaphore du tableau, dans un passage célèbre :

Notre âme est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse : nous employons bien du temps à la rendre avec fidélité ; mais il existe en entier et tout à la fois : l'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression. Le pinceau n'exécute qu'à la longue ce que l'œil du peintre embrasse tout d'un coup. La formation des langues exigeait la décomposition ; mais

<sup>(«</sup> propriété de l'animal dont les organes reçoivent les diverses impressions des objets ») puis comme jugement ; le sens moderne n'arrive qu'en troisième position (*Dictionnaire universel français et latin*, dit *Dictionnaire de Trévoux* (1738–1742) : Nancy, tome X, col. 1931–1932).

On pourrait même penser que le sensualisme est une transposition à la connaissance intellectuelle de la théorie de l'origine sensorielle des passions.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Encyclopédie, op. cit., vol. 12, p. 146.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Dictionnaire de Trévoux, op. cit., tome V, col. 613.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Ma réflexion s'appuie notamment sur les études de Delon, M. (1988): L'Idée d'énergie au tournant du siècle des Lumières (1770–1820). Paris: PUF, et de Frantz, P. (1998): L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle. Paris: PUF.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Piles, R. de (1708): Cours de peinture par principes. Paris: J. Estienne.

voir un objet, le juger beau, éprouver une sensation agréable, désirer la possession, c'est l'état de l'âme dans un même instant<sup>7</sup>.

Au sein du monde de la peinture, l'auteur oppose l'instant de la contemplation visuelle au processus de la création du tableau. C'est la vie psychique qui est allégorisée : la pensée réflexive, marquée par la successivité du langage, ne peut être parfaitement fidèle à l'immédiateté de l'état de l'âme et à ses variations. Il y a ici une déperdition originaire, ce qui crée une nostalgie de la plénitude émotionnelle. J. Chouillet a beau rappeler que le « tableau mouvant » n'existe pas comme objet dans le monde pictural, il n'en demeure pas moins que la peinture fournit un substrat heuristique<sup>8</sup> pour penser la saisie de la vie intérieure. Avant le *Laocoon* de Lessing (1766), Diderot transpose à la vie psychique l'opposition entre d'un côté la successivité et la temporalité du langage verbal et de l'autre la simultanéité et la spatialité de l'image peinte :

Autre chose est l'état de l'âme, autre chose le compte que nous en rendons soit à nousmêmes, soit aux autres ; autre chose la sensation totale et instantanée de cet état, autre chose l'attention successive et détaillée que nous sommes forcés d'y donner pour l'analyser, la manifester et nous faire entendre<sup>9</sup>.

La « sensation totale et instantanée » de l'émotion s'oppose à l'« attention successive et détaillée » du langage, comme la peinture au langage, le second terme étant dévalorisé par rapport au premier. On comprend donc que, si l'on veut faire le chemin inverse, c'est-à-dire créer une émotion, il faut s'appuyer autant sur le visible que sur le langage. Pour Diderot, il s'agit pour l'art, notamment dramatique, de recréer ce *totum simul* de l'émotion. Le sens de la vue est privilégié dans le rapport au monde, comme sens dominant ; la pensée de Diderot sur le langage tend de façon récurrente à donner la primauté à l'énergie du visible sur la discursivité verbale¹0. On pourrait parler ici d'utopie visuelle, Diderot rêvant d'obtenir par l'image dramatique l'intensité de l'émotion à son état natif dans la conscience¹¹. Il est caractéristique que, pour représenter les émotions, même par la verbalisation, Diderot ait recours à la peinture : « un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse ».

<sup>7</sup> Diderot, D. (1994–1997): « Lettre sur les sourds ». In Œuvres. Versini, L. (éd.). Paris: Laffont, Bouquins, vol. IV, p. 30.

<sup>9</sup> Diderot, D. (1994–1997), « Lettre sur les sourds », op. cit., IV, p. 30.

10 Cf. Haquette, J.-L. (2014): « Le langage et la puissance de l'image dans l'esthétique de Diderot ». In Le Ru, V. (éd.). Diderot, Langue et savoir. Reims: Epure, pp. 13–30.

<sup>8</sup> Il faut rappeler ici qu'on trouve trois occurrences de « tableau mouvant » dans l'Encyclopédie sous les plumes de d'Alembert, Turgot et Jaucourt (respectivement vol. 5, p. iv; vol. 6, p. 262, vol. 9, p. 652), preuve que l'idée, sinon l'objet, existait chez les contemporains de Diderot. Par ailleurs, Diderot reprend à Mme Riccoboni l'expression « tableau mouvant » à propos du théâtre, comme le rappelle K. Kovacs (« L'expression des passions dans la théorie dramatique de Diderot », Acta Romanica Szegediensis, XXII (2003), pp. 93–103). Elle ne fait cependant pas le lien avec La lettre sur les sourds.

<sup>11</sup> Cf. Haquette, J.-L. (2000): « Le Public et l'intime, réflexions sur le statut du visible dans le Fils naturel et les Entretiens ». In Buffat, M. (éd.). Diderot, l'invention du drame. Paris: Klincksieck, pp. 59–76.

## La visibilité expressive : théâtre et peinture

Cette axiologie est à la racine de la théorie dramatique de Diderot, que ce soit du côté du jeu de l'acteur comme du côté de l'écriture théâtrale. Pour appeler à une réforme du théâtre, l'immédiateté de l'émotion est mise en comparaison avec la rhétorique verbale traditionnelle de l'émotivité, et la comparaison se fait au détriment de cette dernière :

Un ami tendre et sensible revoit un ami qu'il avait perdu par une longue absence ; celui-ci reparaît dans un moment inattendu, et aussitôt le cœur du premier se trouble : il court, il l'embrasse, il veut parler ; il ne saurait : il bégaye des mots entrecoupés, il ne sait ce qu'il dit, il n'entend rien de ce qu'on lui répond ; s'il pouvait s'apercevoir que son délire n'est pas partagé, combien il souffrirait ! Jugez par la vérité de cette peinture, de la fausseté de ces entrevues théâtrales où deux amis ont tant d'esprit et se possèdent si bien. Que ne vous dirais-je pas de ces insipides et éloquentes disputes à qui mourra ou plutôt à qui ne mourra pas, si ce texte, sur lequel je ne finirais point, ne nous éloignait de notre sujet<sup>12</sup> ?

De façon significative, pour critiquer la poétique théâtrale de son temps, Diderot oppose la peinture (au sens figuré) à l'éloquence, l'une étant qualifiée de vraie, la seconde d'insipide. On notera, au passage, l'importance des signes non verbaux, dans le petit « tableau¹³ » que Diderot fait ici. La même topologie se trouve reproduite, en dehors du contexte dramatique direct, pour opposer la contemplation d'un événement réel et son récit :

Avez-vous jamais réfléchi à la différence des larmes excitées par un événement tragique et des larmes excitées par un récit pathétique? On entend raconter une belle chose : peu à peu la tête s'embarrasse, les entrailles s'émeuvent, et les larmes coulent. Au contraire, à l'aspect d'un accident tragique, l'objet, la sensation et l'effet se touchent ; en un instant, les entrailles s'émeuvent, on pousse un cri, la tête se perd, et les larmes coulent ; celles-ci viennent subitement ; les autres sont amenées l4.

À la successivité provoquée par le récit, lui même successif, s'oppose le *totum simul* de l'émotion née de la perception visuelle. La reprise des mêmes termes (« tête », « entrailles », « larmes ») ne fait que souligner la différence d'intensité des deux émotions, l'une étant soudaine, l'autre progressive<sup>15</sup>. On retrouve exactement la même opposition qu'à propos du tableau mouvant, mais située sur un autre plan. De cette conception

<sup>12</sup> Paradoxe sur le comédien. In Diderot (1994–1997): Œuvres, op. cit., vol. IV, p. 1397. Comme on le sait, ce texte repose tout entier sur la place de l'émotion dans l'art de l'acteur. Contre l'opinion dominante, il fait de l'impassibilité de l'acteur la condition de la création de l'émotion chez le spectateur. Pour Diderot c'est cette réflexivité mise au service d'un effet esthétique qui donne un statut d'artiste à l'acteur.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Il faut rappeler que le mot tableau, même au sens figuré, renvoie toujours à la peinture à l'époque de Diderot. « Ouvrage de peinture sur une table de bois, de cuivre, etc. ou sur de la toile. [...] Il signifie, figurément, la représentation naturelle et vive d'une chose, soit de vive voix, soit par écrit. » Dictionnaire de l'Académie française (1762): 4º édition. Paris: Veuve Brunet, vol. 2, p. 792. Le sens figuré repose sur l'énergie de la représentation verbale, qui donne à voir, comme un tableau peint.

<sup>14</sup> Paradoxe sur le comédien, op. cit., p. 1384. La conclusion de l'exemple est dramatique : il faut préférer un « coup de théâtre naturel et vrai » à une « scène éloquente » pour conclure une pièce.

<sup>15</sup> On retrouve l'opposition entre la tête et les entrailles, si importante pour la théorie des émotions chez Diderot (elle est présente dans les Salons, notamment celui de 1767, comme dans les écrits sur le théâtre). Malgré la soudaineté de l'émotion issue du spectacle réel, on notera que Diderot la fait partir

découle une réflexion sur ce que nous appellerions aujourd'hui l'émotivité : elle repose sur une capacité à visualiser : « Qui sont donc les hommes les plus faciles à émouvoir, à troubler, à tromper peut-être ? Ce sont ceux qui sont restés enfants, et à qui l'habitude des signes n'a point ôté la facilité de se représenter les choses<sup>16</sup>. »

On ne s'étonnera donc pas de l'insistance dans les écrits sur le théâtre, sur l'éloquence du geste, souvent commentée $^{17}$ . Elle découle directement de cette promotion du lien entre vision et émotion. Pour donner à la parole sa pleine force communicative, les signes non verbaux deviennent capitaux $^{18}$ :

[...] dans l'écrivain le plus clair, le plus précis, le plus énergique, les mots ne sont et ne peuvent être que des signes approchés d'une pensée, d'un sentiment, d'une idée ; signes dont le mouvement, le geste, le ton, le visage, les yeux, la circonstance donnée, complètent la valeur<sup>19</sup> [.]

Le geste n'est pas simple vecteur d'expressivité, dans la perspective de l'actio oratoire ; il supplée, par sa visibilité, aux limites de la communication langagière, toujours inférieure à l'intensité émotive que veut obtenir le dramaturge. Dans ce contexte, un langage visuel peut parfois se substituer complètement au langage verbal : c'est la pantomime, qui signifie, par une image, un état d'âme que les mots ne pourront jamais exprimer avec autant d'efficacité :

[...] il y a des gestes sublimes que toute l'éloquence oratoire ne rendra jamais. Tel est celui de Macbeth dans la tragédie de Shakespeare. La somnambule Macbeth s'avance en silence et les yeux fermés sur la scène, imitant l'action d'une personne qui se lave les mains, comme si les siennes eussent été encore teintes du sang de son roi qu'elle avait égorgé il y avait plus de vingt ans. Je ne sais rien de si pathétique en discours que le silence et le mouvement des mains de cette femme. Quelle image du remords<sup>20</sup>!

Un détour par le domaine pictural permettra de comprendre toute l'importance des liens entre visibilité et rhétorique de l'émotion<sup>21</sup>. En 1759, Carle Van Loo expose au Salon, un tableau représentant Mademoiselle Clairon dans le rôle de Médée. C'est la femme de

des entrailles pour s'emparer de la tête, alors que dans le récit pathétique, le sentiment se communique de la tête aux entrailles.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Salon de 1767. In Diderot (1994–1997): Œuvres. Versini, L. (éd.), op. cit., vol. IV, pp. 622–623.

Voir par exemple Hisashi, I. (1999): « La « pantomime » selon Diderot. Le geste et la démonstration morale ». Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie, 27, pp. 25-40.

Même si l'on peut accepter l'analyse de S. Lojkine, distinguant deux régimes de l'image picturale, entre la période du *Fils naturel* et celle du *Paradoxe*, ici Diderot ne varie pas. Voir Lojkine, S. (1992):
 « Le langage pictural dans le *Paradoxe sur le comédien* de Denis Diderot », Le Neveu de Rameau *et le* Paradoxe sur le comédien de Denis Diderot, Cahiers Textuel (Paris VII), pp. 87–99.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> *Paradoxe*, op. cit., p. 1379.

Lettre sur les sourds et les muets, op. cit., p. 17. Il faut souligner que l'exemple, comme souvent dans ce domaine chez Diderot, renvoie à un instant sublime. À cette époque, l'héritage longinien, et sa reformulation par Boileau jouent un rôle important dans la réflexion sur le théâtre. Il se combine ici avec le talent d'un acteur dont l'expressivité gestuelle a fait la célébrité en Europe.

<sup>21</sup> On sait que l'admiration de Diderot pour Greuze repose sur cette capacité à rendre visible une gamme de passions, dans ses grandes compositions notamment (voir Salon de 1765, Diderot (1994–1997): Œuvres, op. cit., vol. III, p. 388 et suivantes).

l'ambassadeur de Russie à Paris, la princesse Gallitzin qui avait commandé au peintre ce tableau au sujet peu commun, glorifiant celle qu'on considérait comme la première tragédienne de son temps<sup>22</sup>. La toile représente le moment célèbre où Médée, sur son char ailé, échappe à la vengeance d'un Jason désespéré par la mort de ses enfants. Alors que le sujet avait tout pour lui plaire – La Clairon est une des références majeures pour le jeu dramatique dans le *Paradoxe*<sup>23</sup> – Diderot n'aime pas le tableau de Van Loo, à cause de la faiblesse, selon lui, de la représentation des émotions :

C'est une décoration théâtrale avec toute sa fausseté; un faste de couleurs qu'on ne peut supporter; un Jason d'une bêtise inconcevable. L'imbécile tire son épée contre une magicienne qui s'envole dans les airs, qui est hors de portée, qui laisse à ses pieds ses enfants égorgés. C'est bien cela? Il fallait lever au ciel ses bras désespérés, avoir la tête renversée en arrière, les cheveux hérissés; une bouche ouverte qui poussa de longs cris; des yeux égarés<sup>24</sup>.

Diderot, qui, à son habitude, refait le tableau, s'appuie sur la tradition des « têtes d'expression », codifiée depuis la conférence de Charles Le Brun à l'Académie de peinture (1668), et dont des exemples visuels avaient été à plusieurs reprises publiés, notamment par J. Audran en 1727<sup>25</sup>. L'échec du tableau repose donc ici sur l'incapacité à rendre visible avec efficacité la passion dont le personnage doit être pris. C'est d'ailleurs une donnée assez fréquente de la critique picturale de Diderot : le peintre étant réduit à la pantomime, il doit veiller à l'efficacité de la visualisation des émotions.

De façon inattendue, dans un texte curieux de 1772, Mademoiselle Clairon elle-même conseille à un jeune acteur d'aller étudier l'expression des passions chez les peintres. Il s'agit d'un article anonyme publié dans la *Correspondance littéraire* de Grimm en 1772, et intitulé « De l'art théâtral, rêve<sup>26</sup> ». Un personnage féminin, mécontent d'avoir composé une mauvaise pièce de clavecin, s'endort, et rêve qu'elle est La Clairon. Deux jeunes gens qui veulent devenir acteurs lui sont envoyés, l'un par Voltaire, l'autre par l'ancien directeur de l'Opéra-Comique. Elle renvoie assez vite le premier, et prodigue ses conseils au second, « qui n'était point beau » mais « avait beaucoup de physionomie », c'est-à-dire était plus expressif. Le « personnage » de Mademoiselle Clairon développe la théorie de l'acteur cultivé (dérivée de celle du *doctus pictor*, développée depuis la Renaissance). Elle intègre à la formation de l'expressivité de l'acteur, puisque c'est l'objectif poursuivi, le modèle pictural et celui de la sculpture :

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Josèphe Léris (1723–1803), dite Mademoiselle Clairon, fut pensionnaire de la Comédie Française de 1743 à 1765. Cf. Mengès, C. (1989): « Diderot et le portrait de Mademoiselle Clairon en Médée, gravé par Beauvarlet », Littératures, 20, pp. 16–24.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> « Quel jeu plus parfait que celui de la Clairon? Cependant suivez-la, étudiez-la et vous serez convaincu qu'à la sixième représentation elle sait par cœur tous les détails de son jeu comme tous les mots de son rôle. » Paradoxe, op. cit., p. 1381.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Salon de 1759. Diderot (1994-1997): Œuvres, op. cit., vol. IV, p. 194.

Les Expressions des passions de l'âme, représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu M. Le Brun, Paris, J. Audran, 1727 (consultable en ligne sur Gallica). L'attitude évoquée combine les planches de l'effroi et du désespoir. Sur ces questions, voir R. Démoris, « Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot », site Fabula, rubrique Colloque en ligne (http://www.fabula.org/colloques/document624.php, consulté le 1/02/2018).

Maurice Tourneux, éditeur de la Correspondance littéraire, attribue sans hésitation mais sans argument, le texte à Mme d'Epinay. Née Louise Tardieux d'Esclavelles, Mme d'Epinay (1726–1783) fut la maîtresse de Grimm, et collabora, comme Diderot, au périodique manuscrit qu'il dirigeait.

Un cours de tableaux et de statues vous sera, avec le temps, fort utile. Peut-être le ferai-je avec vous, pour vous apprendre à bien voir, et à faire un bon usage de ce que vous aurez vu. Je n'aurai garde de diriger votre coup d'œil sur telle ou telle attitude. Si le statuaire ou le peintre a bien rempli sa tache, vous apercevrez dans l'instant le sentiment, la passion qu'il a voulu rendre. Nous examinerons cette passion et ses effets, nous verrons si l'attitude et l'expression que l'artiste leur a données sont vraies ; et à force d'observation, votre âme, accoutumée peu à peu à recevoir subitement toutes ces diverses impressions, pliera insensiblement toute votre personne à suivre ses mouvements, et vous finirez par savoir jouer la comédie<sup>27</sup>.

On remarquera que, comme chez Diderot, si l'artiste a accompli son but, le sentiment est perçu dans l'instant... Si la peinture, dans ce texte, comme dans ceux de Diderot, est un modèle d'expressivité, c'est que, privée du secours de la verbalisation, et en quelque sorte condamnée à la visualisation des passions, elle se rapproche de l'état natif des émotions, qui est pré-langagier. Un théâtre qui veut communiquer une émotion doit se méfier de l'éloquence, et, comme une peinture efficace, miser sur les signes non verbaux... L'ènergétique de l'émotion dépend de la puissance de l'image, qu'elle soit picturale ou dramatique.

## Le renouvellement de la prose

Cette conception, toute orientée chez Diderot vers le théâtre, et critère de l'analyse picturale, ne s'applique pas qu'à ces domaines. Il me semble qu'elle touche aussi le domaine de la fiction en prose, ce qui a été moins souvent relevé. C'est dans l'essai *De la poésie dramatique* qu'on trouve explicité ce rapprochement, dans ce qui apparaît comme une digression inattendue :

C'est la peinture des mouvements qui charme surtout dans les romans domestiques. Voyez avec quelle complaisance l'auteur de *Pamela*, de *Grandisson* et de *Clarisse* s'y arrête! Voyez quelle force, quel sens et quel pathétique elle donne à son discours! Je vois le personnage; soit qu'il parle, soit qu'il se taise, je le vois; et son action m'affecte plus que ses paroles<sup>28</sup>.

Le lecteur des romans de Samuel Richardson, surtout *Clarissa Harlowe* (1748) et *Sir Charles Grandison* (1753), sera sans doute surpris du jugement de Diderot. C'est plutôt l'éloquence verbale de la passion qu'il retiendra que sa force visuelle. Il n'en demeure pas moins que Diderot lit le roman en quelque sorte à la lumière de l'énergie visuelle dramatique. La répétition du « je vois » annonce la pointe : « son action me touche plus que ses paroles ». La maxime pourrait être appliquée au théâtre, mais c'est de roman qu'il s'agit. Il y a ici un souvenir de lecture qui est explicité dans l'*Éloge de Richardson*, publié en 1761 :

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Grimm, M. et alii (1877–1882): Correspondance littéraire, philosophique et critique. In Tourneux, M. (éd.). Paris: Garnier, vol. 9, p. 407.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> De la poésie dramatique. Diderot (1994–1997): Œuvres, op. cit., vol. IV, p. 1338.

Je ne me rappelle point, sans frissonner, l'entrée de Clémentine dans la chambre de sa mère, pâle, les yeux égarés, le bras ceint d'une bande, le sang coulant le long de son bras et dégoutant du bout de ses doigts, et son discours : *Maman, voyez, c'est le vôtre*. Cela déchire l'âme<sup>29</sup>.

On est face à une lecture visuelle du passage, qui isole dans la prose les procédés du théâtre. L'image frappante n'est d'ailleurs pas sans affinité avec le passage déjà cité qui soulignait l'expressivité sublime du geste de Lady Macbeth, dans la pièce de Shakespeare. L'adjectif sublime est d'ailleurs aussi employé à propos de Clémentine.

Si Diderot apprécie chez Richardson la puissance des images, qui contribue à l'expressivité passionnelle, il la met aussi en pratique, dans un certain nombre de textes de fiction en prose, notamment dans des œuvres devenues célèbres mais qui demeurèrent confidentielles de son vivant, *Le Neveu de Rameau* et *La Religieuse*<sup>30</sup>. Je me contenterai de donner un passage en exemple pour chacune. Le point commun est l'utilisation expressive du geste, qui renouvelle en partie l'écriture romanesque de l'époque. En effet l'éloquence du corps n'est que rarement présente, ou seulement de façon schématique et topique<sup>31</sup>. Diderot quant à lui donne à certains de ses personnages une gestuelle expressive.

Le cas le plus connu et le plus spectaculaire est celui du neveu de Rameau, doué d'une capacité extraordinaire pour la pantomime. À plusieurs reprises dans le texte, le personnage, par sa gestuelle imite soit des attitudes (celles de musiciens notamment) soit des émotions. C'est le cas dans le passage suivant :

Puis il se mit à sourire, à contrefaire l'homme admirateur, l'homme suppliant, l'homme complaisant ; il a le pied droit en avant, le gauche en arrière, le dos courbé, la tête relevée, le regard comme attaché sur d'autres yeux, la bouche béante, les bras portés vers quelque objet ; il attend un ordre, il le reçoit, il part comme un trait, il revient, il est exécuté, il en rend compte ; il est attentif à tout ; il ramasse ce qui tombe, il place un oreiller ou un tabouret sous des pieds ; il tient une soucoupe ; il approche une chaise ; il ouvre une porte ; il ferme une fenêtre, il tire des rideaux ; il observe le maître et la maîtresse ; il est immobile, les bras pendants, les jambes parallèles ; il écoute, il cherche à lire sur les visages et il ajoute : Voilà ma pantomime, à peu près la même que celle des flatteurs, des courtisans, des valets et des gueux<sup>32</sup>.

Éloge de Richardson. In Diderot (1994): Œuvres esthétiques. Vernière, P. (éd.). Paris: Dunod, Classiques Garnier, pp. 46–47. Il s'agit de la scène de la folie de Clémentine, que sa mère a voulu faire saigner par un chirurgien pour qu'elle retrouve son état normal. Elle a cru qu'on voulait la tuer. Cf. S. Richardson, Sir Charles Grandison, T. III, lettre 26, (https://ebooks.adelaide.edu.au/r/richardson/samuel/grandison, consulté le 1/02/2018). Sir Charles Grandison tombe amoureux d'une jeune Italienne catholique, dont il a aidé le père. Cet amour est rendu impossible à cause de la différence des religions. Le mot de Clémentine est dans la traduction, pas dans l'original.

Rédigé vers 1762, revu en 1773, Le Neveu de Rameau demeura manuscrit jusqu'à la mort de Diderot en 1784. Voir l'introduction et le dossier de Jean-Claude Bonnet. In Diderot (1983): Le Neveu de Rameau. Paris: Flammarion, GF. Il parut pour la première dans une traduction allemande de Goethe en 1805, et en français en 1823. La Religieuse fut publiée dans la Correspondance littéraire en livraisons entre octobre 1780 et mars 1783. Elle parut en volume en 1796. Voir l'introduction de Florence Lotterie. In Diderot (2009): La Religieuse. Paris: Flammarion, GF.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> De façon caractéristique, Anne Coudreuse part de *La Religieuse* de Diderot dans son article « Le langage du corps souffrant dans quelques œuvres du XVIIIe siècle. » In Girardini, E. – Henrot, G. (2004): *Le corps à fleur de mots*. Padoue: Unipress, pp. 43–67.

<sup>32</sup> Neveu de Rameau, op. cit., p. 126.

Le style accumulatif et coupé vise à rendre la *maestria* du personnage-caméléon. Cette succession de personnages n'est pas sans rapport avec le jeu d'un comédien que Diderot admirait, David Garrick (1717–1779), le plus célèbre acteur shakespearien du XVIII<sup>e</sup> siècle, directeur du théâtre de Drury Lane à Londres. Il s'était produit dans les salons parisiens, qu'il avait marqués justement par son talent expressif pour la pantomime. Diderot l'avait rencontré. Il a recours à son exemple comme justification de sa position, dans le *Paradoxe*:

Garrick passe sa tête entre les deux battants d'une porte, et, dans l'intervalle de quatre à cinq secondes, son visage passe successivement de la joie folle à la joie modérée, de cette joie à la tranquillité, de la tranquillité à la surprise, de la surprise à l'étonnement, de l'étonnement à la tristesse, de la tristesse à l'abattement, de l'abattement à l'effroi, de l'effroi à l'horreur, de l'horreur au désespoir, et remonte de ce dernier degré à celui d'où il était descendu. Est-ce que son âme a pu éprouver toutes ces sensations et exécuter, de concert avec son visage, cette espèce de gamme ? Je n'en crois rien, ni vous non plus<sup>33</sup>.

Dans le *Neveu*, il s'agit d'écrire la pantomime et de faire vivre un personnage hors du commun, fascinant et agaçant, qui a marqué durablement les lecteurs de ce texte à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce n'est pas d'abord par son verbe qu'il est passé à la postérité, mais par sa gestuelle.

Dans la *Religieuse*, c'est plus nettement l'exemple de Richardson qui sert de guide à l'écriture. Le geste n'y a pas le côté spectaculaire qu'il possède dans le *Neveu*, mais il vient participer à l'énergie de la représentation des passions<sup>34</sup>. Ainsi, au début de son séjour au couvent, la supérieure va remettre une lettre à Suzanne, qui lui annonce la décision de sa famille. La gestuelle de la main vient accompagner une émotion qui est en l'occurrence feinte, comme le savent et Suzanne et le lecteur, et susciter, en vain, la curiosité:

Un matin, après l'office, je vis entrer la supérieure chez moi. Elle tenait une lettre. Son visage était celui de la tristesse et de l'abattement ; les bras lui tombaient ; il semblait que sa main n'eût pas la force de soulever cette lettre ; elle me regardait ; des larmes semblaient rouler dans ses yeux ; elle se taisait et moi aussi. Elle attendait que je parlasse la première ; j'en fus tentée mais je me retins [...] Elle tenait toujours sa lettre d'une main pendante, au milieu de ces questions, elle la posa sur ses genoux, et sa main la cachait en partie. Enfin [...] voyant que je ne lui demandais point ce que c'était que ce papier, elle me dit : « Voilà une lettre »<sup>35</sup>.

Le sens de la scène tout entière repose sur l'implicite, et le sens passe donc par les signes non verbaux. L'écriture romanesque y acquiert une précision nouvelle, en intégrant au récit de paroles la « pantomime » expressive. Avec un art consommé de la mise en scène, Diderot reprend la gestuelle de la main pour accompagner la réaction de Suzanne à la lecture de la lettre en question, qui la condamne à vie au couvent :

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Paradoxe, op. cit., p. 1394.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Il faut dire que les états émotifs subis par Suzanne ou dont elle est témoin sont souvent extrêmes.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Diderot (2009): La Religieuse. Paris: Flammarion, GF, p. 20

Je pris la lettre, je la lus d'abord avec assez de fermeté ; mais à mesure que j'avançais, la frayeur, l'indignation, la colère, le dépit, différentes passions se succédant en moi, j'avais différentes voix, je prenais différents visages et je faisais différents mouvements. Quelquefois je tenais à peine ce papier, ou je le tenais comme si j'eusse voulu le déchirer, ou je le serrais violemment comme si j'eusse été tentée de le froisser et de le jeter loin de moi<sup>36</sup>.

À lire de tels passages, on pourrait sans doute appliquer au roman de Diderot la désignation générique forgée par la critique anglo-saxonne des années 1970 pour les œuvres de Richardson : *dramatic novel*<sup>37</sup>. Même si la postérité n'a pas vraiment consacré la rhétorique des émotions pratiquée par Diderot dans ses propres pièces de théâtre, elle a au contraire pleinement reconnu le potentiel dramatique des fictions en prose, et mis sur la scène avec succès des textes qui n'étaient pas destinés à être joués. La fécondité de la réflexion sur la place de la puissance des images dans l'énergétique des émotions a ainsi trouvé un accomplissement paradoxal.

#### **BIBLIOGRAPHIE**

Dictionnaire universel français et latin, dit Dictionnaire de Trévoux (1738-1742): Nancy.

Dictionnaire de l'Académie français (1762) : 4e édition, Paris, veuve Brunet.

Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (1751-1765).

Les Expressions des passions de l'âme, représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu M. Le Brun (1727): Paris, J. Audran.

Coudreuse, A. (2004) : « Le langage du corps souffrant dans quelques œuvres du XVIIIe siècle. » In Girardini, E. – Henrot, G. (éd.) : *Le Corps à fleur de mots*. Padoue : Unipress, pp. 43–67.

Delon, M. (1988): L'Idée d'énergie au tournant du siècle des Lumières (1770-1820), Paris, PUF.

Démoris, R. (2018): « Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot », site Fabula, rubrique Colloque en ligne (http://www.fabula.org/colloques/document624.php, consulté le 1/02/2018).

Diderot, D. (1983): Le Neveu de Rameau. Paris: Flammarion, GF.

Diderot, D. (1994): Œuvres esthétiques. Vernière, P. (éd.) Paris: Dunod, Classiques Garnier.

Diderot, D. (1994–1997) : Œuvres. Versini, L. (éd.). Paris : Laffont, Bouquins, vol. IV. Esthétique – Théâtre.

Diderot, D. (2009): La Religieuse. Paris: Flammarion, GF.

Frantz, P. (1998): L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle. Paris: PUF.

Grimm, M. et alii (1877–1882) : Correspondance littéraire, philosophique et critique. Tourneux, M. (éd.). Paris : Garnier.

Haquette, J.-L. (2000): « Le Public et l'intime, réflexions sur le statut du visible dans le *Fils naturel* et les *Entretiens* ». In Buffat, M. (éd.). *Diderot, l'invention du drame*. Paris : Klincksieck, pp. 59–76.

Haquette, J.-L. (2014): « Le langage et la puissance de l'image dans l'esthétique de Diderot ». In Le Ru, V. (éd.): *Diderot, Langue et savoir*. Reims: Epure, pp. 13–30.

Ida, H. (1999): « La « pantomime » selon Diderot. Le geste et la démonstration morale », Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie, 27, pp. 25–40.

Kinkead-Weekes, M. (1973): Samuel Richardson: dramatic novelist. London: Methuen.

<sup>36</sup> Ibid., p. 21

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Cf. Konigsberg, I. (1968): Samuel Richardson and the dramatic novel. Lexington: University of Kentucky press, et Kinkead-Weekes, M. (1973): Samuel Richardson: dramatic novelist. London: Methuen.

Konigsberg, I. (1968): Samuel Richardson and the dramatic novel. Lexington: University of Kentucky press.

Kovacs, K. (2003): « L'expression des passions dans la théorie dramatique de Diderot. » *Acta Romanica Szegediensis*, XXII, pp. 93–103.

Lojkine, S. (1992): « Le langage pictural dans le *Paradoxe sur le comédien* de Denis Diderot », Le Neveu de Rameau *et le* Paradoxe sur le comédien *de Denis Diderot*, *Cahiers Textuel* (Paris VII), pp. 87–99.

Mengès, C. (1989) : « Diderot et le portrait de Mademoiselle Clairon en Médée, gravé par Beauvarlet », *Littératures*, 20, pp. 16–24.

Piles, R. de (1708): Cours de peinture par principes. Paris : J. Estienne.

Jean-Louis Haquette Département de Lettres Modernes Faculté des Lettres et Sciences Humaines Université de Reims Champagne Ardenne 57, rue Pierre Taittinger, 51100 REIMS jean-louis.haquette@univ-reims.fr

# L'EXPRESSION DES ÉMOTIONS, UN PARADIGME STRUCTUREL DANS LES NOUVELLES DE JULES BARBEY D'AUREVILLY

PASCALE AURAIX-JONCHIÈRE Université Clermont-Auvergne

# THE EXPRESSION OF EMOTIONS, A STRUCTURAL PARADIGM IN JULES BARBEY D'AUREVILLY'S SHORT-STORIES

**Abstract:** The expression of emotions in Barbey d'Aurevilly's narratives rather convey analysis related to the semiotics of the body (moreover passionate body). But the links between emotions and speech, their possible transmission from a taler to another and their effects on the multilayed narrative levels enable the readers to appreciate them from different points of view. Our thesis is that this metatextual function of emotions is the foreground of a structural paradigm special to short narratives and to their exemplary aim.

**Keywords:** Barbey d'Aurevilly, emotions, metatextuality, metaphysics. **Mots clés:** Barbey d'Aurevilly, émotions, métatextualité, métaphysique.

Saigne, saigne mon cœur... saigne! je veux sourire, Ton sang teindra ma lèvre et je cacherai mieux, Dans sa couleur pourpre et dans ses plis joyeux, La torture qui me déchire.

Saigne, saigne mon cœur, saigne plus lentement! Prends garde! on t'entendrait...Saigne dans le silence, Comme un cœur épuisé qui déjà saigna tant, À bout de sang et de souffrances<sup>1</sup>!

Le poème que Barbey adresse d'abord à son ami Trebutien, dans une lettre en date du 22 janvier 1851, comme il a coutume de le faire, sera publié ultérieurement dans *Poussières*. Il le compare à un « cri » irrépressible, ouvrant un paradigme qu'il ne cessera d'explorer à propos de cette poésie dont il conçoit les limites (et critique la valeur littéraire) mais qu'il ne peut s'empêcher d'écrire car, comme il l'explique quelques années

https://doi.org/10.14712/24646830.2018.40 © 2017 The Author. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

107

Ce poème en vers comporte cinq strophes. Barbey commente: « Quand on fait de pareils cris, on est bien près de devenir fou [...]! ». Barbey d'Aurevilly, J.-A. (1983): Correspondance générale. Paris: Les Belles Lettres, III, p. 22). Pour l'ensemble des poèmes de Barbey, voir Auraix-Jonchière, P. (2000): « Un palais dans un labyrinthe ». Poèmes. Paris: Champion.

plus tard, ces vers ne sont « pas de la littérature, c'est de la vie<sup>2</sup> », ses poésies sont ses « gouttelettes de sang<sup>3</sup> » ; la poésie est « idyosyncrasie de soi-même<sup>4</sup> », elle doit s'écrire « du dedans au dehors<sup>5</sup> ». Autant dire qu'il s'agit d'une poésie de l'émotion, si l'on en croit le Grand Dictionnaire universel Larousse du XIXe siècle, qui précise que « l'émotion a deux caractères : l'un, physique, qui n'est qu'un ébranlement nerveux, surtout sensible dans l'organe du cœur, et l'autre moral, qui consiste dans une affection très-vive de l'âme, dont l'affection physique n'est que le signe extérieur<sup>6</sup> ». Liée à la poésie, à la confidence<sup>7</sup>, l'émotion est aussi le signe d'une réception élective, dans le domaine esthétique cette fois, comme le souligne Jean-François Delaunay dans son édition des critiques d'art de l'écrivain journaliste : « Barbey fait valoir ce qui sera l'élément moteur de sa critique, l'émotion<sup>8</sup> ». On sait par ailleurs à quel point est frappante la caractérisation hyperbolique des personnages dans les fictions romanesques chez Barbey, induite, il est vrai, par leur énergie, mais aussi par la force des émotions qui les assaillent et qui décident le plus souvent de leurs actes. Dans le bel ouvrage qu'il a consacré à La Physiognomonie dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly9, Reto Zöllner exploite les « sémiotiques du corps », amoureux notamment, en lien donc avec la manifestation des émotions ou, à l'inverse, leur rétention : chez Jeanne le Hardouey dans L'Ensorcelée ou Aimée de Spens dans Le Chevalier des Touches, pour ne prendre que ces exemples, la physiologie trahit l'émotion. Philippe Berthier l'avait clairement diagnostiqué : chez bien des héroïnes aurevilliennes, « [la] rhétorique de la peau dit ce qui ne peut être dit, exhibe un secret du désir<sup>10</sup> ».

Mais poser la question de l'expression des émotions dans des fictions brèves déplace sensiblement l'intérêt. *Les Diaboliques* en effet – pour s'en tenir au seul recueil de 1874 – relèvent d'un art de la concision au service d'une visée apologétique qui suppose un traitement particulier du champ émotionnel, mobilisé à plusieurs niveaux de lecture. La préface du volume insiste sur les enjeux de la démarche : il n'est pas question ici de « diableries » et le surnaturel n'a pas sa place dans ces « petites tragédies de plain-pied<sup>11</sup> ». Or la forme brève implique une poétique du choc qui, d'une part, modifie les paramètres définissant les personnages et, d'autre part, vise le lecteur soumis à forte épreuve, sa sensibilité ébranlée le confrontant à un déferlement d'émotions. Ce sont celles-là même que François de Rosset mobilisait déjà quelques siècles plus tôt lorsqu'il présentait telle des *Histoires mémorables et tragiques de ce temps* (1619) : « Je frémis moi-même d'horreur en écrivant cette histoire, ma main en frissonne toute, et à peine peut-elle empêcher que la plume lui échappe<sup>12</sup>. » L'émotion paroxystique qu'est l'horreur, mobilisée de même par

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Juillet 1855. À Paul de Saint-Victor.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> À son frère Léon. Correspondance générale, op. cit., III, p. 21.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Grand Dictionnaire universel Larousse du XIXe siècle, 1870, tome VII, partie 2, p. 450, entrée « Émotion ».

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Voir les Memoranda.

<sup>8</sup> Delaunay, J.-F. (1993): Barbey d'Aurevilly. L'amour de l'Art. Paris: Séguier, p. 14.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Zöllner, R. (2016): La Physiognomonie dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly. Paris: Garnier.

Berthier, Ph. (1987): L'Ensorcelée, Les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly. Une écriture du désir. Paris: Champion, p. 143.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Voir Barbey d'Aurevilly, J.-A. (1966): Œuvres complètes. Les Diaboliques. Édition établie et annotée par J. Petit. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, II, p. 1291.

Rosset, F. de. (1994): Les Histoires mémorables et tragiques de ce temps. Paris: Hachette, Le Livre de Poche, p. 127. Histoire III. Cité par Philippot, D. « Les Diaboliques, ou les histoires tragiques de notre temps ». In Berthier, P. (2010): Barbey d'Aurevilly et la modernité. Paris: Champion, p. 93.

l'auteur préfacier des *Diaboliques*, fait le lien entre l'esprit et le corps *via* la sensibilité et ses effets dans un contexte de brièveté formelle. C'est sur ce *pacte de l'émotion* que j'aimerais revenir, aux niveaux narratif et métanarratif, pour en saisir le mode de fonctionnement et les implications.

## Un pacte de lecture fondé sur l'émotion

Le pacte de lecture fixé dans la préface insiste pour l'essentiel sur l'effet tragique et met d'emblée le lecteur en garde contre « le vif de ces histoires » et son possible impact sur sa sensibilité<sup>13</sup>. Mais chacune des nouvelles redéploie ce pacte en le personnalisant selon différentes configurations. Si elles ont été depuis longtemps analysées par la critique, la place qu'y tiennent les émotions, pourtant centrales dans le schéma de communication alors mis en place, n'a pas été spécifiquement exploitée.

On sait que la dernière d'entre elles (dans l'ordre chronologique de l'écriture), « La Vengeance d'une femme », s'ouvre par exception sur un long prologue théorique et critique, qui déplore l'absence de hardiesse d'une littérature choisissant d'ignorer les « crimes que la société commet mystérieusement et impunément tous les jours 14 », « même pour en effrayer! » Cette littérature « bégueule » obéit, ce faisant, à l'horizon d'attente d'un lecteur timoré, qui préfère le déni à l'effroi :

L'extrême civilisation enlève au crime son effroyable poésie, et ne permet pas à l'écrivain de la lui restituer. Ce serait par trop horrible, disent les âmes qui veulent qu'on enjolive tout, même l'affreux<sup>15</sup>.

« L'affreux », qualificatif perceptif, associe lecture et trouble émotionnel, le lecteur contemporain se situant plus volontiers quant à lui du côté de ces antonymes désignant toute absence d'émotion qu'énumère le *Grand Dictionnaire Universel Larousse du XIXe siècle* : calme, impassibilité, quiétude ou euthymie, ce dernier terme renvoyant à une réception atone, privée de dysphorie comme d'euphorie, une forme d'encéphalogramme plat dont l'idée répugne à Barbey.

À ses yeux au contraire, seule importe l'intensité des affects, susceptible de faire réagir le sujet. C'est pourquoi le récit qui suit et illustre ce prologue met en scène un double de ce lecteur indifférent, un jeune dandy « horriblement blasé », « qui avait assez réfléchi sur ses sensations pour ne plus pouvoir en être dupe, et qui n'avait peur ni horreur d'aucune<sup>16</sup> ». Mais, contre toute attente, ce lecteur est confronté à la surprise le jour où il remarque une prostituée plus encore énigmatique que séduisante, après dîner, devant la balustrade de Tortoni, « vers la fin du règne de Louis-Philippe<sup>17</sup> ». Et, parce qu'il se trouve « surpris<sup>18</sup> » –

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Les Diaboliques, op. cit., p. 1291.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> « La Vengeance d'une femme », *ibid.*, p. 229.

<sup>15</sup> Ibid., p. 231.

<sup>16</sup> Ibid., p. 233.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>18</sup> TLF. Êntrée « surpris » : Fait d'être surpris, pris au dépourvu ; état de trouble, émotion qui en découle.
« La surprise [it. ds le texte] est l'attitude émotive la plus simple et pourtant elle contient déjà toute la richesse de ce qu'on peut appeler le phénomène circulaire entre la pensée et le corps. Dans la surprise

le terme est dès lors récurrent et jalonne son parcours –, il se voit progressivement ramené dans le monde des émotions et de la réception sensible, retour dont le texte souligne les dangers : la séduction exercée par la femme à « la mise trop *voyante* » s'assimile à l'emprise de la mort lorsqu'elle « coup[e] le boulevard comme une faux<sup>19</sup> ». On voit par là que l'impact nécessaire des émotions peut être fatal pour un lecteur non préparé. En effet, le récit superpose deux scénarios : le premier – celui d'une transaction sexuelle particulièrement marquante, qui donne à Tressignies des « sensations inouïes<sup>20</sup> » – est concurrencé par le second, qui met en présence une conteuse puissante experte dans le maniement des émotions et un auditeur médusé anéanti par leur force déferlante. La « férocité sombre » de la femme convoque alors l'image du conteur impitoyable que Barbey appelle de ses vœux, un conteur « résolu et presque terrible » qui terrasse son lecteur qui « frémit<sup>21</sup> » d'abord, est « effrayé<sup>22</sup> » ensuite et enfin, « ému d'une tout autre émotion que celles-là par lesquelles jusqu'ici elle l'avait fait passer<sup>23</sup> », est envahi par une « agitation extrême<sup>24</sup> » :

Lui qui croyait en avoir fini avec les sentiments involontaires et dont la réflexion, au rire terrible, mordait toujours les sensations, comme j'ai vu des charretiers mordre leurs chevaux pour les faire obéir, sentait que dans l'atmosphère de cette femme, il respirait un air dangereux<sup>25</sup>.

« Trouble », « effroi », « tremblement », sont dès lors autant d'indices précurseurs de l'état de profonde mélancolie dans lequel Tressignies finit par sombrer. Quant aux réactions de l'ambassadeur d'Espagne et des officiers présents à l'annonce de la mort de la duchesse devenue prostituée par vengeance à la fin de la nouvelle, étonnement ou préoccupation songeuse, elles attestent de leur qualité commune d'auditeurs inavoués d'une histoire terrible. Le texte s'achève sur le tableau de ces personnages qui démultiplient l'image du lecteur frappé d'émotion.

Si la théorisation affichée de ce pacte de lecture n'advient que tardivement, dans les années 1870, les nouvelles qui ont précédé celle-ci l'ont diversement scénarisée. Et si le schéma de réception privilégié par Barbey a pour corollaire une fréquente absence de dénouement, comme on l'a souvent noté, c'est en partie parce que les auditeurs sont frappés du sceau de l'émotion, une émotion intense, à l'écoute d'histoires conçues pour faire réagir le sujet. La configuration globale est la suivante : un narrateur qui s'exprime le plus souvent à la première personne met en scène un conteur, témoin ou acteur d'une histoire « mémorable et tragique » dont il ressent lui-même les effets, dans son corps et dans son esprit. Les variantes de ce schéma métanarratif ne font qu'en asseoir et en

le vivant est saisi par l'événement subit et nouveau, par l'autre ; ceci est plus fondamental, plus primitif que l'amour et la haine, que le désir, que la joie et la tristesse...» Ricœur, P. (1949) : *Philosophie de la Volonté*, p. 238.

<sup>19 «</sup> La Vengeance d'une femme », op. cit., p. 234.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Il y a dans le plaisir, écrit encore le narrateur, « des abîmes tout aussi profonds que dans l'amour. » *Ibid.*, p. 307.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> *Ibid.*, p. 258.

renforcer l'impact et il arrive qu'il soit redoublé, comme dans « Le Rideau cramoisi », où le conteur narre un épisode passé traumatique qui l'a réduit à néant au narrateur qui se trouve à son tour gagné par une émotion dont il nous incombe d'interpréter la valeur. Le titre de la nouvelle vaut à cet égard comme alerte proleptique : cette couleur cramoisie, associée tout à la fois à la dissimulation et à l'ostentation grâce au motif ambivalent du rideau, fait signe vers une érubescence corporelle révélatrice d'une forte émotion que nul code social ne parvient à juguler. La dilection bien connue de Barbey pour les rougeurs physiologiques pourrait d'ailleurs être comprise comme une façon de faire de la matière émotive un matériau privilégié de l'écriture pour en afficher les principes fondateurs. Le conteur donc, le vicomte de Brassard, officier courageux et exigeant, dandy et séducteur impénitent<sup>26</sup>, narre un épisode autobiographique ancien<sup>27</sup> dont la remontée impromptue du souvenir s'accompagne des signes d'une émotion particulièrement saisissante, en contraste absolu avec l'ethos du personnage. C'est la vue d'une fenêtre, la nuit, dans une bourgade endormie, qui sert de catalyseur : sa voix d'abord, sa physionomie ensuite, trahissent une destabilisation soudaine du personnage, dont le portrait initial se trouve soumis à réévaluation. Le « social incorporé » cher à Pierre Bourdieu échoue à corseter l'émotif:

[...] le ton qu'il mit à dire cela [...] était si peu dans la voix de mondit vicomte de Brassard et m'étonna si fort, que je voulus avoir le cœur net de la curiosité qui me prit tout à coup de voir son visage, et que je fis partir une allumette comme si j'avais voulu allumer mon cigare. L'éclair bleuâtre de l'allumette coupa l'obscurité.

Il était pâle, non pas comme un mort... mais comme la Mort elle-même<sup>28</sup>.

Tout au long de la nouvelle, le récit cadre est dès lors émaillé de notations descriptives signifiantes qui forment faisceau : la confession du vicomte se fait « gravement²9 », « avec une mélancolie³0 » qui souligne une faille dans l'armure que s'est forgée le personnage³¹ et avec un trouble croissant que trahissent maintes réactions que l'on peut interpréter comme autant de manifestations d'une « "signature" corporelle des émotions³² ». Ainsi, pour parvenir à achever son histoire, le vicomte « baiss[e] brusquement la vitre du coupé, comme si la respiration avait manqué à sa monumentale poitrine et qu'il eût besoin d'air pour achever ce qu'il avait à raconter³³ ». Or dans ce cas précis la nouvelle s'achève sur une transmission du courant émotif du conteur au narrateur, qui reçoit l'histoire comme l'illustration vraie et édifiante de l'effet dévastateur des passions. « Je rêvais sous l'impression de cette histoire », avoue-t-il, avant de conclure lorsque la diligence repart qu'il « voit

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Un « bon braguard du XIX<sup>e</sup> siècle » connu pour avoir « sept maîtresses en pied », p. 16.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> « J'avais dix-sept ans, et je sortais de l'École militaire », p. 25.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>30</sup> Ibid., p. 24.

<sup>31 « [...]</sup> avec une mélancolie qui me frappa dans ce luron formidable que je croyais doublé de cuivre comme un brick grec » (p. 24).

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Deluermoz, Q. – Fureix, E. – Mazurel, H. – Oualdi, M. (2013): « Écrire l'histoire des émotions : de l'objet à la catégorie d'analyse », Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle, 47. < http://rh19.revues.org/4573; DOI: 10.4000/rh19.4573 > [mis en ligne le 31 décembre 2016, consulté le 22 novembre 2017]

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> « Le Rideau cramoisi », p. 47.

toujours [la fenêtre] dans [ses] rêves, avec son rideau cramoisi<sup>34</sup> ». Cette persistance dit bien la force de l'impression, que l'on doit comprendre comme l'impact fort et durable de l'histoire sur le sujet mobilisé sur le plan sensible. La récurrence du syntagme titre à la clausule souligne la primauté et l'acuité des émotions et en fait le principe majeur de l'écriture et de la lecture de ces *diaboliques*. Si ces récits gravitent autour d'un « romanesque de la chair », comme le signale Michel Crouzet<sup>35</sup>, ils s'édifient parallèlement sur une rhétorique des émotions, indispensable pour assurer l'effet escompté sur le lecteur, « crocheté » dans son corps, son cœur et son âme comme l'est Robert de Tressignies dans « La Vengeance d'une femme ».

Pour autant, le plus souvent, le narrateur se tient soigneusement à l'écart de cette onde de choc et garde un rôle surplombant qui lui permet d'exposer le fonctionnement du récit édifiant. Dans « Le Dessous de cartes d'une partie de whist », l'émotion frappe de plein fouet les auditrices présentes dans le salon parisien de la baronne de Mascranny :

Le narrateur fut interrompu par le cri très vrai de deux ou trois femmes, pourtant bien brouillées avec le naturel. Depuis longtemps, il les avait quittées ; mais, ma foi, pour cette occasion il leur revint. Les autres, qui se dominaient davantage, ne se permirent qu'un hautle-corps, mais il fut presque convulsif<sup>36</sup>.

Le « cri », celui qui fuse de façon irrépressible dans les vers de Barbey, trahit de tropplein émotionnel qui ébranle le cœur à l'écoute (ou à la lecture) de ces histoires tragiques qui exposent « la part de l'inhumain dans l'homme<sup>37</sup> ». Ce micro-scénario a un intérêt métadiscursif majeur : il met en évidence l'opposition de l'intégration des codes sociaux – du côté de l'apprentissage et d'une répression des émotions<sup>38</sup> – et du naturel, qui laisse poindre le « vrai » du sujet. Plus loin, ce sont des gestes compulsifs<sup>39</sup> ou des marques corporelles qui trahissent l'émotion retenue mais d'autant plus visible, comme la « sueur légère » qui perle sur le dos de la comtesse<sup>40</sup>. À n'en pas douter, ces gestes et symptômes trahissent une altération de l'état de l'auditrice, modèle de la lectrice (ou du lecteur), et un affleurement non maîtrisé des émotions, facteur sensible de la réception du récit édifiant. L'état de songerie évasive déjà mentionné permet par ailleurs de dépasser toute distinction genrée car il est commun aux hommes et aux femmes qui recueillent ces histoires. La baronne de Mascranny a le dernier mot, plongée « dans une espèce d'horreur rêveuse<sup>41</sup> », mais il en va de même, par exemple, des convives du vieux M. de Mesnilgrand dans « À un dîner d'athées » : « Un silence plus expressif que toutes les réflexions leur pesait sur la bouche, à tous<sup>42</sup>. » Songerie ou silence (qui plus est, chez des hommes « sans-gêne » et

<sup>34</sup> Ibid., p. 57.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Crouzet, M. (1989): Introduction aux *Diaboliques*. Paris: Imprimerie nationale, p. 31.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> « Le Dessous de cartes », p. 220.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> L'expression est d'Henri Coulet, citée par Didier Philippot, art. cité, p. 98.

<sup>38</sup> Ce phénomène est incarné par les deux protagonistes de cette même nouvelle : Marmor de Karkoël et, plus encore, la baronne de Mascranny chez qui tout « porte en dedans », p. 154.

<sup>39</sup> La comtesse de Damnaglia « au buste inflexible » ronge « le bout d'ivoire, incrusté d'or, de son éventail », p. 170.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42 «</sup> À un dîner d'athées », p. 291.

« grossiers » comme les convives du « dîner d'athées<sup>43</sup> », sont l'avers de l'expression ouverte des émotions. Le narrateur est explicite à cet égard quand il souligne que, frappé par son propre récit, le chevalier de Mesnilgrand « s'arrêta, dans une émotion qu'ils respectèrent, ces matérialistes et ces ribauds<sup>44</sup> ».

### Des fictions de l'émotion

Les « tragédies de plain-pied » que sont donc *Les Diaboliques* s'enracinent dans un vécu condamnable et horrifique, censé mettre en lumière « l'enfer social<sup>45</sup> » caractéristique d'une époque de décadence. Pour autant, les acteurs de ces récits ne sont pas de simples prototypes de monstruosité, loin s'en faut, et ces textes contribuent à mettre en perspective une petite cartographie des émotions dans la double sphère du public et du privé, qui pourrait à elle seule constituer un passionnant objet d'étude.

La grande Histoire en effet prédispose le comportement de maints protagonistes et décide en partie de leurs affects et ce lien entre le sujet et les circonstances joue un rôle majeur dans le dispositif et la réflexion ici à l'œuvre. En particulier, plusieurs de ces nouvelles s'inscrivent dans le sillage des guerres d'Empire, la plus représentative à cet égard étant « À un dîner d'athées ». Le personnage de Mesnilgrand fils, acteur et témoin d'une tragédie intime dont il assure le dénouement, est l'exemple vivant de la déflation suivant les défaites napoléoniennes, exemple d'autant plus frappant que pour ce « violent » ne parvenant guère à endiguer ses « passions<sup>46</sup> », se voir privé « en pleine maturité » du « grand avenir militaire qu'il avait rêvé », est une forme radicale de castration<sup>47</sup>. Le récit se situe donc très exactement dans la perspective ouverte par les travaux d'Alan Forrest et de Nathalie Petiteau sur les « lendemains d'Empire chez les soldats de Napoléon », travaux d'anthropologie historique portant sur les « modalités de leur retour à la vie civile, tissées sous la Restauration de souffrances intimes liées à l'inaction » et au « manque de reconnaissance symbolique envers leurs sacrifices<sup>48</sup> ». « Ses sentiments », note le narrateur à propos de Mesnilgrand, « s'exaspérèrent jusqu'à la fureur la plus aiguë<sup>49</sup> ». Le Grand Dictionnaire universel Larousse du XIX<sup>e</sup> siècle précise : « On appelle émotion l'état particulier et momentané de l'âme, consistant dans une surexcitation nerveuse très violente. À part la durée et l'intensité, l'émotion est de même nature que le sentiment en général, considéré d'une manière active<sup>50</sup> ». Dans le cas qui nous occupe, cet assaut de « sentiments » est en réalité un pic émotionnel qui se traduit par un état d'exaspération permanent dont la note majeure est la « colère », une colère sans fond et superlative : « n'importe à quel moment on touchât à de certaines cordes, immortellement tendues

<sup>43</sup> Ibid., p. 250.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> « La Vengeance d'une femme », p. 294.

<sup>46</sup> Ibid., p. 232. C'est le domaine de la sexualité qui est donné comme exemple des « excès » auxquels conduisent ces « passions » trop intenses.

 $<sup>^{47}\,</sup>$  Il a « manqué la grande gloire historique pour laquelle il était né » (p. 181).

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Voir Deluermoz, Q. – Fureix, E. – Mazurel, H. – Oualdi, M., art. cité. Il est clairement dit de Mesnilgrand qu'il voit « de ses camarades de régiment, qui n'avaient pas des états de service comparables aux siens, devenir à sa moustache, colonels des plus beaux régiments de la Garde Royale » (p. 180).

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> « À un dîner d'athées », p. 232.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Grand Dictionnaire universel Larousse du XIX<sup>e</sup> siècle, op. cit., entrée « Émotion ».

en lui, il s'en échappait des résonances à renverser celui qui aurait eu l'imprudence de les effleurer<sup>51</sup> ». C'est sous l'angle du paroxysme que se décline l'émotion sous l'effet d'une frustration profonde. Or, l'histoire du chevalier de Mesnilgrand est celle d'un type singulier de conversion, fondé sur un tranfert des émotions. La nouvelle en effet, qui multiplie les formes de profanation, s'ouvre et se ferme dans un cadre religieux, celui d'une église envahie par l'obscurité - et la présence de Mesnilgrand surpris dans cette église dès les premières pages s'élucide après ce qu'il nomme sa confession à ses camarades. Car cette confession qui constitue le récit inclus et s'ouvre sur une tonalité en apparence gaie et légère s'achève sur un mode sérieux et sensible. Là encore, les inflexions de la voix font foi de cette métamorphose et de l'infiltration progressive des émotions dans le discours du personnage. À partir du moment où Mesnilgrand parle « lentement », « gravement<sup>52</sup> », « amèrement<sup>53</sup> » et où il « concentr[e] sa voix<sup>54</sup> », il s'agit moins de valoriser des effets de conteur hors pair que de glisser dans le registre de l'émotion, une émotion dont le degré suprême serait le silence. Ce silence est redoublé à la fin du récit où il marque, en même temps que les deux phases du dénouement (ou que les deux dénouements successifs), les degrés d'une proximité grandissante avec le sacré. Si l'interface de l'émotion physique est un ébranlement sensible et spirituel, alors on comprend que Mesnilgrand, en racontant cette histoire d'un cœur d'enfant profané, porté pendant des années « comme une relique » et finalement confié aux mains d'un prêtre, accède à un statut autre. Dans ce cas singulier, la conversion de la fureur en charité dessine un parcours où, contre toute attente, l'inflexion de l'émotion a partie liée avec la transcendance.

Le jeune vicomte de Brassard, sujet de l'histoire interne dans « Le Rideau cramoisi<sup>55</sup> », souffre d'un même désœuvrement et d'une même déception au moment où il rencontre Alberte, la fille du couple de bourgeois qui l'hébergent dans une « morne ville de province<sup>56</sup> ». Le contexte historique diffère sensiblement, mais la configuration d'ensemble reste la même. Dans l'attente de s'engager dans « la campagne de 1813 », campagne napoléonienne donc, le jeune Brassard sombre dans l'ennui, avec pour seul dérivatif l'amour de son uniforme, qu'il exhibe en se promenant « toutes aiguillettes dehors<sup>57</sup> ». L'arrivée de la damnante Alberte qui va nouer une relation passionnelle avec le jeune officier l'extrait donc de cette inertie, mais ce qui fait question dans cet épisode est paradoxalement l'absence significative d'émotion, absence qui renforce la dimension démonstrative de l'histoire. Les sens de Brassard pourtant sont fortement sollicités, comme l'atteste la scène capitale et bien connue de la main (de l'homme) saisie sous la table par la femme. Il n'est pas superflu d'y revenir rapidement, ne serait-ce que pour signaler que le cadre figure une répression des affects liée au milieu : la bourgeoisie de province se situe du côté de la contention des émotions. Le personnage d'Alberte incarne admirablement cette maîtrise, qui n'interdit pas au désir de se manifester en sous-main, si

<sup>51</sup> Ibid., p. 236.

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>54</sup> Ibid., p. 279.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> C'est le même vicomte, mais vieilli, qui assure parallèlement le rôle de conteur homodiégétique.

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>57</sup> Ibidem.

je puis me permettre ce jeu de mots<sup>58</sup>. Mais l'antithèse contention publique des émotions/ stimulation secrète des émotions qui structure le récit se complique d'une confrontation du désir à l'impassibilité. En effet, si l'histoire passionnelle qui réunit les deux amants toutes les deux nuits se caractérise par des élans paroxystiques dans le domaine de la sexualité, la jeune femme affiche une « froideur inexplicable et démentie » par ses gestes et son « audace<sup>59</sup> ». La phrase souvent citée comme exemple de la dualité des *diaboliques* : « Elle me produisait l'effet d'un épais et dur couvercle de marbre qui brûlait, chauffé par en dessous<sup>60</sup> », met en lumière l'importance de la forme-sens qu'est l'antithèse dans l'élaboration du récit bref, mais aussi dans l'appréhension métaphysique d'un univers bifacial. Mais la repenser en fonction du concept d'émotion ouvre de nouvelles perspectives. Dans le domaine amoureux, l'émotion n'est pas le sentiment (qui s'inscrit en principe dans une temporalité plus durable) ; elle n'est pas non plus parfaitement superposable aux sensations (dont la fulgurance toute physique la provoque et la porte). À ce stade de la réflexion, la question se pose de savoir si le corps peut se dissocier de l'esprit lorsqu'il y a émotion. J'avancerais, en me référant au cas d'Alberte, que le corps en se dissociant de l'esprit gomme les émotions au profit d'une exacerbation détachée des sensations. C'est pour cette raison sans doute qu'Alberte ne ressent pas le besoin de trouver un langage, ni verbal (elle est obstinément muette), ni physique (sa peau ne rougit pas comme celle de la Rosalba, par exemple, signe infaillible dans ce second cas de l'expression involontaire de la pudeur de l'héroïne) : « Le marbre ne perdit jamais sa rigide densité<sup>61</sup> », « Son front néronien [...] ne laissait rien passer de la nuit coupable, qui n'y étendait aucune rougeur<sup>62</sup> ». L'exception est assez frappante pour que l'on s'y attarde. Comme l'explique Reto Zöllner, « le personnage aurevillien vit de la tension entre le refoulement émotionnel et l'expressivité somatique<sup>63</sup> ». La figure d'Alberte au contraire présente le cas remarquable d'une absence de refoulement et d'une absence de somatisation. Cette lecture semble confirmée par la nomenclature adoptée par l'historien William M. Reddy, qui propose de distinguer une fonction du langage (verbale ou non verbale) spécifique à l'émotion : ce qu'il nomme « emotive », l'émotif, geste ou énoncé affectif destiné à « qualifi[er] un état émotionnel, influ[er] sur l'interaction en cours » ou « altér[er] l'état subjectif de l'individu<sup>64</sup> ». Alberte n'use pas de cette fonction. Là réside d'ailleurs la différence entre le jeune homme et la jeune femme dans la nouvelle car, exempte de toute émotion, elle orchestre pourtant celles de Brassard : « Alberte ne m'avait pas marchandé l'émotion. Elle m'avait fait passer dans l'âme plus d'un genre de frisson, plus d'un genre de terreur », se souvient-il<sup>65</sup>. Il n'est pas fortuit qu'apparaissent dans la même phrase les termes d'« émotion » et d'« âme ». Alberte est un personnage sans âme et, partant, peut-être sans émotion. Michel Crouzet a diagnostiqué chez Barbey la substitution d'un « romanesque

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Alberte s'empare de la main du jeune officier sous la table domestique, tandis que « l'autre de ces deux mains [...] tournait froidement le bouton d'une lampe qu'on venait de mettre sur la table » (p. 34).

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>60</sup> Ibid., p. 47.

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>62</sup> Ibid., p. 48.

<sup>63</sup> Zöllner, R. Op. cit., p. 424.

<sup>64</sup> Deluermoz, Q. – Fureix, E. – Mazurel, H. – Oualdi, M. Art. cité. Les gestes affectifs dont il est question sont, par exemple, des larmes ou des cris. L'énoncé est un constat clair de l'émotion ressentie (du type : « je suis en colère»).

<sup>65 «</sup> Le Rideau cramoisi », p. 50.

de la *chair* » à un « romanesque du *cœur* », à quoi pourrait correspondre cette aventure tragique<sup>66</sup>. C'est ce que suggèrent les embryons d'analyse ou les dénominations hésitantes avancées par le conteur qui fait retour sur son passé :

Notre amour, notre relation, notre intrigue – appelez cela comme vous voudrez, – nous donna, ou plutôt *me* donna, à *moi*, des sensations que je ne crois pas avoir éprouvées jamais depuis avec des femmes plus aimées que cette Alberte qui ne m'aimait peut-être pas, que je n'aimais peut-être pas<sup>67</sup>!

Romanesque de la chair assurément. Mais cette dichotomie suffit-elle à définir la « diabolique » (j'entends par là *l'histoire diabolique*) comme un nouveau type d'histoire tragique, démonstratif et édifiant ? L'idiosyncrasie du jeune homme qui *sent* intensément dans son corps et en résonance avec son âme ce que la jeune femme semble, au bout du compte, *vouloir* plus que véritablement *sentir*, invite à voir dans la présence des émotions un curseur efficace pour mieux évaluer le jeu des forces en présence. La « tache noire » qui a marqué le personnage toute sa vie durant, de son propre aveu, s'explique par la confrontation de Brassard non seulement au sexe dans son vouloir et sa crudité pures (et dans un scénario où pèse lourdement la menace de la répression parentale et d'un surmoi moralisateur), mais surtout à une sexualité dénuée d'émotion (dans son lien consubstantiel à l'âme), c'est-à-dire de toute dimension transcendante.

Le traitement des émotions, loin de seulement dessiner les contours psychologiques permettant de cerner les personnages de ces fictions brèves, définit un dispositif de communication fondé sur l'effet à valeur cathartique de ces textes dans une perspective aristotélicienne, avec pour relais les *Histoires tragiques* de l'époque classique. L'émotion, de fait, est centrale dans la veine tragique et dans la littérature édifiante qui en est le corollaire. L'enseignement y passe par l'ébranlement des cœurs<sup>68</sup>, comme le soulignait Montaigne en son temps : « Rien ne chatouille qui ne pince<sup>69</sup> », et dont l'équivalent aurevillien pourrait être : « Rien ne chatouille qui ne crochète », tant ce verbe, récurrent sous la plume de l'écrivain, traduit la puissance de cette écriture. Mais si l'émotion saisit le lecteur, c'est aussi parce qu'elle est au cœur de ces scénographies de l'intime qui font le sel de ces histoires, en tant que possible facteur de transcendance dans un monde voué au matérialisme le plus plat.

Les formules de Barbey au sujet de la forme brève sont multiples et connues. Elles privilégient les images du trait ou de la pointe, qui fusent, surprennent et blessent efficacement<sup>70</sup>. On retrouve là le registre des émotions, au fondement même de cette poétique de la brièveté qui procède tout à la fois de la vigueur de l'*exemplum* (« donner l'horreur » des choses vues) et de la séduction (faire vibrer et émouvoir par l'acuité du verbe ou le vif de l'image).

<sup>66</sup> Crouzet, M. (1989). Op. cit., p. 31. Cité par Didier Philippot, art. cité, p. 103.

<sup>67 «</sup> Le Rideau cramoisi », p. 47.

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> Voir sur ce point l'Introduction des Histoires tragiques de François de Rosset, Anne de Vaucher Gravili, op. cit., p. 9.

<sup>69</sup> Montaigne, Essais, III, 12. Cité dans Histoires tragiques, ibid., p. 10.

<sup>&</sup>lt;sup>70</sup> Je renvoie sur ce point au n° 21 de *La Revue des lettres modernes*, « La Brièveté ». Auraix-Jonchière, P. – Caillet, V. (2017): Paris, Classiques Garnier, Lettres modernes Minard.

#### **BIBLIOGRAPHIE**

Auraix-Jonchière, P. (2000): « Un palais dans un labyrinthe ». Poèmes. Paris: Champion.

Auraix-Jonchière, P. – Caillet, V. (2017). Revue des lettres modernes, n° 21, « La Brièveté ». Paris : Classiques Garnier, Lettres modernes Minard.

Barbey d'Aurevilly, J.-A. (1966) : Œuvres complètes. Les Diaboliques. Édition établie et annotée par J. Petit. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II.

Barbey d'Aurevilly, J.-A. (1983): Correspondance générale. Paris: Les Belles Lettres, t. III.

Berthier, Ph. (1987) : L'Ensorcelée, Les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly. Une écriture du désir. Paris : Champion.

Crouzet, M. (1989): Introduction aux *Diaboliques*. Paris: Imprimerie nationale.

Delaunay, J.-F. (1993): Barbey d'Aurevilly. L'amour de l'Art. Paris: Séguier.

Deluermoz, Q. – Fureix, E. – Mazurel, H. – Oualdi, M. (2013): « Écrire l'histoire des émotions : de l'objet à la catégorie d'analyse », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 47. < http://rh19.revues.org/4573; DOI: 10.4000/rh19.4573 > [mis en ligne le 31 décembre 2016, consulté le 22 novembre 2017]

Philippot, D. « *Les Diaboliques*, ou les histoires tragiques de notre temps ». In Berthier, Ph. (2010) : *Barbey d'Aurevilly et la modernité*. Paris : Champion.

Ricœur, P. (1949): Philosophie de la Volonté. Le Volontaire et l'Involontaire. Paris: Aubier.

Rosset, F. de. (1994) : Les Histoires mémorables et tragiques de ce temps. Édité par de Vaucher Gravili, A. Paris : Hachette, Le Livre de Poche.

Zöllner, R. (2016): La Physiognomonie dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly. Paris: Garnier.

Pascale Auraix-Jonchière Département de Lettres modernes / Laboratoire CELIS Université Clermont Auvergne, UFR Lettres Culture et Sciences Humaines pascale.auraix.jonchiere@neuf.fr

# BARBARIE, ÉMOTION ET ALTÉRITÉ : LES AFFECTS « EXCESSIFS » DE LA SLAVITÉ FIN-DE-SIÈCLE DANS LES NORONSOFF DE JEAN LORRAIN

CÉCILE GAUTHIER

Université de Reims Champagne-Ardenne

# BARBARY, EMOTION AND ALTERITY: SLAVIC "EXCESSIVE AFFECTS" IN JEAN LORRAIN'S LES NORONSOFF (1902)

Abstract: Amidst all the collective emotions prevailing in 19<sup>th</sup> century France, a remarkable one is fear, which can be perceived in the myth of Barbarian invasions. The opposition between the so-called "civilized" and "barbarian" men is rooted in the emotional excess and disorders which are thought to affect the latter. In Jean Lorrain's *Les Noronsoff* (1902) a Russian character, whose excessive actions are both comical and pathetic, embodies fin-de-siècle barbary. In the racialist ideology of that time, Slavic people were said to lack a stable nature and to tend to imitation and metamorphosis. This choice of a Slavic character illustrates the variation between (civilized) identity and (barbarian) alterity. Slavic barbary, which combines the two faces of barbary (interior and exterior), reveals both the fear and the fascination raised when contemplating emotional flows spreading without control, and reflecting one's own identity.

Keywords: French Literature, Jean Lorrain, Barbary, Slavs, Russians Mots clés: Littérature française, Jean Lorrain, barbarie, slavité, Russes

Le XIX<sup>e</sup> siècle français, envisagé dans la perspective d'une histoire des émotions, oscille entre l'héritage des grandes émotions collectives de la Révolution française et de l'Empire, et le repli sur l'intime, historicisé par les romantiques qui y voient une conséquence du contexte politique<sup>1</sup>. L'une de ces émotions, la peur, adopte, entre autres, la forme mythique des invasions barbares. Le socialiste Pierre Leroux qualifie cette peur de « grand cheval de la contre-révolution<sup>2</sup> » . Ce mythe a donc à voir avec l'excès d'émotions, et met au jour des tensions contradictoires dans l'idéal de civilisation : en effet la part belle est faite à la raison et à l'idéologie du progrès, héritée du XVIII<sup>e</sup> siècle où s'est imposée l'opposition entre civilisation et barbarie. La taxinomie rationalisante de la science assigne à chaque objet une place déterminée, tandis que, dans l'univers bourgeois qui

Voir Corbin, A. – Courtine, J.-J. – Vigarello G. (2016): Histoire des émotions. Volume 2. Des Lumières à la fin du XIXe siècle. Paris: Seuil; et notamment l'article de Judith Lyon-Caen, « Le "je" et le baromètre de l'âme », pp. 169–188.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Cité dans l'article « Barbares » du *Dictionnaire du romantisme* (2012). Paris : CNRS Editions, p. 64.

triomphe socialement, l'émotion est reconnue mais contenue dans l'intimité domestique. Il semble donc bien y avoir une tendance à la domestication des émotions, au refus des débordements. Mais ce n'est peut-être que le revers du flux émotionnel qui traverse ce siècle de bouleversements politiques, socio-économiques et épistémologiques. Le culte du progrès ne doit ainsi pas faire oublier que la fascination pour l'irrationnel court tout au long du siècle, notamment dans le champ artistique, du romantisme au symbolisme. « Expression d'une crise de la civilisation³ », le mythe des invasions barbares serait une des formes, toute de contradictions, prises par ce questionnement identitaire dans les sociétés européennes en mutation. En effet ce mythe conduit dans le même temps à ériger et défaire la polarité entre identité et altérité, ou « civilisés » et « barbares » : si le désordre émotionnel, dans l'imaginaire collectif, est présenté comme le fait des barbares, il ne semble de fait pas étranger aux « civilisés », eux-mêmes sujets à des hantises reflétées ou reconfigurées par l'art.

Nous nous arrêterons dans cet article sur la réactualisation de ce mythe des invasions barbares dans l'imaginaire fin-de-siècle, tel qu'il transparaît dans l'œuvre de Jean Lorrain (1855–1906). Dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, la France, fragilisée par la défaite contre la Prusse, est à la fois secouée par des tensions politiques liées à l'établissement de la République, toujours objet de résistances, et par le durcissement de l'antisémitisme dont témoigne l'affaire Dreyfus. Dans ce contexte resurgit le mythe de l'envahisseur venu de l'Est, qui a parcouru tout le siècle : un des visages de la barbarie dans l'imaginaire collectif est en effet celui de la slavité, parfois croisée avec la judéité. Il vient réactiver l'image sidérante des « cosaques » défilant dans les rues de Paris en 1814–1815<sup>4</sup>. Dans Les Noronsoff (1902), Jean Lorrain, lui-même qualifié par ses contemporains de « grand barbare », décline sa version de la barbarie slave. Ce roman est marqué par l'excès monstrueux d'émotions, jusqu'à une forme pathologique. Nous nous interrogerons sur le sens de ce choix de la slavité pour incarner, avec humour et provocation, un déséquilibre émotionnel qui s'avère autant extérieur qu'intérieur à l'homme « civilisé ».

#### « Barbares » et désordre des émotions

On sait que le barbare désigne à l'origine l'étranger, le non-grec, non-romain, celui qui est différent ethniquement, culturellement, et linguistiquement. Roger Pol-Droit, dans sa *Généalogie des barbares*, déconstruit un certain nombre d'idées reçues : il rappelle que, si les barbares évoqués dans les textes antiques peuvent se comporter avec cruauté et férocité (donc de façon « barbare », selon les usages ultérieurs du mot), cela n'est pas systématique : il y a même des barbares reconnus comme philosophes, détenteurs d'une sagesse antérieure à la pensée grecque – par exemple en Égypte<sup>5</sup>. Roger Pol-Droit insiste en outre sur la distinction à opérer entre « barbare » et « barbarie », ce dernier mot n'étant

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Brogniez, L. (2001): « Le mythe de l'invention des barbares en Belgique: art ou/et révolution au tournant du siècle ». In Montandon, A. Mythes de la décadence. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 160–161.

Voir les ouvrages de M.-P. Rey, notamment Un tsar à Paris. 1814. Alexandre I<sup>er</sup> et la chute de Napoléon (2015). Paris, Flammarion, « Champs », pp. 221–241.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Voir le chapitre 6 dans Pol-Droit, R. (2007): Généalogie des barbares. Paris, Odile Jacob.

pas utilisé par les Grecs. Sa thèse est la suivante : les barbares sans barbarie auraient disparu pour faire place à la barbarie sans barbares. Alors que chez les Grecs, on naissait barbare, du fait, principalement, d'une appartenance ethnique, aujourd'hui ce serait au terme d'un processus que l'homme serait susceptible de devenir barbare, en raison d'actes jugés inhumains par leur degré de cruauté. Les analyses du médiéviste Jean-Pierre Poly vont dans le même sens :

Le barbare [...] est coupé en deux : le barbare d'origine – ce sauvage européen – est « outre-passé » dans l'obscurité d'un temps jadis très lointain, livré à la futilité présumée des études historiques, en fin de compte rejeté à l'incohérence de sa qualification ancienne ; la barbarie en revanche, s'est détachée de lui pour devenir moderne. [...] Elle est devenue le mal suprême, la perversion contemporaine de notre être<sup>6</sup>.

Quel rapport entre les représentations des barbares et l'histoire des émotions ? On aurait tort de penser qu'est qualifié de « barbare » celui qui semble inhumain du fait de son absence d'émotions : l'étude des discours menée par Roger Pol-Droit montre que c'est plutôt un rapport désordonné à sa vie affective qui fait le barbare. Soit il souffre d'un excès d'émotions, passant sans contrôle d'un extrême à l'autre, soit il n'apparaît pas détenteur des émotions censées fonder l'humanité de l'homme selon un cadre défini par une philosophie, une religion. Il se caractérise donc par une dysharmonie émotionnelle, ainsi dans son rapport au logos. Héraclite par exemple qualifie de « barbare » (et ce sans spécificité ethnique) l'âme de ceux qui font du logos un usage insuffisant<sup>7</sup>. Pour Platon, le barbare échappe également à l'ordre de la raison : « Il apparaît comme l'homme de l'anarchie, de l'impulsivité, de l'émotivité incontrôlable et imprévisible. [...] Il cède à ses émotions comme à ses impulsions8 ». Les Romains cultivent eux aussi un goût (si ce n'est un devoir) pour la mesure dans la manifestation des émotions, qui constitue un des critères de partage entre les membres de la société romaine. Corbin, Courtine et Vigarello rappellent dans leur introduction à l'Histoire des émotions la célèbre citation de Sénèque dans sa Consolation à Marcia (VII, 3) : « Le même deuil affecte une femme plus qu'un homme, un barbare plus qu'une personne civilisée, un ignorant plus qu'une personne instruite<sup>9</sup>. » L'incapacité à être maître de soi est (cause ou conséquence ?) échue en partage aux « inférieurs ». Cet exemple illustre en outre ce que Roger Pol-Droit appelle la « fonction » du « barbare » - qui n'est pas pour lui un concept, mais un opérateur : « "barbare" a pour fonction de séparer un groupe et ses autres, de construire un dehors et un dedans<sup>10</sup> ». Or un bouleversement s'opère au XIX<sup>e</sup> siècle : les barbares auraient désormais franchi la ligne de partage.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Poly, J.-P. « Impérialisme et Barbarie ». In Guirlinger, L. – Poly, J.-P. – Lefort, C. – Mijolla-Mellor, S. de, Mattéi, J.-F. – Nahoum-Grappe, V. – Brossat, A. (2005): *La barbarie aujourd'hui, mythe et réalité*. Nantes: Éditions Cécile Defaut, pp. 32–33.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Généalogie des barbares, op. cit., p. 41.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Cité dans l'Histoire des émotions, Volume 1, op. cit., p. 9.

<sup>10</sup> Généalogie des barbares, op. cit., p. 134.

#### L'intériorisation des barbares au XIXe siècle

En quoi peut-on parler d'une intériorisation des barbares au XIX<sup>e</sup> siècle ? D'une part parce que la figure du barbare extérieur au monde civilisé et strictement délimitée par une ligne frontière ne serait désormais plus valide, du fait de la colonisation qui accroît le territoire possédé par les Européens au-delà de ses limites historiques, lui faisant ainsi absorber l'ancestrale barbarie. Et la faisant alors disparaître ? Roger Pol-Droit estime de fait que les barbares « disparaissent, comme figures réelles<sup>11</sup> » – pour resurgir avec d'autant plus de force dans l'imaginaire. Mais s'il y a disparition des « barbares », c'est surtout au sens où, désormais, les « barbares » ne constituent plus une altérité qui serait résolument extérieure, en dehors des limites imparties au monde civilisé. On remarque néanmoins que cette figure du barbare s'impose toujours davantage, non seulement dans l'imaginaire, mais comme objet du savoir anthropologico-linguistique, notamment dans le cadre de la formidable expansion des études « orientalistes<sup>12</sup> ». Or celles-ci, dans leurs lignes de partage raciales, reconduisent une opposition entre raison et émotion (par exemple entre « race philosophique » indo-européenne et « race religieuse » sémite) qui n'est pas sans rappeler le partage entre « civilisés » et « barbares », jusque dans la complexité d'une barbarie qui peut aussi contenir une sagesse archaïque. Les barbares seraient donc désormais certes beaucoup plus proches, cette proximité allant jusqu'à leur faire perdre leur statut de barbares pour acquérir celui de spécimens de l'espèce humaine, diverse, mais une. Néanmoins ils seraient en même temps tenus à distance par ce figement épistémologique enraciné dans une pensée biologique. C'est pourquoi le terme de « disparition » appelle à être précisé.

L'intériorisation des barbares tient d'autre part à l'émergence d'une barbarie « indigène », d'un mythe barbare intrinsèque à l'Europe et éminemment romantique<sup>13</sup>. Elle découle de l'actualisation d'une antique et estimable barbarie redécouverte, ou plutôt réinventée, dans le cadre des constructions nationales et de la quête de racines auxquelles elle donne lieu. Les « races » supposées être à la source des nations modernes se voient ainsi remises à l'honneur par nombre de philologues, historiens, artistes et hommes politiques, si bien que les barbares, selon le mot d'Éric Michaud, se voient « débarbarisés <sup>14</sup> ». Le mythe barbare est également politisé : les « barbares » du dedans, ce sont les hommes et femmes du peuple, ceux qui font désormais entendre leur voix, qui sont même susceptibles de violence – régénératrice ou destructrice. De fait les barbares, au sens ethnique ou au sens social, présentent le point commun d'être porteurs d'une singulière énergie vitale. Politiquement, le mythe se voit interprété selon des axiologies radicalement opposées. Pour certains il traduit une peur des classes laborieuses comme classes « dangereuses <sup>15</sup> », ainsi dans cette phrase de Saint-Marc Girardin au moment de la révolte des Canuts en

<sup>11</sup> Ibid., p. 245.

Nous renvoyons aux travaux d'Edward W. Said, qui a fait la démonstration de l'interconnexion des champs artistique, épistémologique et politique.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Voir Michel, P. (1981): Un mythe romantique. Les Barbares 1789–1848. Lyon: Presses universitaires de Lyon.

<sup>14</sup> Michaud, E. (2015): Les Invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art. Paris: Gallimard, nrf essais, p. 115.

<sup>15</sup> Selon la formule de Louis Chevalier, dans l'ouvrage classique (1958) : Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Paris : Plon.

1831 : « Les Barbares qui menacent la société ne sont point au Caucase ni dans les steppes de Tartarie : ils sont dans les faubourgs de nos villes manufacturières 16. » On remarque que, même si le nom slave, encore peu usité en France 17, n'apparaît pas, c'est bien la slavité qui est sous-jacente à cette désignation de la référence barbare par excellence. Michelet pour sa part, dans sa dédicace au Peuple (1846) renverse cette hantise d'un soulèvement des classes populaires en un geste de fière appropriation d'une nomination habituellement dégradante : « Souvent aujourd'hui l'on compare l'ascension du peuple, son progrès, à l'invasion des Barbares. Le mot me plaît, je l'accepte... Barbares ! Oui, c'est-à-dire pleins d'une sève nouvelle, vivante et rajeunissante 18. » Le mythe des invasions barbares se métamorphose donc au gré des discours, et ne cesse de resurgir tout au long du siècle, se trouvant réactualisé dans des contextes politiques et culturels changeants. À la fin du siècle, il devient, dans le champ artistique, l'un des mythes de la décadence, dont s'empare un de ses plus scandaleux représentants, Jean Lorrain.

## Jean Lorrain, « grand barbare »

Jean Lorrain occupa une place centrale dans la société parisienne de son temps : il fut un critique littéraire et chroniqueur redouté pour sa plume impitoyable, un dramaturge, poète et auteur de romans et nouvelles. Il incarne la décadence dans ses excès personnels : c'était un dandy, un homme public faiseur de modes, un homosexuel cultivant le scandale avec délice. Il était en quête d'intensité dans sa vie morale et affective, jusqu'à se mettre en danger (il est mort à 51 ans, usé par toutes sortes d'excès, notamment la consommation d'éther) : « Pour éprouver une émotion nouvelle, il n'est rien qu'il ne sacrifie. Il ne s'est refusé aucune des sensations agréables ou étranges. Il a surmené son corps et son âme<sup>19</sup>. » Ces émotions, dont l'expérience est un gage de vie réellement vécue, se manifestent chez lui de façon paroxystique, ainsi qu'il l'analyse lui-même dans le cadre intime d'un échange épistolaire avec son ami Octave Uzanne : « Je ne puis regarder attentivement la vie sans éclater de rire, mais quand je ris aux éclats, je souffre abominablement. C'est ma façon de pleurer à moi, qui n'ai pas les yeux faits comme tout le monde<sup>20</sup> » (nous soulignons). On y retrouve l'ambivalence touchante du personnage : Lorrain minimise avec panache l'aveu pathétique de sa souffrance par l'affirmation de la profonde singularité de son émotivité, revendiquée non sans fierté comme idiosyncrasique.

Il ne s'agit pas ici de faire de la psychocritique (même si on ne peut s'empêcher de chercher l'auteur derrière son personnage de prince russe Noronsoff<sup>21</sup>), mais de situer Lorrain dans l'esthétique fin-de-siècle, notamment l'esthétique dandy, qui ne dissocie pas

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Cité dans dans l'article « Barbares » du Dictionnaire du romantisme, op. cit., p. 64.

Le nom entre dans les dictionnaires de langue française dans les années 1830. Pour plus de détails, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage (2015): L'Imaginaire du mot « slave » dans les langues française et allemande, entre dictionnaires et romans. Paris: Éditions Petra, pp. 142–144.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Michelet, J. (1974): Le Peuple. Paris: GF Flammarion, p. 72.

<sup>19</sup> L'affirmation est d'Achille Ségard, dans Les Voluptueux et les hommes d'action (1900), cité par Anthonay, T. de (1991): Jean Lorrain barbare et esthète. Paris: Plon, p. 173.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Cité par Anthonay, T. de, *ibid.*, p. 170.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Selon Philippe Jullian, ce roman « est peut-être le seul exemple d'une autobiographie imaginaire tendant vers la catastrophe ». Jullian, P. (1974): Jean Lorrain ou le Satiricon 1900. Paris: Fayard, p. 275.

la vie et l'œuvre, dans la mesure où l'esthète est appelé à faire œuvre de sa vie même. En ce sens Lorrain est lui-même un des acteurs de la décadence, jusque dans ses contradictions internes, qui sont aussi celles de la modernité marquée par un sentiment de scission interne : Antoine de Baecque le qualifie ainsi de « débauché consterné par la débauche du monde<sup>22</sup> ». Il y a de fait chez lui un moraliste<sup>23</sup> qui pointe les travers de la mondanité, les ambitions sociales, le pouvoir de l'argent.

Il n'est donc pas anodin, pour notre étude de l'imaginaire de la barbarie dans *Les Noronsoff*, de relever que Lorrain lui-même a été qualifié de « barbare », ainsi qu'Henry Bataille l'écrit dans *La Renaissance latine* en 1902 :

C'est une sorte de grand barbare, un barbare authentique, installé dans l'Urbs boulevardière, où il apporte et prodigue depuis vingt ans ses instincts de sang et de volupté, sa compréhension raffinée de la ville, son sens des ironies locales, sa politique madrée d'Oriental ou de Celte (car on ne saurait discerner au juste son origine réelle), et mêlant à cela, au goût des arts et de la culture, les brutalités les plus solitaires ou les plus criminelles. [...] Du barbare, il a la convoitise gourmande et l'amusement artiste, et aussi une sensibilité d'enfant très douce, facilement en larmes [...]<sup>24</sup>

Cette longue citation, ici réduite, rassemble des traits épars, ce qui pourrait étonner si Roger Pol-Droit ne remarquait justement que les discours relatifs aux barbares s'additionnent plus qu'ils ne s'annulent. Cette superposition de sèmes constitutifs dessinent un portrait syncrétique du barbare, mêlant raffinement, candeur et sauvagerie : son origine ethnique reste partiellement indéterminée, extérieure (orientale) et/ou intérieure (celte). Il laisse libre cours à des émotions variées et contradictoires, exprimées de façon désordonnée et impulsive. Il est à la fois enfant, donc lié à un monde originel où s'expriment sans distance des émotions spontanées, et esthète, c'est-à-dire hautement civilisé. En effet l'émotion esthétique, spécialement celle que suscite un art éloigné du réel et de sa laideur, permet à l'homme désabusé des civilisations avancées, décrit par Chateaubriand, de lutter contre la désillusion et le dégoût de vivre. Cette même désillusion héritée du romantisme est au cœur des *Noronsoff*, où l'on retrouve ce syncrétisme de la barbarie.

### Barbarie et syncrétisme fin-de-siècle dans Les Noronsoff

Les Noronsoff est le long récit publié, avec d'autres nouvelles sous-titrées « Coins de Byzance », dans Le Vice errant. L'action est située dans le cadre cosmopolite de la Riviera, à Nice (où Lorrain lui-même s'est installé dans les dernières années de sa vie avec sa mère). C'est le décor de la décadence par excellence, où se retrouvent « tous les déséquilibrés et tous les hystériques<sup>25</sup> » de la terre. Le personnage principal, Wladimir Noronsoff,

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Lorrain, J. (2015): Souvenirs d'un buveur d'éther, éd. par Baecque, A. de. Paris: Mercure de France, « Le Temps retrouvé », p. 17.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Sur la complexité de cette posture, voir l'article de Záviš Šuman (2015): « Instabilité dans l'imaginaire de Jean Lorrain: échos et reflets dans Monsieur de Phocas », Acta Universitatis Carolinae, Philologica 1/2015, Romanistica Pragensia XX, pp. 41–47.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Cité par Kyria, P. (1973): Jean Lorrain. Paris: Seghers, p. 121.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Lorrain, J. (1980): Maschere. In Le Vice errant. Paris: J.-C. Lattès, « Les Classiques interdits », p. 65.

est un prince russe richissime et « dégénéré », un « instinctif surmené de jouissances<sup>26</sup> », marqué par le double atavisme de la race : la lignée maternelle florentine serait issue d'Alexandre Borgia et la lignée paternelle slave souffre d'une malédiction ancestrale lancée par une bohémienne, qui aliène sexuellement ses victimes. Le roman, dans ses réjouissants excès carnavalesques, ne s'interdit aucune provocation, à l'image du prince qui se plaît à inventer sans cesse de nouveaux caprices propres à choquer la société niçoise qui le marginalise. Ainsi, dans un chapitre dont le titre fait écho au Satiricon de Pétrone, « Le souper de Trimalcion », il présente à ses invités, sur un plateau, des pêcheurs du port, nus et tatoués. Il est en outre flanqué d'une Polonaise ruinée, Vera, une aventurière perverse et coquette, qu'il prend plaisir à humilier. Il y a donc une double slavité dans le roman, entrelacée à la judéité dans le cas de Vera. Le roman reflète l'idéologie racialiste de l'époque puisque la race y est présentée comme le principe explicatif des comportements. Noronsoff est très souvent désigné comme « le Russe », mais il est aussi qualifié de cosaque ou tartare, ce qui appelle à replacer le nom « slave » dans un paradigme oriental, lequel présuppose le raffinement dans la cruauté, la sensualité débridée, le despotisme (visible notamment dans la compétition de servitude et de domination à laquelle se livrent le Russe et la Polonaise). Il y a donc une racialisation du régime émotionnel des individus, illustré dans les excès auxquels ils se livrent.

Cette slavité est bien identifiée comme « barbare », terme qui vient très fréquemment qualifier le prince, mais le plus souvent accolé à l'adjectif « raffiné ». Comme le suggérait la référence à Pétrone précédemment citée, on retrouve ici une conception complexe de la barbarie, hautement civilisée, et en outre syncrétique, dans la mesure où, dans Les Noronsoff, elle conduit à mêler à la fascination slave un imaginaire bas-latin, typique de l'époque. Rappelant l'engouement pour le modèle de la décadence romaine à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en Europe<sup>27</sup>, Marie-France David de Palacio qualifie le roman de « plus romain que russe », Noronsoff y étant assimilé à un empereur décadent, un Néron « slavisé » (Néron-soff). Elle montre l'abondance de lieux communs de cet imaginaire antiquisant fin-de-siècle : le prince se livre à des caprices dignes des empereurs romains, et cherche dans l'Antiquité les sources du Beau. Il reconstitue par exemple une scène mythologique (les funérailles et la résurrection d'Adonis), avec des dizaines de figurants venus du peuple. Cette fête engloutit une partie de sa fortune et suscite une fièvre qui « contamin[e] » la ville entière, en proie à « la manie érotique et fastueuse du prince<sup>28</sup> ». La référence romaine ici indique le caractère paroxystique, déséquilibré, de l'émotion esthétique recherchée par le décadent blasé. Elle ravive en outre historiquement le souvenir d'une fragilisation politique de l'Empire romain, qui renvoie les contemporains à leurs propres inquiétudes face à l'intégrité de leur territoire. Désireux de trouver un soutien contre l'ennemi allemand, les Français se sont tournés vers les Russes, avec qui a été nouée une alliance dans les années 1890. Mais ce rapprochement n'est pas sans susciter certaines craintes, d'autant que la Russie est mal connue et perçue comme lointaine : craintes dont on pourrait retrouver une trace dans le roman de Lorrain, où le caractère

<sup>26</sup> Lorrain, J. (2002): Les Noronsoff. Paris: La Table ronde, « La petite vermillon », p. 44.

<sup>28</sup> Les Noronsoff, op. cit., p. 184.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> David-de Palacio, M-F. (2009): « Coins de Rome... et de Byzance : la référence à l'antique chez Jean Lorrain ». In Palacio, J. de – Walbecq, E. Jean Lorrain. Produit d'extrême civilisation. Mont-Saint-Aignan : PURH, pp. 43–59.

slave apparaît dangereusement versatile et peu fiable. Il est d'autant plus inquiétant qu'il prend aussi le visage du féminin et, surtout, d'une féminité juive, donc d'une altérité intérieure que les déchaînements antisémites de l'époque désignent toujours plus clairement comme ennemi du dedans. À l'échelle européenne, le sentiment de décadence et de crise de la civilisation est également formalisé au tournant du siècle sous la forme d'un mythe, celui du « péril jaune » venu d'Extrême-Orient.

## Le « péril jaune » : peur ou jouissance ?

Ce mythe du « péril jaune » trouve lui aussi des racines dans l'imaginaire bas latin. Il est décliné de façon très concrète à travers plusieurs scènes spectaculaires, situées à la fin du roman, comme pour mieux signifier le sens inéluctable de l'Histoire. De nouveau se trouvent mêlées les provenances des envahisseurs : Latins dans le premier cas, Asiatiques dans le second. La première scène est empreinte d'une confusion très babélienne : alors que les fêtes d'Adonis ont dû être interrompues en raison de la trahison de Vera<sup>29</sup>, la colère gronde dans les jardins, sous les fenêtres du prince, victime d'une crise d'apoplexie. Les figurants hystériques réclament leur dû à grands cris, en « patois » ou « jargon » niçois, napolitain, piémontais : « c'était à la fois l'atmosphère de rut d'un soir de *festin* et celle d'une insurrection populaire<sup>30</sup>. » Cette menace barbare, qui réactive ici une iconographie du peuple en colère à Versailles, combine le double sens ethnique et social de la barbarie. La deuxième scène illustre pour sa part très explicitement le « péril jaune », lors de l'agonie « furieuse » et « grandiose » du prince :

Halluciné, tordu de spasmes et d'épouvante, il appelait les Asiatiques et leur future invasion, leur trombe vengeresse sur la décomposition du vieux monde. [...] ses instincts barbares enfin réveillés conviaient les Barbares au châtiment. Il réclamait les Huns d'Attila et les Tartares de Genghis-Khan, toutes les hordes des races jaunes pour tuer, piller, voler, massacrer les Niçois, les médecins et Gourkau et lui-même, et sa mère. [...] Et dans un hoquet suprême il crachait enfin la vieille âme de Byzance trop longtemps attardée en lui<sup>31</sup>.

La peur collective exprimée dans ce mythe s'inscrit aussi dans l'imaginaire racialiste de l'époque. De fait le péril jaune reflète la hantise d'une perte de la supposée pureté raciale, au contact de l'étranger. Cet imaginaire racialiste est cependant pris dans une aporie, dans la mesure où la pureté raciale ne peut qu'être comprise comme utopie par ses tenants mêmes : l'idéologie de la décadence prend source dans les thèses de Gobineau, qui, dans son célèbre *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853), prend déjà acte de l'inéluctable métissage en cours, source précisément de la décadence constatée. Noronsoff n'est-il pas lui-même un produit du métissage, un être pour qui la barbarie est à la fois extrinsèque et intrinsèque, ainsi que le note le narrateur, en évoquant ses « instincts barbares enfin réveillés » ? Des indices de sa nature asiatique, sur un mode allusif

<sup>29</sup> Alors que le prince a imaginé ce spectacle pour impressionner Vera, elle lui fait faux bond au dernier moment.

<sup>30</sup> Les Noronsoff, op. cit., p. 187-188.

<sup>31</sup> Ibid., p. 233.

donc d'autant plus suggestif et pernicieux (comme la fente inquiétante de ses yeux), ont été auparavant disséminés dans le texte. C'est bien une civilisation « fin-de-race », déjà contaminée par la barbarie (à l'image de Néron, civilisé mais ô combien barbare) qui, à travers lui, expire dans un déchaînement d'autodestruction jubilatoire. Noronsoff lance un appel provocateur à ce déferlement étranger : mais cette destruction peut être synonyme de salut pour une Europe à bout de souffle, que la vitalité du sang barbare viendrait régénérer, lançant le début d'un nouveau cycle.

# Barbarie, slavité et métamorphose

C'est bien à l'échelle de l'Europe, une Europe se présentant comme l'incarnation de l'idée de civilisation, que se jouent ces questionnements identitaires. Confronté à l'hybridité complexe du personnage, on est amené à se demander si la slavité du personnage est, dans l'ordre des représentations, encore déterminante et fondatrice de sa barbarie. Noronsoff est russe, italien, tartare, cosaque, asiatique. Il est même, plus étonnant sans doute, « nègre », voire « vieille négresse », ainsi que le dévoile le récit de métamorphose du prince lisant la lettre assassine de la Polonaise. Le caractère physiologique des émotions y est patent, mettant en jeu une « rhétorique de la peau<sup>32</sup> » :

[...] ç'avait été une chose terrifiante : toute la face du Russe s'était comme rapetissée, les yeux singulièrement amincis ne laissant plus filtrer qu'une lueur d'or, les traits crispés et ratatinés comme ceux d'un très vieux visage, dont toutes les rides se fussent creusées à la fois. Le prince avait lu en silence, puis l'étonnante face de momie s'était tout à coup obscurcie ; de lie de vin elle était devenue violette, telle une aubergine ; puis, ç'avait été une tête de nègre, de vieille négresse plutôt avec des yeux chavirés et blancs<sup>33</sup>.

Cette surprenante métamorphose, comique dans son outrance, loin d'annuler le principe « racialiste » de slavité à l'œuvre dans le comportement du prince, serait une ultime illustration de la supposée essence slave : une essence marquée par le manque, par un déficit ontologique et historique, source d'une propension à l'imitation – ce discours se retrouve aussi dans le champ esthétique, où les Slaves sont qualifiés de « race imitatrice³⁴ ». À l'échelle européenne, et dans ce contexte de théorisation du mythe (racial et linguistique) indo-européen, ils endossent un rôle ambigu en tant qu'« Aryens orientaux », dans un entre-deux. Le « peuple » russe est par exemple souvent décrit comme un peuple de race impure car très métissé. Les Slaves, incarnant l'altérité intérieure, peuvent désormais être un élément déclencheur de la fonction barbare « dehors de X » mise en lumière par Roger Pol-Droit, laquelle n'indique plus tant la séparation avec l'extérieur que le surgissement de la scission en soi.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Voir l'article de Pascale Auraix-Jonchière dans ce même volume, page 108.

<sup>33</sup> Ibid., p. 199.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Ainsi dans *De l'Allemagne* de M<sup>me</sup> de Staël. Voir Michaud, E., *op. cit.*, p. 118.

# Le désordre des émotions : une pathologie fin-de-siècle ?

Ces « barbares slaves » incarnent donc, plus que d'autres, le déséquilibre émotionnel interne à la civilisation. Dans le chapitre intitulé « L'âme russe », ce désordre pathologique est dévoilé dans des chants populaires, qui, héritage romantique oblige, sont reçus comme l'expression innée et authentique du *Volksgeist*. De fait Noronsoff, après avoir manqué mourir une première fois, se console en écoutant chanter les moujiks employés aux cuisines. Ces chants désespérés dévoilent selon lui un profond malaise existentiel, enraciné dans une culture russe envisagée de façon essentialiste, d'où un malentendu indépassable entre « Russes » et « Européens » dont témoignerait justement l'accusation de barbarie :

Quelle voix ont ces misérables! Ils ne chantent pas, ils pleurent. [...] Nous autres Russes, les autres peuples ne nous comprennent pas; est-ce que ma mère me comprend! Je suis un étranger pour elle, nous sommes des barbares pour l'Europe<sup>35</sup>.

Le prince se livre alors à un exposé sur le déséquilibre pathologique de « l'âme russe ». Mais la maladie « nationale » dont souffriraient ses compatriotes éveille chez le lecteur des échos pour le moins familiers : « L'ennui ! Étrange maladie, désarroi nerveux, spleen chronique qui pénètre chez nous jusque dans les masses profondes du peuple³6. » Cette maladie de l'âme, que les romantiques et leurs successeurs tout au long du XIXe siècle ont cherché à nommer, n'est-elle pas celle de l'homme moderne, très, voire trop, civilisé ? Une fois de plus, et malgré l'artifice du dispositif prêtant au Russe un discours identitaire fondé sur la clôture, les lignes entre le barbare et le civilisé se défont dans la circulation d'un imaginaire commun – ce Russe est d'ailleurs mâtiné de « vieille civilisation » italienne. Il serait donc plus juste de qualifier Noronsoff de « barbare civilisé », en insistant sur le singulier qui, à l'encontre du pluriel couramment employé pour les barbares, tend à le singulariser (du côté de la civilisation), mais à la façon d'un hapax, d'un cas particulier car pathologique (ou pathologique car particulier). La vie intérieure du prince est déréglée, ce qui se traduit physiologiquement dans son corps malade, quasi pourrissant.

Il faut replacer l'étude des émotions dans leur contexte historique : en cette fin de siècle, qui voit la psychologie s'imposer, la vie intérieure est perçue comme de plus en plus complexe, donnant naissance à des théorisations scientifiques mais aussi à des formes artistiques – mentionnons par exemple la vogue du roman psychologique à la Paul Bourget. Le corps médical prête une attention aiguë aux manifestations des émotions, *a fortiori* sous leur forme excessive, déréglée, si ce n'est monstrueuse. Ce n'est pas un hasard que le narrateur du roman de Lorrain soit un médecin. Il élève le cas particulier à une loi générale, révélatrice du caractère biologique de la psychologie des peuples en plein essor. L'observation clinique de Noronsoff, épris de sa propre souffrance qu'il considère avec orgueil et curiosité, permet d'expérimenter et de confirmer ces théorisations : « je retrouvais [...] toute l'âme à la fois veule et passionnée de Wladimir, cette manie du

<sup>35</sup> Les Noronsoff, op. cit., p. 206.

<sup>36</sup> Ibidem.

dédoublement et cet égoïsme voluptueux s'aiguisant dans l'analyse, qui est la caractéristique de l'âme russe<sup>37</sup>. »

« Âme » russe ? Ou « âme » occidentale contemplant sa propre émotion dans celle de l'autre, et se découvrant pareillement scindée ? Le roman illustre à la fois cette fascination nouvelle pour l'analyse de soi et la peur face à des flux émotionnels non canalisés, qui prennent la forme d'un débordement étranger. Cette inquiétude est néanmoins plus le fait de ses contemporains que de Lorrain lui-même, qui réinvestit de façon ludique le riche matériau romanesque que constitue le mythe de la slavité, pour en donner sa propre version fin-de-siècle. *Les Noronsoff* peuvent donc se lire comme l'expression finalement très intime des excès émotionnels collectifs.

La slavité permet bien d'illustrer la fluctuation, évoquée en introduction, entre les pôles civilisé et barbare. La barbarie slave conjoint en effet les deux versants, extérieur et intérieur, de la barbarie : mythe des invasions étrangères, et intériorisation de la barbarie. Elle donne forme au sentiment angoissé de fin de cycle et à la peur du métissage. Mais la menace barbare est aussi porteuse d'un remède à ce sentiment de décadence : en invitant à laisser libre cours aux affects, à féconder l'art par le rêve et la déraison (par exemple dans le symbolisme), la « barbarisation » de l'art, combattu par Maurras et les tenants d'un patriotisme littéraire, est plébiscitée par bon nombre d'artistes qui ne craignent pas de décentrer leurs références et leurs modèles. Chez Lorrain, que le déséquilibre n'effraie pas, la crainte suscitée par ces invasions barbares va jusqu'à se renverser en jouissance. On reconnaît là la posture provocatrice de l'écrivain, mais il faut aussi y voir le signe d'une place faite à l'étranger comme à un autre soi-même, la peur laissant place à la pitié, sème constitutif du cliché de l'âme russe. C'est ainsi que Le Vice errant, dans lequel vient s'insérer l'histoire du prince, se voit qualifié dans la dédicace de « livre de pitié<sup>38</sup> », exprimée envers ce marginal déclassé et pathétique qu'est Noronsoff, ce barbare civilisé qui meurt d'avoir trop voulu vivre.

#### **BIBLIOGRAPHIE**

Anthonay, T. de (1991): Jean Lorrain barbare et esthète. Paris: Plon.

Brogniez, L. (2001): Le mythe de l'invention des barbares en Belgique: art ou/et révolution au tournant du siècle ». In Montandon, A. *Mythes de la décadence*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 143–162.

Corbin, A. - Courtine, J.-J. - Vigarello, G. (2016-2017): Histoire des émotions. Paris : Seuil.

David de Palacio, M.-F. (2009) : « Coins de Rome... et de Byzance : la référence à l'antique chez Jean Lorrain ». In Palacio, J. de – Walbecq, E. *Jean Lorrain. Produit d'extrême civilisation*. Mont-Saint-Aignan : PURH, pp. 43–59.

Guirlinger, L. – Poly, J.-P. – Lefort, C. – Mijolla-Mellor, S. de – Mattéi, J.-F. – Nahoum-Grappe, V. – Brossat, A. (2005) : *La barbarie aujourd'hui, mythe et réalité*. Nantes : Éditions Cécile Defaut.

Jullian, P. (1974): Jean Lorrain ou le Satiricon 1900. Paris: Fayard.

Kyria, P. (1973): Jean Lorrain. Paris: Seghers.

Lorrain, J. (1980): Le Vice errant. Paris: J.-C. Lattès, « Les Classiques interdits ».

<sup>37</sup> Les Noronsoff, op. cit., p. 204.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Le Vice errant, op. cit., p. 15.

Lorrain, J. (2002): Les Noronsoff. Paris: La Table ronde, « La petite vermillon ».

Lorrain, J. (2015): *Souvenirs d'un buveur d'éther*, éd. par Baecque, A. de. Paris : Mercure de France, « Le Temps retrouvé ».

Michaud, E. (2015): Les Invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art. Paris : Gallimard, « nrf essais ».

Michel, P. (1981) : *Un mythe romantique. Les Barbares 1789–1848*. Lyon : Presses universitaires de Lyon. Pol-Droit, R. (2007) : *Généalogie des barbares*. Paris : Odile Jacob.

Rey, M-P. (2015) : *Un tsar à Paris. 1814. Alexandre I<sup>er</sup> et la chute de Napoléon.* Paris, Flammarion, « Champs ».

Said, E. (2013) : *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, trad. de l'américain par C. Malamoud. Paris : Points, « Essais ».

Šuman, Z. (2015): « Instabilité dans l'imaginaire de Jean Lorrain: échos et reflets dans *Monsieur de Phocas*», *Acta Universitatis Carolinae*, *Philologica* 1/2015, *Romanistica Pragensia* XX, pp. 41–47.

Vaillant, A., dir. (2012): Dictionnaire du romantisme. Paris: CNRS Editions.

Voldřichová Beránková, E. – Grauová, Š. (2017) : Dusk and Dawn. Literature between Two Centuries. Prague : Univerzita Karlova, Filozofická Fakulta.

Cécile Gauthier
URCA, Département de Lettres modernes (Littérature comparée)
UFR Lettres et Sciences Humaines
57 rue Pierre Taittinger
51096 Reims Cedex
cecile.gauthier@univ-reims.fr

# L'AMOUR DANS « LE SYSTÈME SYMBOLISTE » : PROLÉGOMÈNES À UNE FUTURE THÉORIE DE L'EXPRESSION

EVA VOLDŘICHOVÁ BERÁNKOVÁ Université Charles

# LOVE IN THE "SYMBOLISTIC SYSTEM": PROLEGOMENA TO A FUTURE THEORY OF EXPRESSION

Abstract: Pierre Citti (1987) detects in fin-de-siècle French literature the existence of a "symbolist system": a common way of conceiving art, of defining the author, the public, the work as well than the general rules of representation. The article sets out to examine the role played by passions, especially love, within this system of thought. Texts by Remy de Gourmont, Teodor de Wyzewa, Marcel Schwob, André Gide, Jean de Tinan and Villiers de l'Isle-Adam are analyzed in order to establish a small typology of the roles played by love in fin-de-siècle literature. It is also demonstrated to what extent symbolist novelists anticipate in their works on future theories of expression, as well as on the current notion of "artialisation".

**Keywords:** French literature, Symbolism, love, theory of expression, artialisation

Mots clés : littérature française, symbolisme, amour, théorie des émotions, artialisation

#### Introduction

Dans son ouvrage intitulé *Contre la Décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman. 1890–1914* Pierre Citti suppose chez les auteurs symbolistes français une manière commune de concevoir l'art, de définir l'auteur, le public, l'œuvre ainsi que les règles générales de la représentation. Après avoir baptisé ce réseau d'affinités par le terme de « système symboliste », il définit sa logique principale, à savoir l'opposition radicale à la vision déterministe de l'homme, telle que le positivisme et le naturalisme la préconisaient, par une mise en scène de l'individualisme et de l'« extrême particularité¹ » de tout être humain, notamment celle d'un écrivain, d'un artiste, d'un créateur. Dans ce système de pensée, l'art se trouve ainsi justifié par l'occasion qu'il donne à l'homme d'affirmer sa singularité, sa liberté, et de lutter contre les déterminismes ambiants. Se référant à une

https://doi.org/10.14712/24646830.2018.42 © 2018 The Author. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

131

Citty, P. (1987): Contre la Décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman. 1890–1914. Paris: P.U.F., p. 43.

citation de Remy de Gourmont<sup>2</sup>, Citti affirme que « la seule excuse qu'un homme ait d'écrire, c'est de s'écrire soi-même, de dévoiler aux autres la sorte de monde qui se mire en son miroir individuel<sup>3</sup> ».

C'est précisément dans cette logique individualiste et anti-positiviste que la plupart des auteurs symbolistes ont tendance à réhabiliter l'affectivité, voire à défendre la valeur cognitive des passions.

À titre d'exemple, citons l'article intitulé « Notes sur la littérature wagnérienne et les livres de 1885–1886<sup>4</sup> » que Teodor de Wyzewa<sup>5</sup> publie dans la *Revue Wagnérienne*. Il s'agit d'un manifeste ambitieux, quoique peu précis à certains endroits, du roman symboliste qui devrait selon l'auteur apporter une synthèse de « vingt siècles de littérature » par la restitution d'un univers sensible complet à travers des textes en prose. Le roman moderne est censé recréer « les notions sensibles et les raisonnements intimes, et la marée des émotions qui, par instants, précipite les sensations et les notions dans un confus tourbillon tumultueux [...]. » Il ne s'agit de rien de moins que « produi[re] la vie totale de l'âme<sup>6</sup> », y compris ses dimensions affectives, jusqu'ici quelque peu négligées.

Quelques années plus tard, Marcel Schwob<sup>7</sup> enchaîne avec une série d'articles au sujet du roman contemporain entre 1889 et 1891<sup>8</sup>. S'attaquant au réalisme tant naturaliste que psychologique, il finit par exalter une autre manière d'exprimer le monde en dégageant la « généralité intensive » de chaque situation par une focalisation de l'intrigue autour des crises de l'âme. Cette nouvelle technique devrait, elle aussi, déboucher sur un type de roman centré sur la vie cérébrale et l'analyse des émotions, comme c'est le cas dans son propre *Livre de Monelle*.

Dans sa préface à *Cœur double*, Schwob va jusqu'à assigner à la littérature la tâche de mesurer la sensibilité collective de l'humanité dans une perspective diachronique :

Or, les émotions ne sont pas continues; elles ont un point extrême et un point mort. Le cœur éprouve, au moral, une systole et une diastole, une période de contraction, une période de relâchement. [...] Depuis la grande renaissance romantique, la littérature a parcouru tous les moments de la période de relâchement du cœur, toutes les émotions lentes et passives.

Remy de Gourmont (1858–1915) était un poète, romancier, journaliste, homme de théâtre et critique d'art symboliste. Collaborateur de nombreuses revues de l'époque (*La Vogue, Mercure de France, L'Ymagier, L'Ermitage, etc.*), il a signé des centaines d'essais, chroniques et articles qui ont fait de lui l'un des principaux théoriciens du symbolisme.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Gourmont, R. de (1896): Préface au Livre des masques. Portraits symbolistes. Paris: Société du Mercure de France, pp. 12–13.

Wyzewa, T. de (1968): « Notes sur la littérature wagnérienne et les livres en 1885–1886 », Revue Wagnérienne, juin 1886, repris dans La Revue Wagnérienne, Genève: Slatkine Reprints, p. 169.

<sup>5</sup> Theodor de Wyzewa (1862–1917) était un critique d'art, critique musical et critique littéraire français d'origine polonaise, également écrivain et traducteur multilingue, considéré comme l'un des principaux promoteurs du mouvement symboliste en France.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> *Ibid.*, p. 161.

Marcel Schwob (1867–1905) était un écrivain français – conteur, poète, traducteur, érudit – proche des symbolistes dont il a défendu la cause dans ses textes théoriques.

Schwob, M. (1888): « Robert Louis Stevenson », le Phare de la Loire, 27 août 1888; « Le Réalisme », le Phare de la Loire, 15 avril 1889, la préface à Cœur double, Paris, Crès, 1891. L'article sur Stevenson et la préface à Cœur double, cette dernière légèrement remaniée et intitulée « La Terreur et la pitié », sont repris dans Spicilège. Paris: Société du Mercure de France, 1896–1921.

[...] Mais la fin du siècle sera peut-être menée par la devise du poète Walt Whitman : *Soi-Même et en Masse*. La littérature célébrera les émotions violentes et actives<sup>9</sup>.

Au yeux de Remy de Gourmont, il serait possible d'établir une théorie synchronique des tempéraments d'écrivains : « On pourrait donc généraliser et diviser les écrivains en deux classes : les sensoriels et les idéo-émotifs¹0 ». Selon cette répartition, il y aurait, d'une part, l'impressionniste, gouverné par des images intuitives, et, d'autre part, l'auteur qui associe immédiatement émotions et concepts. Seul ce dernier pourra « par un effort à extérioriser son émotion, revivre, *en idée*, les diverses phases de son aventure, en les distinguant les unes des autres par l'intensité des états émotifs¹¹ ». Or, en même temps, il « ne peut pas [les] peindre¹² », puisqu'il ne les « voit » pas.

L'affectivité joue un rôle crucial également dans la guerre que les symbolistes mènent contre l'embrigadement que supposent des écoles littéraires en général. Tous les extrêmes sont bons pour échaper à la routine, à la tradition. Ainsi, Remy de Gourmont s'écrie :

Vous ne saurez jamais à quel point je pousse l'amour de l'indépendance : jusqu'à l'affectation, jusqu'à l'impossible, jusqu'à la contradiction – en politique comme en littérature, mais avant tout en poésie. Oh! Les écoles! Les écoles! je crois que c'est là ma bête noire<sup>13</sup>.

La nouvelle tâche du roman symboliste, consistant dans l'étude approfondie des mouvements de l'âme, est assumée également dans les paratextes qui accompagnent les œuvres de l'époque : Rodenbach<sup>14</sup> introduit *Bruges-la-Morte* par un « Avertissement » où il qualifie son œuvre d'« étude passionnelle<sup>15</sup> », *Sixtine* (1890) de Remy de Gourmont est désignée par son auteur comme un « roman de la vie cérébrale » et *Le Songe d'une femme* (1899) comme un « roman familier ». André Gide, lui-aussi, souhaite dans ses *Faux-Monnayeurs* l'avènement d'un nouveau « roman de l'être<sup>16</sup> » qui serait régi par une « esthétique de l'essentiel<sup>17</sup> ».

Le critique Alexandre Gefen résume cette tendance générale de la littérature fin-desiècle comme un :

émotivisme anti-intellectualiste où persiste l'idée que, quoiqu'elles soient inassimilables aux affects ordinaires, les émotions sont à la fois l'origine, l'objet et le but de la création

<sup>9</sup> Schwob, M. (2002): « La Terreur et la Pitié ». Préface à Cœur double [1891], Œuvres. Paris: Les Belles Lettres, pp. 615–616.

<sup>10</sup> Gourmont, R. de (1902): Le Problème du style: questions d'art, de littérature et de grammaire. Paris: Société du Mercure de France, p. 5 et 67.

Quant aux conceptualisations symbolistes de l'émotivité, cf. aussi Šuman, Z. (2017): « Laboratoire tardif du symbolisme : doctrine vitaliste de Tancrède de Visan », Dusk and Dawn, eds. Eva Voldřichová Beránková et Šárka Grauová. FF UK, Prague, pp. 421–459.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Gourmont, R. de (2003): « Lettre à Emile Barbé », In Gillybœuf, T. – Bois, B. (2003): Remy de Gourmont. Paris: Éditions de L'Herne, p. 174.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Georges Rodenbach (1855–1898) était un romancier belge de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Avec Maurice Maeterlinck (1862–1949), dramaturge et prix Nobel de littérature en 1911, et Paul Verhaeren (1855–1916), poète, ils formaient le « trio royal » du symbolisme belge.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Rodenbach, G. (1998): Bruges-la-Morte. Paris: Librairie Marpon et Flammarion; Paris: GF, p. 49.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Marty, É. (1987): André Gide. Qui êtes-vous? Lyon: La Manufacture, p. 31.

<sup>17</sup> Raymond, M. (1989): La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt. Paris: José Corti, p. 71.

artistique. Cette réaction s'appuie chez les Symbolistes sur la philosophie de Schopenhauer autant que sur des sources comme le vitalisme nietzschéen, et conduit à des distinguos critiques originaux destinés à comprendre l'articulation problématique mais inéluctable de la production artistique et des tempéraments affectifs<sup>18</sup>.

Le but principal du présent article consistera à s'interroger sur l'actualité de ces théories et pratiques symbolistes. Autrement dit, au-delà d'une réaction polémique au positivisme et au naturalisme de l'époque, les écrivains fin-de-siècle n'annoncent-ils pas certaines théories des émotions beaucoup plus tardives ? La littérature symboliste et décadente est souvent considérée comme un « laboratoire créatif<sup>19</sup> » qui a permis d'expérimenter avec des formes poétiques anticipant sur le surréalisme<sup>20</sup>, le Nouveau roman<sup>21</sup>, les récits du « flux de conscience<sup>22</sup> » et bien d'autres mouvements littéraires du XX<sup>e</sup> siècle. Pourrions-nous parler du même phénomène, de la même perspicacité également dans le domaine de l'analyse des émotions ? Plus particulièrement, en quoi les théories symbolistes de l'amour anticipent-elles sur nos interrogations contemporaines relatives à la naissance, la transmission et la réception des émotions ? La création est-elle conditionnée par l'amour ? L'objet aimé préexiste-t-il au texte ? Quel est le rapport entre les amours « réelles » et imaginaires ? La fréquentation des textes littéraires nous prédispose-t-elle à une autre « lecture » et expression des sentiments ?

# L'amour comme l'instigateur de la création

Parmi tous les sentiments et passions c'est notamment l'amour qui se trouve inextricablement lié à l'écriture symboliste, ainsi qu'à la connaissance de soi. N'oublions pas l'exemple du jeune André Gide dont la vocation littéraire est dans une large mesure motivée par le besoin de se faire aimer par l'aînée de ses cousines, Madeleine Rondeaux, ainsi que par la nécessité de prouver à sa propre mère la profondeur et la pureté de cet amour juvénile.

En effet, c'est pour obtenir la main de Madeleine que Gide publie, à vingt ans et à compte d'auteur, son premier livre, *Les Cahiers d'André Walter* (1891). Le texte est officiellement présenté comme l'œuvre posthume d'un jeune écrivain trop sensible qui s'est suicidé, car sa cousine Emmanuelle, une « âme sœur » dont il était désespérément amoureux, en avait épousé un autre. Plusieurs mois après ce mariage, Emmanuelle meurt, tandis qu'André continue à l'aimer rétrospectivement, d'un amour ardent et de plus en plus halluciné qui le conduit rapidement à une fièvre cérébrale et au tombeau.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Gefen, A. (2016): « La place controversée de la théorie des émotions dans l'histoire de la critique littéraire française », L'Atelier du Centre de recherches historiques, 16/2016 <a href="http://acrh.revues.org/7321">http://acrh.revues.org/7321</a>, consulté le 4 décembre 2017.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Bertrand, J.-P. – Biron, M. – Dubois, J. – Pâque, J. (1996): Le roman célibataire: D'À rebours à Paludes. Paris: José Corti.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Tadié, J.-Y. (1978): Le récit poétique. Paris: P.U.F.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Steffes Blake, N. (1974): *Le « Nouveau Roman » de 1890. Barrès, Dujardin, Gide, Gourmont*, thèse dactylographiée. Paris : Bibliothèque de la Sorbonne, cote I 2985–4.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Cohn, D. (1981): La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman. Paris: Seuil.

Madeleine, elle, ne consentira au mariage avec le vrai André que quatre ans plus tard et l'union entre elle et l'écrivain homosexuel ne sera jamais consommée, mais Gide n'abandonne en rien sa foi littéraire. Faute de sceller une union heureuse, *Les Cahiers* ont, du moins, lancé une carrière de romancier et permis à ce dernier de trouver sa vocation poétique:

Donc, je suis symboliste et sachez-le. Ils disent Moréas chef de l'école. Oh, non – mais Mallarmé certes [...] Donc Mallarmé pour la poésie, Maeterlinck pour le drame – et quoique auprès d'eux deux, je me sente bien un peu gringalet, j'ajoute Moi pour le roman<sup>23</sup>.

La déclaration d'amour prévue a ainsi débouché sur une profession de foi.

#### Pour une nouvelle éducation sentimentale

Dans son livre *Penses-tu réussir !*, Jean de Tinan se propose, lui aussi, d'étudier la « sensibilité amoureuse d'un jeune homme de ce temps » dans le cadre d'une « petite monographie réaliste<sup>24</sup> ». Au cours de leurs longues conversations ironiques, le narrateur et son double Raoul de Vallonges mettent l'accent sur la confusion inévitable entre la vie amoureuse en tant que telle et son récit ultérieur. Les amours réellement vécues par les deux héros et les amours rêvées par eux à travers la littérature se trouvent sans cesse comparées, opposées et liées les unes aux autres dans le cadre d'une pédagogie hédoniste :

Voici des *genres* d'amour, voici des *genres* de littérature, voici des *genres* d'opinions sociales... goûte à tout. N'aie qu'une préoccupation : faire attention à ce que tu fais. Et fais tout... [...] Sois ce que tu es. Ça peut servir... Voici des femmes – voici des livres et des idées – voici des estampes – voici des camarades – voici des cocktails – voici des cigares. Marche<sup>25</sup>!

Au cours du livre, les héros se dispersent ainsi en de nombreuses amours sans qu'aucune ne les satisfasse et ne leur donne la définitive émotion de l'Amour, tel que le « système symboliste » l'imagine. Tout en pressentant la faillite de leurs tentatives, les deux jeunes hommes n'abandonnent jamais leurs efforts, car l'espoir en le cœur humain et le désir inassouvissable les mènent d'aventure en aventure. La quête infinie de l'amour se trouve ici clairement assimilée au texte infini, les genres de femmes aux genres littéraires, l'acte charnel à l'écriture, la débauche sexuelle à une permanente « (d)ébauche » textuelle.

Il est intéressant de souligner que cette recherche de l'Amour n'implique nullement la préférence d'un idéal rêvé sur l'expérience vécue. À la fin du livre, une étrange sirène propose à Raoul d'atteindre au bonheur éternel en épousant le Rêve et en quittant l'existence réelle. Le héros refuse, en opposant à cette chimère les certitudes de sa vie :

Ce n'est pas *votre* Rêve que je méprise... mais je ne suis sûr que d'une chose, c'est de *vivre*, – souffrez que je m'y tienne et n'y renonce pas si facilement. Je m'y plais aujourd'hui, et cela

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Gide, A. (1973): Correspondance Gide-Valéry. Lettre du 26 janvier 1891. Paris: Gallimard, p. 46.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Tinan, J. de (1921): Penses-tu réussir! ou Lés diverses amours de mon ami Raoul de Vallonges. Paris: Au Sans Pareil, p. 11.

<sup>25</sup> Ibid., p. 89.

n'a pas été sans peine. [...] Vous êtes belle, votre voix est douce, même votre grâce est légendaire... etc... Mais comprenez qu'elles [mes maîtresses] sont *vivantes* !...<sup>26</sup>

Les amours vécues avec des femmes mariées, des midinettes, voire des prostituées, ces amours si imparfaites et éphémères sur lesquelles le narrateur ne cessait d'ironiser tout au long de l'histoire s'avèrent finalement le meilleur moyen de se connaître, de parfaire son « éducation sentimentale » (à laquelle Mallarmé a d'ailleurs comparé *Penses-tu réus-sir* !<sup>27</sup>) ainsi que d'atteindre à une sorte de sagesse pratique qui pourrait surprendre chez cet auteur présumé décadent, mort à l'âge de vingt-quatre ans.

Or, si les symbolistes sont plus ou moins d'accord sur l'importance de l'amour dans la constitution d'une personnalité, ainsi que dans la compréhension de soi, des doutes subsistent quant à l'ontologie de cet amour.

Beaucoup d'écrivains fin-de-siècle abordent la question de savoir si les grandes œuvres de la littérature amoureuse sont nées d'un sentiment réel ou si elles ne sont que le fruit d'une idéalisation littéraire<sup>28</sup> de la femme. (Cette dernière hypothèse validerait, bien sûr, la conviction idéaliste d'une supériorité de l'art sur la vie.)

#### Entre l'idéal et la réalité

Observons de plus près le cas de Remy de Gourmont : Dès l'âge de seize ans, l'écrivain prévoit dans son *Journal* tout un programme amoureux et littéraire à la fois. Anticipant sur l'idée symboliste de la toute-puissance de l'esprit créateur, moitié Pygmalion moitié démiurge, le jeune homme s'écrie :

J'aimerais à créer des personnages, à les marquer du sceau de mon esprit, à les faire mouvoir selon ma volonté ; je voudrais avoir mes héroïnes à moi, qui me devraient tout<sup>29</sup>, depuis la naissance jusqu'aux qualités qui font aimer une femme comme on aime un ange<sup>30</sup>.

Un peu plus loin, l'écrivain précise toutefois que la vie, elle aussi, peut servir d'inspiration à la littérature, notamment en matière de récit amoureux :

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Ibid., pp. 293-294.

En septembre 1897, Mallarmé a remercié Jean de Tinan: « Votre éducation sentimentale strictement limitée au sujet, était un livre, souvent me semblait-il, à écrire; cependant exigeant quels dons! un riche ciel-de-fond très littéraire ou même poétique à posséder d'abord et à tendre, avec sécurité, pour qu'y éclatât, toujours dans un beau milieu, votre amusante et poignante désinvolture de sentiment si sincère. » (Lettre non publiée dans la Correspondance; cf. vente Raoul Simonson, Albert et Monique Kies, Sotheby's, 18 décembre 2013, lot 648). <a href="http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.242.html/2015/bibliotheque-stephane-mallarme-pf1543">http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.242.html/2015/bibliotheque-stephane-mallarme-pf1543</a>, consulté le 9 avril 2018.

<sup>28</sup> En fait, étant donné que, selon les psychologues et psychanalystes contemporains, l'amour réel comporte, lui aussi, pendant l'une de ses phases l'idéalisation de l'aimé(e), la frontière n'est pas si nette.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Un composant de la doxa de l'époque alimente cette attitude : les théories de la malléabilité/plasticité sexuelle de la femme et de l' « impression » (dans le sens d'imprinting) de l'homme dans/sur la femme, de sa mise en forme par lui, et qui sont stimulées par la façon dont on comprend alors l'hystérie – cf. Weininger (qui trouve le reflet de ces théories dans Madeleine Ferat de Zola). Cf. Sengoopta, C. (2000) : Otto Weininger. Sex, Science and Self in Imperial Vienna.

<sup>30</sup> Gourmont, R. de (1923): Journal intime et inédit de feu Remy de Gourmont, recueilli par son frère (1874-1880). 31 décembre 1874. Paris: Bernouard. <a href="http://www.remydegourmont.org/de\_rg/oeuvres/journal/notice.htm">http://www.remydegourmont.org/de\_rg/oeuvres/journal/notice.htm</a>, consulté le 4 décembre 2017.

J'ai un placard dans ma chambre sur lequel j'ai écrit ces mots d'un poète espagnol : « *Ceniza de antiques flama*, (cendres d'antiques flammes !) » je l'appelle une urne cinéraire ; ce sont toutes mes reliques d'amour, tous ces riens avec lesquels — si je vis — je ferai l'histoire de mes amours (je pourrai donner un fac-similé de mes monuments historiques, la photographie des objets)<sup>31</sup>.

Trois années plus tard, Remy de Gourmont finit par conclure à la complémentarité des deux :

L'amour et les livres, voilà ce qu'il me faut. L'amour pour la partie sensitive, les livres pour la partie intelligente. Tout l'homme est là et l'homme chez lequel l'une de ces deux grandes facultés est absente n'est pas un homme<sup>32</sup>.

La question de la femme idéale, réellement connue ou esthétiquement conçue par un écrivain, revient plusieurs années plus tard dans deux articles que Gourmont rédige au sujet de Béatrice : « Béatrice, Dante et Platon<sup>33</sup> » et « La Béatrice de Dante et l'idéal féminin en Italie à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>34</sup> ». L'écrivain s'y interroge sur la part d'idéalité et de réalité des femmes qui ont inspiré la poésie de Dante, ainsi que sur la question des muses dans toute la tradition provençale de poésie amoureuse. L'art crée-t-il en général l'être aimé ? Ou bien est-ce l'inverse ? Quel est le rapport existant entre l'art et la réalité au sein de la littérature amoureuse ? Et, plus précisément :

La Béatrice de Dante a-t-elle existé ? Quels rapport y a-t-il entre sa figure réelle et sa figure idéale ? Est-elle une femme, une abstraction, une création romanesque<sup>35</sup> ?

L'enquête historique que Gourmont mène autour de la véritable Béatrice Portinari débouche sur la certitude que la poésie de Dante ne s'élabore pas sur des bases strictement (auto)biographiques. Le poète italien n'aurait vu son aimée qu'une seule fois, alors qu'elle était âgée de neuf ans. Leur unique rencontre aurait eu lieu dans une église où Dante a tout juste entraperçu le visage de la jeune fille, à moitié dissimulé par la pénombre d'une chapelle. L'histoire événementielle semble donc bien faible pour fonder le mythe littéraire de Béatrice, cette femme-ange de la Renaissance italienne.

De fait, Dante construit son personnage à l'aide du topos de la femme aimée, bien davantage que grâce à des souvenirs factuels. Il en va d'ailleurs de même d'autres poètes de l'époque : « Dans la poésie de la fin du XIIIe siècle, il n'y a pas qu'une Béatrice ; chaque poète a la sienne, et toutes sont pareilles, nulle n'a plus de consistance réelle<sup>36</sup>. »

Or, parallèlement à l'adoration désincarnée, idéale, mystique que le poète voue à Béatrice, l'œuvre de Dante porte la trace d'autres amours, bien plus charnels et psychologi-

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Gourmont, R. de (1883): « Béatrice, Dante et Platon », La Revue de l'Enseignement secondaire des Jeunes filles, février 1883.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Gourmont, R. de. « La Béatrice de Dante et l'idéal féminin en Italie à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle », Revue du Monde latin, juin, juillet et août 1885.

<sup>35</sup> Gourmont, R. de (1999): Dante, Béatrice et la poésie amoureuse. Paris: L'Herne, « Confidences », p. 13.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 22-23.

quement ambigus. Remy de Gourmont les dévoile à travers l'étude du récit *Vita Nuova* où la liaison entre Francesca et Paolo semble tout aussi marquée par le désir de l'être aimé et par la peur de le perdre que les amours humaines dans la réalité :

Lorsque le poète parle de son amour pour Béatrice, aucun désir humain ne trouble son cœur ; il la contemple comme une sainte, un ange sans sexe. Mais, quand il s'agit de Francesca, il lui demande :

Ma, dimmi : al tempo de'dolci sospiri, A che, e come concedette Amore Che conosceste i dubbiosi desiri ? Mais dis-moi, dans le temps des doux soupirs, Comment permit l'Amour que la lumière Se fit enfin dans vos obcurs désirs ?

Là, il est question d'amour humain et vrai, et le poète est humain et fait rêver d'amour, même au prix du châtimet éternel<sup>37</sup>.

Ainsi, la vie rejoint l'art et lui permet de s'épanouir. Si Remy de Gourmont rejette les amours purement charnelles, il ne croit pas non plus à l'autarcie du sentiment amoureux, à des passions purement imaginaires, conçues uniquement à des buts artistiques. L'amour n'est pas complet si la vie ne vient pas soutenir la littérature. Et vice versa, car c'est bien l'art qui, de son côté, permet à l'homme de sortir des conditions matérielles et charnelles pour aspirer à la perfection et à l'infini:

Les héros, ou les hommes (car chaque homme est un héros, dans sa sphère) ne sont qu'ébauchés par la vie ; c'est l'art qui les complète en leur donnant, en échange de leur pauvre âme malade, le trésor d'une immortelle idée<sup>38</sup>.

Cette conviction de l'écrivain anticipe d'une manière tout à fait intéressante sur le concept contemporain de l'*artialisation*, à savoir sur l'idée selon laquelle « les arts jouent un rôle dans la construction sociale des émotions et […] certaines œuvres contribuent à faire des émotions ce qu'elles sont à un moment historique et dans une culture données<sup>39</sup>. »

Néologisme issu des écrits de Montaigne, l'artialisation représente aujourd'hui un concept très porteur, désignant tout d'abord l'intervention de l'art dans la transformation de la nature. Dans son *Court traité du paysage* (1997), le philosophe Alain Roger explique, entre autres, que ce que nous appelons aujourd'hui « le paysage » est une invention de la peinture renaissante italienne. *Les veduta* (petites fenêtres découpant un pan de la campagne) de l'époque ont obligé l'œil humain à isoler, par une sorte de cadre mental, des parties du panorama continu de son champ visuel, réalisant par là ces unités, plus ou

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 18–19.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Gourmont, R. de (1896): Préface au *Livre des masques. Portraits symbolistes. Gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'ajourdhui.* Paris : Société du Mercure de France, p. 9.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Talon-Hugon, C. (2015): « Artialisation et émotions », In. Bernard, M. – Gefen, A. – Talon-Hugon, C. Arts et émotions. Paris: Armand Colin, p. 45.

moins artificielles, que nous avons fini par considérer comme « des paysages<sup>40</sup> ». Assez logiquement, ce concept de l'artialisation a par la suite dérivé sur le terrain notionnel de la géographie où il se décline aujourd'hui selon deux volets : « in situ » et « in visu<sup>41</sup> ». Or, parallèlement à cet emploi prépondérant dans le domaine de la géographie, l'artialisation a attiré l'attention d'autres auteurs, spécialistes d'esthétique, de philosophie de l'art et de théories des émotions. C'est notamment Carole Talon-Hugon qui lie systématiquement l'artialisation à ces dernières<sup>42</sup>. S'opposant à la naturalisation automatique des affects, issue des théories de Darwin, l'auteur distingue entre les émotions de base (la peur, le dégoût, la surprise, la joie, la tristesse ou la colère), davantage fondées sur des invariants et moins imprégnées de culture, et les émotions plus complexes et socialement élaborées (la culpabilité, la honte, l'admiration, l'amour ou le ressentiment) qui se trouvent très influencées par des phénomènes culturels, dont l'art :

Plus précisément, l'hypothèse de l'*artialisation* est que certaines œuvres, en mettant en scène des émotions et en leur attachant des scénarios paradigmatiques, influent sur la manière dont nous ressentons, catégorisons et évaluons ces émotions, et que ces œuvres jouent un rôle dans nos réactions et nos comportements vis-à-vis de ces émotions<sup>43</sup>.

Autrement dit, plus une émotion est basique, mieux sa région affective est définissable et rattachable à la « nature ». Plus elle est complexe, moins ses régions affectives sont localisables et plus la culture et l'art entrent en jeu dans sa constitution. En effet, des raisons psychologiques de la construction de notre moi ainsi que le besoin de communiquer avec d'autres personnes au sein de la société moderne nous poussent à « mettre des noms sur ces ensembles flous d'événements psychiques et physiologiques et les répertorier<sup>44</sup> ». Traditionnellement, c'est la littérature qui nous fournit le vocabulaire indispensable à l'expression des émotions et, ce faisant, elle les détermine en partie :

Nommer l'émoi qu'on ressent « amour » ou « passion amoureuse » plutôt qu'« amitié », c'est entrer dans un régime d'expérience spécifique, qui possède son vocabulaire propre et ses comportements particuliers. La dénomination ici n'intervient pas après l'expérience : elle fait partie de l'expérience<sup>45</sup>.

L'exemple de Béatrice analysé par Remy de Gourmont illustre parfaitement ce paradigme : l'art « complète » l'expérience humaine en lui proposant non seulement un

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Roger, A. (1997): Le court Traité du paysage. Paris: Gallimard.

<sup>41</sup> Ciattoni, A. – Veyret, Y. (2018): Les Fondamentaux de la géographie. Paris: Armand Colin, p. 23. (Dans l'artialisation in situ, l'art est introduit sciemment et volontairement dans un site, un paysage, le métamorphosant en lieu emblématique, facilement reconnaissable. À titre d'exemple, nous pourrions citer la Pyramide du Louvre, l'Arche de La Défense ou la Cité internationale de Lyon. Dans l'artialisation in visu, le paysage est érigé au rang d'œuvre d'art, pour ses caractéristiques intrinsèques ou ses aménagements typiques: la Provence « touristique » doit impérativement présenter les entours de la garrigue ou du maquis, laisser paraître quelques habitations en pierres, typiques du Sud, le tout incendié par un soleil lumineux.)

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Talon-Hugon, C. (2014) : « L'artialisation des émotions », *Nouvelle revue d'esthétique*, n. 14, 2014/2, pp. 5–8.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Talon-Hugon, C. (2015): « Artialisation des émotions », In. Bernard, M. – Gefen, A. – Talon-Hugon, C. Arts et émotions. Paris: Armand Colin, p. 46.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Ibid., p. 47.

lexique amoureux approprié, mais également tous ces répertoires de gestes, d'attitudes et de comportements imaginés par les générations de « maîtres à aimer » (Dante, Pétrarque, Madame de La Fayette, Rousseau, Goethe, etc.) qui ont façonné la mentalité occidentale.

### Le triomphe de l'illusion

Si Remy de Gourmont reste modéré dans son effort de concilier les ambitions idéalistes et la vie empirique, présentant les deux comme complémentaires et indispensables à l'éducation sentimentale de l'homme fin-de-siècle, d'autres symbolistes vont beaucoup plus loin dans leurs préférences accordées à l'idéal.

Ainsi, dans son *Ève future* (1886), Villiers de l'Isle-Adam imagine Hadaly, une femme artificielle qui guérirait les hommes des nombreuses déceptions amoureuses connues avec les femmes réelles. La poupée est fabriquée pour retenir « l'idéal captif<sup>46</sup> », pour « emprisonner l'illusion<sup>47</sup> », pour « faire prisonnière l'heure de l'Idéal<sup>48</sup> ». Elle fonctionne comme une véritable « geôle<sup>49</sup> » destinée à contenir et à sauvegarder pour toujours l'amour naissant que toute confrontation avec la réalité pourrait briser.

En effet, afin que cette boîte vide puisse fonctionner comme une véritable amante et partenaire, une coopération indispensable est requise de la part de Lord Ewald, l'un des héros du livre. C'est lui, un rêveur aussi idéaliste que passionné, qui doit maintenir Hadaly en vie par sa foi et son amour inébranlables. Edison, le créateur de l'andréide, explique assez clairement le mécanisme de cette animation perpétuelle :

[...] l'Être de cette présence mixte que l'on appelle Hadaly dépend de la volonté libre de celui qui OSERA le concevoir. SUGGÉREZ-LUI DE VOTRE ÊTRE! Affirmez-le, d'un peu de votre foi vive, comme vous affirmez l'être, après tout si relatif, de toutes les illusions qui vous entourent<sup>50</sup>.

Donc, Hadaly, la femme artificielle, ne vivra que dans la mesure où Lord Ewald l'aimera et croira en elle. Chez Villiers, la passion n'est pas fondamentalement didactique, elle ne permet pas forcément de voir plus clair dans le cœur humain, mais elle a une autre fonction, vivifiante : les sentiments amoureux nourrissent l'illusion qui est indispensable au maintien de la vie humaine. C'est le fondement du célèbre illusionnisme de Villiers selon lequel « l'homme, prisonnier de son moi, ne connaît que sa propre pensée, qu'il est libre de choisir à son gré, puisqu'il n'existe aucun contrôle objectif de la validité réelle de cette pensée<sup>51</sup> ». Autrement dit, à chacun de choisir l'illusion la plus belle, la plus noble et la plus stimulante sur le plan de la création et ensuite à la nourrir par ses propres passions et fantaisies.

<sup>46</sup> Villiers de l'Isle-Adam (1986): L'Ève future. Œuvres complètes I. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 995.

<sup>47</sup> Ibid., p. 836.

<sup>48</sup> Ibid., p. 916.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> *Ibid.*, p. 852.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> *Ibid.*, p. 842.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Raitt, A. (1960): « Villiers de l'Isle-Adam et l'illusionnisme », Cahiers de l'Association internationale des études françaises, XII, 1, p. 175.

#### Conclusion

Les passions (notamment amoureuses) jouent un rôle crucial dans le « système symboliste ». Leur analyse s'avère le fondement même du roman, ce genre unique et général qui aspire à englober la totalité de l'âme (Wyzewa, Schwob, Gourmont). Les sentiments éveillent les jeunes hommes à la vocation littéraire (Gide) et les mènent vers la sagesse à travers une véritable éducation sentimentale (Tinan). Des incertitudes ontologiques persistent toutefois, notamment en ce qui concerne la réalité ou la littérarité de l'objet d'amour. Si Remy de Gourmont penche en faveur d'un équilibre entre l'inspiration littéraire et la vie empirique (derrière chaque Béatrice idéalisée se cachent des Francesca réellement connues et aimées), Villiers, lui, récuse complètement la réalité, en invitant le lecteur à se forger une illusion amoureuse à sa guise (à bas les femmes décevantes, vivent les andréides plus sophistiquées).

Globalement, il est très intéressant de remarquer à quel point les romanciers symbolistes anticipent, d'une part, la découverte du principe de l'artialisation (voir ci-dessus) et, de l'autre, des théories de l'expression, bien postérieures, qui défendent l'idée selon laquelle l'artiste met dans l'œuvre ce qui relève de sa vie la plus significative. Explorateur de lui-même, l'écrivain s'efforce de clarifier ses états d'âme et de leur donner une forme plus ou moins cohérente, car, selon Robin Collingwood, « jusqu'à ce qu'un homme ait exprimé son émotion, il ne connaît pas encore quelle émotion il a<sup>52</sup> ».

En effet, les *Cahiers d'André Walter* incarnent et « prouvent » l'amour de Gide pour Madeleine en lui donnant une forme concrète, *Penses-tu réussir!* est motivé par l'obligation dans laquelle son auteur se trouve de parachever sa propre « éducation sentimentale », le *Journal* tenu par Remy de Gourmont débouche sur un programme amoureux et littéraire à la fois et les héros de Villiers ont, eux aussi, besoin de fixer leurs émotions par écrit (ou les projeter sur une poupée, créée par eux de toutes pièces), afin de bien comprendre ce qu'ils éprouvent. (Il s'agit d'un topos propre au symbolisme en général : la création et la conscience, plus particulièrement la conscience de soi, restent indissociables. Ce n'est pas un hasard si l'une des meilleurs études de la poétique symboliste s'intitule *Le Roman symboliste : un art de l'extrême conscience*<sup>53</sup>.)

Le même principe semble fonctionner également du côté du lecteur : l'œuvre symboliste est, certes, un objet imaginaire qui a pris naissance dans l'esprit de son créateur. Or, l'acte d'expression donne au lecteur la capacité d'accéder à « l'expérience imaginative totale » de l'écrivain. Ainsi, « nous savons que [ce dernier] exprime ses émotions par le fait qu'il nous rend capables d'exprimer les nôtres<sup>54</sup> ».

Autrement dit, la célèbre maxime de La Rochefoucauld « il y a des gens qui n'auraient jamais été amoureux s'ils n'avaient jamais entendu parler de l'amour » se trouve actualisée par les auteurs symbolistes ainsi : « les écrivains fin-de-siècle (ainsi que leurs lecteurs) tombent amoureux, parce qu'ils ont tous beaucoup lu sur l'amour. » Et parce qu'ils savent

54 Ibid., pp. 29-30.

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Collingwood, R. G. (2015): The Principles of Art (1938). Cité dans Bernard, M. – Gefen, A. – Talon-Hugon, C. Arts et émotions. Paris: Armand Colin, p. 29.

<sup>53</sup> Michelet Jacquod, V. (2008): Le Roman symboliste: un art de l'extrême conscience: Edouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob. Genève: Droz.

que sans cet amour, connu dans un livre ou réellement éprouvé, il n'y a pas d'éducation sentimentale ni d'introspection philosophique possible<sup>55</sup>.

#### **BIBLIOGRAPHIE**

Bernard, M. - Gefen, A. - Talon-Hugon, C. (2015): Arts et émotions. Paris: Armand Colin.

Bertrand, J.-P. – Biron, M. – Dubois, J. – Pâque, J. (1996) : Le roman célibataire : D'À rebours à Paludes. Paris : José Corti.

Ciattoni, A. - Veyret, Y. (2018): Les Fondamentaux de la géographie. Paris : Armand Colin.

Citty, P. (1987) : Contre la Décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman. 1890–1914. Paris, P.U.F.

Cohn, D. (1981): La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman. Paris: Seuil.

Gefen, A. (2016): « La place controversée de la théorie des émotions dans l'histoire de la critique littéraire française », L'Atelier du Centre de recherches historiques, 16/2016 <a href="http://acrh.revues.org/7321">http://acrh.revues.org/7321</a>, consulté le 4 décembre 2017.

Gide, A. (1973): Correspondance Gide-Valéry. Paris: Gallimard.

Gide, A. (1986): Les Cahiers et les Poésies d'André Walter. Paris : Gallimard.

Gillibœuf, T. – Bois, B. (2003): Remy de Gourmont. Paris: Éditions de L'Herne.

Gourmont, R. de (1883): « Béatrice, Dante et Platon », La Revue de l'Enseignement secondaire des Jeunes filles, février 1883.

Gourmont, R. de. (1885) : « La Béatrice de Dante et l'idéal féminin en Italie à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle », *Revue du Monde latin*, juin, juillet et août 1885.

Gourmont, R. de (1896) : Le Livre des masques. Portraits symbolistes. Gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourdhui. Paris : Société du Mercure de France.

Gourmont, R. de (1902) : Le Problème du style : questions d'art, de littérature et de grammaire. Paris : Société du Mercure de France.

Gourmont, R. de (1923): *Journal intime et inédit de feu Remy de Gourmont, recueilli par son frère (1874–1880)*. 31 décembre 1874. Paris : Bernouard. <a href="http://www.remydegourmont.org/de\_rg/oeuvres/journal/notice.htm">http://www.remydegourmont.org/de\_rg/oeuvres/journal/notice.htm</a>, consulté le 4 décembre 2017.

Gourmont, R. de (1902) : *Le Problème du style : questions d'art, de littérature et de grammaire.* Paris : Société du Mercure de France.

Jenny, L. (2002): La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention poétique dans les avant-gardes françaises (1885–1935). Paris: Presses universitaires de France, 2002.

Malinowski, W. M. (2003): *Le Roman du symbolisme*. Poznan: Presses de l'Université Adam Mickiewicz de Poznan.

Mallarmé, S. (2013): Lettre à Jean de Tinan non publiée dans la *Correspondance*. Vente Raoul Simonson, Albert et Monique Kies, Sotheby's, 18 décembre 2013, lot 648. <a href="http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.242.html/2015/bibliotheque-stephane-mallarme-pf1543">http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.242.html/2015/bibliotheque-stephane-mallarme-pf1543</a>, consulté le 9 avril 2018.

Marty, É. André Gide. Qui êtes-vous? Lyon: La Manufacture, 1987.

Michelet Jacquod, V. (2008): Le Roman symboliste: un art de l'extrême conscience: Edouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob. Genève: Droz.

Raymond, M. (1989): La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt. Paris : José Corti, 1989.

Raitt, A. (1960): « Villiers de l'Isle-Adam et l'illusionnisme », Cahiers de l'Association internationale des études françaises, XII, 1, pp. 175–187.

<sup>55</sup> Quant à la « mort » moderniste de ce mythe de l'intériorité revendiqué par le symbolisme, voir Jenny, L. (2002): La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention poétique dans les avant-gardes françaises (1885–1935). Paris: Presses universitaires de France, 2002.

Rodenbach, G. (1998): Bruges-la-Morte. Paris: Librairie Marpon et Flammarion (1892); Paris: GF.

Schwob, M. (1888): « Robert Louis Stevenson », le Phare de la Loire, 27 août 1888.

Schwob, M. (1889): « Le Réalisme », le Phare de la Loire, 15 avril 1889.

Schwob, M. (2002) : « La Terreur et la Pitié ». Préface à *Cœur double* [1891], *Œuvres*. Paris : Les Belles Lettres, pp. 615–616.

Sengoopta, Chandak (2000): Otto Weininger. Sex, Science and Self in Imperial Vienna. Chicago: University of Chicago Press.

Steffes Blake, N. (1974): *Le « Nouveau Roman » de 1890. Barrès, Dujardin, Gide, Gourmont,* thèse dactylographiée. Paris : Bibliothèque de la Sorbonne, cote I 2985–4.

Šuman, Z. (2017): « Laboratoire tardif du symbolisme : doctrine vitaliste de Tancrède de Visan », *Dusk and Dawn*, eds. Eva Voldřichová Beránková et Šárka Grauová. FF UK, Prague, pp. 421–459.

Tadié, J.-Y. (1978): Le récit poétique. Paris: P.U.F.

Talon-Hugon, C. (2014) : « L'artialisation des émotions », *Nouvelle revue d'esthétique*, n. 14, 2014/2, pp. 5–8.

Tinan, J. de (1921) : Penses-tu réussir! ou Les diverses amours de mon ami Raoul de Vallonges. Paris : Au Sans Pareil.

Villiers de l'Isle-Adam (1986): L'Ève future. Œuvres complètes I. Édition établie par Alain Raitt et Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

Wyzewa, T. De (1968): « Notes sur la littérature wagnérienne et les livres en 1885–1886 », Revue Wagnérienne, juin 1886, repris dans La Revue Wagnérienne, Genève: Slatkine Reprints, pp. 150–171.

Eva Voldřichová Beránková Institut d'Études Romanes Faculté des Lettres, Université Charles nám. Jana Palacha 2, 116 38 Prague Eva.Berankova@ff.cuni.cz

## « CETTE ÉMOTION APPELÉE POÉSIE »

ANNE-ELISABETH HALPERN
Université de Reims Champagne-Ardenne

### "THIS EMOTION CALLED POETRY"

Abstract: For a long time the scope of "poetry" has been wrongly reduced to its purely emotional contents. Pierre Reverdy in his well-known conference "This emotion called poetry" draws on some of his already ancient views. He argues that the poetic emotion consists both of an affective as of a rational linking between the poet and the reader, and therefore also between the world and words. By means of metaphors (but not exclusively), the poetic emotion gives the strong evidence of human existence.

**Keywords:** poetry, emotion, Pierre Reverdy, metaphor **Mots clés:** poésie, émotion, Pierre Reverdy, métaphore

Dans leurs « Notes sur la poésie » de 1929, André Breton et Paul Éluard assènent qu'un poème « doit être une débâcle de l'intellect¹ ». Pris comme tel l'énoncé est hors de tout bon sens mais il faut se souvenir que ces notules et aphorismes, parus dans le même numéro que le « Second manifeste du surréalisme », se démarquent délibérément des propos de Paul Valéry qui, dans *Littérature* (la même année), tentait, à rebours, de sortir la poésie de la mièvrerie irrationnelle dans laquelle cette frange des poètes du XIX<sup>e</sup> siècle – que Lautréamont avait aimablement baptisés les « grandes têtes molles » – avait voulu l'étouffer. Il est ancien ce débat entre ceux qui tireraient plus ou moins la poésie vers l'émotion, l'affect, et ceux qui lui conserveraient sa part d'intellection, de réflexion, et il n'est à ce jour pas clos. Car s'il est une forme littéraire (plus qu'un genre) qui soit assez systématiquement associée à l'émotion, c'est bien la poésie.

Or, pour peu qu'on se méfie des clichés et idées reçues, on se rend vite à l'évidence que dans l'écriture aussi bien que dans la lecture de poésie, notamment moderne et contemporaine, l'émotion semble moins une thématique ou une tonalité qu'un moteur spécifique, animé d'un mouvement d'oscillation entre empathie ineffable et complicité critique, sentiment et réflexion, doubles fléaux de cette balance qui réconcilierait Breton et Valéry. Si, souvent, les deux termes « émotion » et « poésie » se confondent, reste à s'entendre sur la nature de cette émotion qui n'est donc pas pur affect, et sans préjuger d'une définition unitaire et donc improbable de la poésie. Michel Collot, à la suite

https://doi.org/10.14712/24646830.2018.43 © 2017 The Author. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

145

Breton, A. – Éluard, P. (1929): « Notes sur la poésie », La Révolution surréaliste, n°12, 15 décembre, pp. 53–55.

de Pierre Reverdy et de sa célèbre conférence radiophonique de 1950, « Cette émotion appelée poésie<sup>2</sup> », pose la « matière-émotion » comme une équivalence du poème. J'interrogerai à sa suite, quoique de manière décalée, la « manière-émotion », un comment, un *modus operandi* plus qu'une essence statique, tenant les poètes, à la suite de Reverdy, pour de « téméraires accumulateurs d'émotions violentes » (au sens électrique) (EAP, p. 35), ce qui n'exclut naturellement pas d'autres perspectives pour aborder l'émotion poétique qui complèteraient cette approche partielle.

## I. La confusion entre émotion et poésie

Cette confusion est acquise avec les spécifications du lyrisme à la fin du XVIIIe siècle. La poésie lyrique est évidemment au centre du dispositif émotionnel en amont et en aval de la création tel qu'il est couramment admis depuis l'âge romantique et sa séparation entre épopée, lyrisme et drame. La faute à Georg Wilhelm Friedrich Hegel, peutêtre... selon qui, à l'opposé de l'épique qui glisse rapidement de l'expression individuelle à celle, collective, du peuple (*Volkgeist*), la poésie lyrique serait dévolue à la subjectivité d'un individu, l'intériorité et à leur expression, ou plutôt leur épanchement<sup>3</sup>. Forte de cet ancrage « sentimental » et dévolu à un individu en rupture avec l'expression collective, la poésie lyrique a contaminé tous les domaines de la poésie qui lui étaient jusque là étrangers (poésie scientifique, épopée, satire, etc.), jusqu'à se substituer à la poésie en général, avec un arsenal de conventions énonciatives, dont la plus manifeste est que, plus le sujet d'énonciation affirme son individualité, plus l'émotion poétique est forte par un effet d'identification. Et plus le sujet serait pris dans des tourments psychiques douloureux, plus empathique encore en serait la lecture :

... notons cette erreur commune qu'on a tenu pour plus *artistiques* les sujets tristes, pénibles, mélancoliques (en poésie) à l'exclusion des gais alors que l'art doit émouvoir tout autrement que par ces moyens qui lui sont aussi étrangers les uns que les autres<sup>4</sup>.

Cette surabondance, cette surcharge émotionnelle au sens psychologique serait même ce qui fonderait le charme du lyrisme selon Julien Gracq (qui n'est pas poète...) conçu comme « quintessence de la poésie française » à laquelle on accède

par ces longues rampes fiévreuses, ces développements orchestrés, ces cadences trop riches qui préparent la culmination, le triomphe et la tenue ostentatoire et sans vergogne du contreut [...] quelque chose de bavard, de rebondissant, d'enthousiaste et d'un peu exténuant [...]<sup>5</sup>

Pour une bonne partie des poètes modernes, à la suite de Reverdy, la lutte est nécessaire contre ces affects passifs, et contre tout sentimentalisme : ce qui est ému est autant

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Titre désormais abrégé en EAP [1950], Cette émotion appelée poésie, Écrits sur la poésie 1932–1960, Paris: Flammarion, 1974.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Voir, dans le Livre deuxième de la *Poétique* [1855], les oppositions relevées entre le chapitre I (la poésie épique) et le chapitre II (la poésie lyrique).

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Reverdy, P. (1917): « L'Émotion », Nord-Sud, nº 8, p. 4.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Gracq, J. (1974): Lettrines 2, Paris: José Corti, p. 106.

notre capacité sensorielle que cognitive, en vertu des trois éléments du langage tels que les répertorie Octavio Paz : « indication, émotion et représentation<sup>6</sup> ». L'ancienne approche languide de l'émotion poétique, pour périmée qu'elle fût, a conduit à un sursaut de la part des poètes qui ont entrepris d'affiner un peu ce lieu commun. Parfois en le poussant à l'excès comme les surréalistes ainsi que le montrait la note de Breton et Éluard par laquelle j'ai commencé et qui enfonce le clou de l'émotion comme antidote à la raison, souvent en s'en détachant avec pertinence comme le propose Reverdy qui reconnaît néanmoins l'effort et l'apport des symbolistes. Certains d'entre eux en effet, d'après Reverdy, ont œuvré à un élargissement de l'émotion poétique par intégration d'une pluralité de sentiments. C'est de la connaissance de tous les sentiments que naît la véritable émotion poétique moderne, qui ne se limite pas à la littérature, du reste, mais essaime vers les autres arts, au premier rang desquels, la peinture.

La possibilité de sortir l'émotion poétique de sa gangue *effusionnelle* est donnée par l'observation de l'énonciation qui semblait faire le lit de ces effusions. Même lorsque qu'elle s'affiche comme explicitement lyrique (disons « Le Lac » d'Alphonse de Lamartine) et chargée de cette émotion qui a estampillé l'ensemble des productions poétiques, elle est pourtant, à la différence des romans ou du théâtre, en un sens, une énonciation non-fictionnelle, puisqu'elle se donne pour pure expression du poète dont l'expérience réelle est à ses fondements. Le factuel réduirait le caractère négatif de passivité qui s'attache à l'émotion poétique.

La poésie n'est pas dans l'émotion qui nous étreint dans quelque circonstance donnée – car elle n'est pas une passion. Elle est même le contraire d'une passion. Elle est un acte. Elle n'est pas subie, elle est agie<sup>7</sup>.

Faisant fonds sur la réalité extérieure et la conscience prise de cette réalité, individuelle, inaliénable, ainsi se fonde la parole poétique. Reverdy n'exclut donc pas le lyrisme, mais ne le réduit pas à l'aspect effusif qui fut été trop longtemps accolé. L'émotion poétique doit être hissée hors d'une acception étriquée et sommaire du lyrisme.

#### II. L'émotion comme mise en relation

Reverdy tente une autre association, transformant cette émotion en une mise en relation qui élargit considérablement son champ d'application. Non seulement, même dans le lyrisme, on trouve des formes variables d'émotion éprouvée, exprimée et suscitée, mais ce jeu énonciatif sur quoi reposerait la poésie lyrique ne résume pas toute la poésie. La visée ludique de la poésie par exemple – des poèmes pour enfants à l'écriture expérimentale, pour aller vite – met en œuvre des mécanismes dont les résultats nous meuvent et nous émeuvent. L'émotion est, dans ces cas, davantage un passage de témoin, une relation jubilatoire fondée non plus seulement sur l'empathie mais sur la complicité qui se tisse

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Paz, O. (1965): L'Arc et la Lyre [1956]. Traduction de Roger Munier. Paris: Gallimard, coll. « Les Essais », p. 37.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Reverdy, P. (1989): En vrac: notes [1956]. Paris: Flammarion, p. 202.

au-delà même de la littérature : « Le poème n'est pas une forme littéraire, écrit Octavio Paz, mais le lieu de rencontre entre la poésie et l'homme<sup>8</sup> ».

Lorsque Raymond Queneau, pour élaborer le « Chant du styrène » destiné à illustrer en mots le court-métrage scientifique d'Alain Resnais tourné en 1958, joue avec la paronymie du « Lac » d'Alphonse de Lamartine, il feint aussi de nous faire entendre le « chant des sirènes » de la chimie moderne, mais se et nous projette naturellement au-delà du clin d'œil.

Ô temps, suspends ton bol, ô matière plastique D'où viens-tu? Qui es-tu? et qu'est-ce qui explique Tes rares qualités? De quoi donc es-tu fait? D'où donc es-tu parti? Remontons de l'objet À ses aïeux lointains! Qu'à l'envers se déroule Son histoire exemplaire. Voici d'abord le moule9.

La rigueur scientifique s'allie dans tout le texte à la jubilation ludique de déconstruction des expressions lexicalisées, de plagiat des manuels de chimie et de reprise biaisée des thèmes de Lamartine. Quelle émotion peut-on bien y trouver ? Une forme de lyrisme de la matière, justement, et l'emprunt initial à Lamartine en est la clef de déchiffrage. Comme son romantique prédécesseur, Queneau s'interroge sur le temps, l'origine, notre vie dans cette temporalité qui nous dépasse (la nature visible chez Lamartine, ou les composants chimiques invisibles de cette nature pour Queneau). Au-delà du contenu et de l'implication d'une sensibilité individuelle, la pertinence même de l'image, la justesse des formes que prend le poème et donc la signature d'un sujet véritablement artiste en élaborent la puissance émotionnelle.

C'est dans cette dialectique que Reverdy tente de réunir émotion et poésie en recourant le moins possible à la sensiblerie ou à quelque forme d'empathie irraisonnée : l'émotion poétique est le fruit d'une transformation, voire d'une transmutation. C'est en tout cas le tissage d'une relation qui n'est plus simplement effusion. Il commence ainsi sa conférence de 1950 par une analogie empruntée à la chirurgie, pour définir la singularité de chacun qui ne se résume pas à ses caractéristiques physiques, avant d'envisager le cas humain spécifique qu'est le poète, un

artiste dont l'ambition et le but sont de créer, par une œuvre esthétique faite de ses propres moyens, une émotion particulière que les choses de la nature, à leur place, ne sont pas en mesure de provoquer en l'homme. (EAP, *op. cit.*, p. 14)

L'émotion ne serait ni dans la poésie en soi, ni dans la situation psychologique du poète, mais dans ce qu'elle suscite comme sentiment d'admiration pour une production humaine supérieure à la nature qui ne procure, selon Reverdy, que des émotions superficielles. La « beauté » de la nature n'a de sens et de réalité que passée au crible de la création artistique. L'œuvre d'art spécifiquement humaine est même « une sorte de rébellion contre l'œuvre de la nature. » (EAP, op. cit., p. 25). Autrement dit,

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Paz, O. (1965): L'Arc et la Lyre, op. cit., p. 11.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Queneau, R. (1989): « Le Chant du styrène » [1969], Œuvres complètes, édition établie par Claude Debon, Paris: Gallimard, coll. « La Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, p. 241.

[L]e poète est bien, par excellence, celui que la nature ne saurait parvenir à combler. C'est un monstre – l'oiseau des grands voyages que l'ampleur de ses ailes empêche de marcher. (EAP, op. cit., p. 26)

Baudelaire, son albatros, sa détestation de la nature comme risque du réensauvagement humain, son cœur mis à nu avec une bonne dose d'ironie, sont bien là.

La poésie naît donc d'une carence du réel,

dans le rapport que le poète a le don de mettre à la place de cette absence, de ce manque. Et il n'y a poésie réelle que là où a été comblé ce vide qui ne pouvait absolument l'être par aucune autre activité ou matière réelle de la vie<sup>10</sup>.

C'est peut-être aussi ce que dit Miroslav Holub:

Où l'homme finit, commence la flamme.

Et puis le bredouillement des vers dans la cendre et dans le silence.

Car en fait ces milliards de gens ferment leur gueule<sup>11</sup>.

S'y ajoute une histoire de l'émotion poétique : nous sommes émus par nos prédécesseurs, leurs tableaux, leurs textes plus forts que toute expérience de la vie réelle et matérielle non médiatisée. La mise en relation de la nature et de l'écriture, la mise en relation des époques construisent l'émotion poétique comprise comme transmission :

Il faut, enfin, que cette émotion, qu'il ressent, qu'il a surtout ressentie, au contact des premiers poèmes qu'il a lus lui-même, il la fasse ressentir à d'autres à son tour. C'est son rôle, c'est sa mission, désormais sa plus claire raison de vivre. (EAP, *op. cit.*, p. 18)

Autrement dit, l'émotion en poésie est pour Reverdy, une mise en relation, du poète au réel d'abord, du poète au lecteur ensuite, du lecteur au monde, et du lecteur aux œuvres d'art enfin. Quoique non assimilables les unes aux autres, ces émotions nous caractérisent comme hommes et non comme machines.

Si écrire est un moyen de révélation au premier chef, c'est aussi un moyen de communication. Mais, pour le poète, il est nécessaire de préciser le genre de communication – ce qu'il entend livrer de lui-même et ce qu'il ambitionne d'atteindre dans l'autre. S'agit-il de distraire ? Point du tout. Il s'agit d'émouvoir. Ce qui n'est rien de moins que faire jaillir la source du rocher. (EAP, *op. cit.*, p. 28)

Au bout du processus, l'émotion poétique serait peut-être la conscience brusquement visible de notre condition humaine qui en passe par la rencontre entre les deux parts inconnues en chacun de soi du poète et du lecteur, rencontre qui provoque une émotion

Reverdy, P. (1974): « Circonstances de la poésie » [1946], Cette émotion appelée poésie, Écrits sur la poésie 1932–1960. Paris: Flammarion, p. 42.

Holub, M. (1997): « La Prague de Jan Palach » [1989], Programme minimum. Traduit par Patrick Ouředník, Belval: Circé, p. 78.

d'ordre esthétique indéfiniment renouvelable parce qu'elle s'insère dans l'être même de celui qui la reçoit et lui apporte une augmentation de lui-même. Émotion provoquée par ce qui est dit, certes, mais surtout par la façon dont c'est dit, le timbre sur lequel c'est dit. (EAP, op. cit., p. 31)

C'est le *moyen* davantage que le *contenu* qui détermine le degré d'émotion poétique qui est moins psychologique qu'esthétique.

## III. Émouvoir et mouvoir

De cette dynamisation qu'est la mise en relation découle une autre qui tient à l'usage moderne du déplacement et du détour qu'incarne, quoique non exclusivement, la métaphore. Une fois la relation instaurée (de soi au monde, de soi au lecteur), la poésie engage en effet un déplacement : elle nous meut autant qu'elle nous émeut. Et l'outil privilégié de ce déplacement émotionnel est la métaphore. Réputée marque de fabrique à tout faire de la poésie et donc de l'émotion poétique, la métaphore vaut sans doute mieux que son usage d'image. Pour cela il suffit de l'envisager non tant comme réservoir que comme mouvement, déplacement, détour, voire détournement et mise en péril des équilibres.

« Ce qui est grand, rappelait Reverdy dès 1918, ce n'est pas l'image, mais l'émotion qu'elle provoque<sup>12</sup> » au sens de libération, de sortie de soi, d'ex-stase au sens strict, mais sans ses oripeaux mystiques. Presque trente-deux ans plus tard, il ne renie pas cette assertion car pour lui,

le rôle de l'art n'est pas d'enfoncer encore davantage l'homme dans sa misère, dans sa souffrance ou sa tristesse – mais de l'en délivrer, de lui donner une clef de sortie en le soulevant du plan réel, lourdement quotidien, jusqu'au libre plan esthétique où l'artiste se hisse luimême pour vivre et respirer. (EAP, *op. cit.*, p. 25)

Cette libération comme mission de l'émotion poétique vient sans doute à Reverdy de Rimbaud, l'homme aux semelles de vent, qui faisait « hannetonner [les] tropes », et voulait le poète en avant : « La Poésie ne rhythmera plus l'action, elle sera en avant. » (Lettre à Demeny, 15 mai 1871). L'émotion est une motion, une mise en branle et on ne compte plus les métaphores du voyage (y compris immobile) et du passage dans la poésie moderne : Rimbaud, las de descendre les fleuves impassibles, prend sa liberté et fait de la métaphore poétique parfois obscure le signe sûr de son refus de la soumission, de son désir d'émancipation. Zbyněk Hejda, pour prendre un exemple tchèque, écrit une poésie dégraissée, sans jamais se laisser aller à l'expressivité facile, au lyrisme de pacotille. Ses déambulations et errances dans la ville, sont souvent rapportées sous le mode d'un présent sec dans Lady Felthamová<sup>13</sup> : transporté avec le poète dans ces lieux de passage (auberges, ponts et même cimetières), le lecteur est mû jusqu'à scruter sa propre intériorité faite de rien, de courants d'air. Comme le vagabond de « Ma Bohême », « Le poète n'a pas de

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Reverdy P. (1918): «L'Image », Nord-Sud, vol. 2, n° 13, p. 3.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Trad. Erika Adams, Paris : Orphée / La Différence, 1989.

maison<sup>14</sup> », explique le poète en exil Petr Král, et doit se faire l'arpenteur libéré de son propre espace, arpenteur non kafkaïen donc, qui, par le déplacement poétique, fait naître l'émotion, soit la conscience du mouvement général de la vie :

la mission du poète est moins celle d'un beau parleur que, plus simplement, celle d'un arpenteur de l'existence. S'il parle, c'est d'abord pour donner de ses nouvelles, en indiquant le lieu jusqu'où il a porté sa lampe. Au besoin, aussi, en dehors du poème<sup>15</sup>...

« Où aller, où être ? / Lieux tous étrangers¹6 ». Le moteur métaphorique qu'est l'émotion poétique est une réflexion sur notre identité. Point n'est besoin d'effusion ; s'il y a bouleversement, c'est de notre conscience, puisque les poètes, nous faisant entrer dans les secrets de la matière, nous modifient, nous déplacent de nos certitudes, comme le fait Raymond Queneau dans le « Chant du Styrène ».

« Il ne faut pas voir la réalité telle que je suis 17 », prévenait Paul Éluard ; il ne faut pas non plus dire la réalité telle qu'elle est et plutôt considérer qu'une part de l'émotion poétique tient à ce que la poésie fait au réel et d'abord à la langue elle-même, la torsion qu'elle lui fait subir :

La création poétique est d'abord une violence faite au langage. Son premier acte est de déraciner les mots. Le poète les soustrait à leurs connexions et à leurs emplois habituels<sup>18</sup>.

Nous y voilà : la métaphore, traditionnelle matière première de la poésie, est en réalité, plus encore que le détour que son étymologie impose, un détournement un tour de force, un tour de vis, ce qu'en rhétorique on nomme justement un trope. Le poète Henri Michaux mène « une vie de chien », à défaire ou « porter ailleurs » (*meta pherein*) le langage ordinaire ou la fiction romanesque par exemple :

Quant aux livres, ils me harassent par-dessus tout. Je ne laisse pas un mot dans son sens ni même dans sa forme.

Je l'attrape et, après quelques efforts, je le déracine et le détourne définitivement du troupeau de l'auteur.

Dans un chapitre vous avez tout de suite des milliers de phrases et il faut que je les sabote toutes. Cela m'est nécessaire 19.

La métaphore de l'arbre et du troupeau des mots-moutons qui se suivent bêtement et bêlant ouvre sur une définition du travail poétique : un jeu virtuose des termes où le troupeau des mots n'est qu'une troupe, un trope littéraire, un tour de la langue que Michaux feint de prendre au sens propre :

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Král, P. (1995): Quoi? Quelque chose. Sens: Obsidiane, p. 31.

<sup>15</sup> Král, P. (1989): exergue à Témoin des crépuscules, Seyssel : Champ Vallon, sous-titré « roman piéton ».

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Hejda, Z.: « Les feuilles de vigne rougeoient devant les fenêtres », *Lady Felthamová*, op. cit., p. 49.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Éluard P. (1929): « A toute épreuve », La Révolution surréaliste, n°12, p. 23.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Paz, O., L'Arc et la Lyre, op. cit., p. 44.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Michaux, H. (1967): « Une vie de chien », Mes propriétés [1930], La Nuit remue, Paris: Gallimard, pp. 102–103.

Parfois, certains mots restent comme des tours. Je dois m'y prendre à plusieurs reprises et, déjà bien avant dans mes dévastations, tout à coup au détour d'une idée, je revois cette tour<sup>20</sup>.

Le poète attend la tour du langage qui se croit trop bien fixée, au détour de la phrase, au tournant, par la métaphore. Se joue là, en condensé et sans avoir l'air d'y toucher, un *modus operandi* de la poésie envisagée comme détournement majeur.

Il ne s'agit pas d'exploiter une émotion initiale et de la délayer, mais, au contraire, de réaliser dans l'œuvre un faisceau d'émotions natives directement issues du fonds intime du poète et de livrer à l'esprit du lecteur cette force concentrée capable de provoquer en lui une émotion forte et d'alimenter une riche efflorescence de sentiments esthétiques<sup>21</sup>.

Métaphore, métrique, disposition typographique : ces règles et corsetages de l'écriture sont des leurres dont la poésie, qui naît au-delà de ces coercitions, joue ; elle s'en joue, et ce jeu fait pour partie le sel de la lecture du poème. Nous boule/versant, au sens propre, elle fait dévier, par le déplacement métaphorique notamment, jusqu'au réel lui-même :

Et ce passage de l'émotion brute, confusément sensible ou morale, au plan esthétique où [...] elle s'allège de son poids de terre et de chair, s'épure et se libère de telle sorte qu'elle devient, de souffrance pesante du cœur, jouissance ineffable d'esprit, c'est ça la poésie. (EAP, op. cit., p. 36)

Et « plus [l']œuvre sera loin de [l']émotion » initiale, écrit encore Reverdy,

plus elle en sera la transformation méconnaissable et plus elle aura atteint le plan où elle était [...] destinée à s'épanouir et vivre, ce plan d'émotion libérée où se transfigure, s'illumine et s'épure l'opaque et lourde réalité<sup>22</sup>.

Peut-être est-ce en vertu de cette transformation, méta/morphose du réel par la méta/phore que l'on peut lire comme poétique un texte de Charles Baudelaire qui ne l'est, à première vue, pas vraiment. « Mademoiselle Bistouri », texte long et narratif des *Poèmes en prose*, ne répond *a priori* aux critères formels ni de la versification ni du poème en prose. Si Baudelaire l'a retenu pour son recueil (même si ce sont Asselineau et Banville qui lui ont donné sa forme définitive), c'est qu'il y avait là du poétique. Le bistouri chirurgical, le travail des et sur les corps, la prostitution sont transcendés par l'imaginaire de Bistouri, sorte de double du poète. La métaphore est au corpus poétique ce que la chirurgie est à la vie des corps : une intervention (terme cher à Henri Michaux) et un radical mouvement de déplacement des catégories.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Michaux, H. (1967): Mes propriétés, in La Nuit remue. Paris: Gallimard, p. 168.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Reverdy, P. (1968): Le Gant de crin [1927], Paris: Flammarion, p. 40.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Reverdy P., En vrac: notes, op. cit., pp. 42-43.

### Conclusion

Pierre Reverdy, au terme de son article de 1917, « L'Émotion », renonce aux explications :

le mystère qui se dégage d'une œuvre dont le lecteur est ému sans s'expliquer comment elle a été composée est la plus haute émotion qu'on ait jamais pu atteindre en art<sup>23</sup>.

Acmé de l'émotion, la poésie serait ainsi ce vaste mouvement qui transcende les particularités culturelles et linguistiques, qui éprouve la jouissance de sa propre libération. Entre effusion de lecture et intellection ravie des moyens employés par le poète, l'émotion poétique ne se laisse pas enfermer, libération qu'elle est des carcans formels mais aussi moraux. Il faudrait comme Vladimír Holan, à la question de la jeune fille, « Qu'est-ce que la poésie ? », vouloir répondre

```
C'est ce qui fait que tu existes ô oui, que tu existes,
[...]
et que moi, je n'aie rien, et que celui qui n'a rien à donner
doive chanter<sup>24</sup>.
```

Même s'il garde le silence et que la parole aussi bien que l'émotion poétique en l'occurrence, n'aient pas été perçues de la jeune fille, lecteur et poète sont pénétrés par la réponse. L'émotion poétique, rétive à tout enfermement, y compris verbal, serait alors peut-être le don fait à chacun de la conscience d'exister :

L'émotion esthétique qui éclate là, dans le jeu entre l'esprit et les sens, est un mouvement de l'être dans ses facultés supérieures où le cœur n'a nul besoin d'être engagé<sup>25</sup>.

Reverdy ne dit pas autre chose, ayant évoqué une lecture publique de poésie : « Il ne restait plus que l'émotion sublime – dégagée de tout – l'humanité »<sup>26</sup>.

#### **BIBLIOGRAPHIE**

Breton, A. – Éluard P. (1929) : « Notes sur la poésie », *La Révolution surréaliste*, n°12, 15 décembre, pp. 53–55.

Éluard, P. (1929): « À toute épreuve », La Révolution surréaliste, n°12, 15 décembre, p. 23.

Hejda, Z. (1989): Lady Felthamová (1989). Traduction Erika Adams. Paris: Orphée / La Différence.

Holan, V. (2000) : Une nuit avec Hamlet et autres poèmes. Traduction Dominique Grandmont. Paris : Gallimard, coll. « Poésie ».

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Reverdy, P. (1917): « L'Émotion », Nord-Sud, nº 8, p. 6.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Holan, V. (2000): « Elle t'a demandé », En marche [1964] in: Une nuit avec Hamlet et autres poèmes. Traduction Dominique Grandmont. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », p. 186.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Reverdy, P. (1973): Note éternelle du présent [1933]. Paris: Flammarion, p. 25. Voir la référence aux *Fusées* de Baudelaire: « la note éternelle, le style éternel et cosmopolite ».

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Reverdy, P. (1989): « Note », Sources du vent [1929], repris dans Main d'œuvre: poèmes, 1913–1949, Paris: Mercure de France, pp. 245–246.

Holub, M. (1997): Programme minimum. Traduction Patrik Ouředník. Belval: Circé.

Král, P. (1995): Quoi? Quelque chose. Sens: Obsidiane.

Král, P. (1989): Témoin des crépuscules. Seyssel: Champ Vallon.

Michaux, H. (1967): Mes propriétés, in La Nuit remue. Paris: Gallimard.

Reverdy, P. (1917): « L'Émotion », Nord-Sud, nº 8, octobre, p. 6.

Reverdy, P. (1918): «L'Image », Nord-Sud, vol. 2, n° 13, mars.

Reverdy, P. (1933): Note éternelle du présent. Paris : Flammarion.

Reverdy, P. (1968): Le Gant de crin. Paris: Flammarion.

Reverdy, P. (1989) : Main d'œuvre : poèmes, 1913–1949. Paris : Le Mercure de France.

Anne-Élisabeth Halpern Centre de Recherche Interdisciplinaire sur lesmModèles Esthétiques et Littéraires (CRIMEL) Université de Reims Champagne-Ardenne anne-elisabeth.halpern@univ-reims.fr

# ARTICLE 353 DU CODE PÉNAL DE TANGUY VIEL : LA TENSION ENTRE LE LANGAGE JURIDIQUE ET AFFECTIF

SYLVIANE COYAULT Université Clermont-Auvergne

# ARTICLE 353 OF PENAL CODE BY TANGUY VIEL: A TENSION BETWEEN LEGAL AND EMOTIONAL LANGUAGE

**Abstract:** Is a direct expression of feelings still possible in the novel of the 21<sup>st</sup> century? This article examines how Tanguy Viel, a contemporary author publishing in Les Éditions de Minuit and considered as an experimental writer, deals with reader's emotions and what strategies he uses to provoke them. The strange tension between a text of law and a poetic writing allows us to analyze Viel's special use of humor, distance or acceptance.

**Keywords:** emotion, affects, unfeelingness, contemporary novel, Tanguy Viel, Éditions de Minuit, poetry.

**Mots clés :** émotion, affects, impassibilité, récit contemporain, Tanguy Viel, Éditions de Minuit, poésie.

Puissance paradoxale de la littérature<sup>1</sup>, l'émotion serait « au commencement » – ce que prétendait Céline<sup>2</sup> – à condition d'être maîtrisée pour susciter celle du lecteur. Or une ligne de partage s'opère entre les auteurs qui revendiquent l'émotion comme origine de leur écriture, et ceux qui, redoutant le pathétique, s'en défendent, la contournent par toutes sortes de contraintes ou constructions élaborées<sup>3</sup>. On a pu – comme Julien Gracq – dénoncer les « fleurs chlorotiques et romans en zinc<sup>4</sup> » produits par la modernité formaliste des années 1960. On a cru également pouvoir identifier une catégorie d'écrivains *impassibles*, publiant généralement aux éditions de Minuit, et dont Jean-Philippe Toussaint serait le parangon. À l'opposé, Pierre Michon doit à l'émotion sa sortie d'une « saison dans l'enfer illusoire d'une littérature avant-gardiste<sup>5</sup> » et a écrit ses *Vies* 

https://doi.org/10.14712/24646830.2018.44

155

© 2018 The Author. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

Voir le volume collectif Bouju, E. – Gefen, A. dir. (2012): L'Émotion, puissance de la littérature ? Bordeaux: Modernités n°34, Presses universitaires de Bordeaux.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Céline, L.-F. (1987): « Ma grande attaque contre le verbe ». Le Style contre les idées: Rabelais, Zola, Sartre et les autres. Bruxelles: Complexe, p. 67.

<sup>3</sup> Quitte, comme les adeptes de l'Oulipo, à faire de ces contraintes un « ouvroir » pour le flux de la subjectivité.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Gracq, J. (1989): Préférences, Œuvres complètes I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 859.

Viart, D. (2004): Vies minuscules de Pierre Michon. Paris: Gallimard, Foliothèque, pp. 115–116. Dominique Viart cite les propos de Michon: « C'était là une sorte d'acceptation, d'acquiescement [...]

minuscules en se délivrant du « tabou de l'affect<sup>6</sup> ». Tanguy Viel, qui publie aux éditions de Minuit, se situerait donc plutôt du côté du formalisme, poursuivant avec humour la tradition gidienne du roman sur le roman : La Disparition de Jim Sullivan ou le vrai faux roman américain ; Paris-Brest ou le vrai faux roman familial... Pourtant, la posture indifférente ou ironique de ses narrateurs laisse parfois entrevoir le trouble, l'angoisse, ou la tenace mélancolie sur lesquels les récits se fondent. Précisément, le dernier roman présente un cas singulier de tension entre le flux des affects, et l'impassibilité, affichée d'emblée par son titre pour le moins austère : Article 353 du code pénal<sup>7</sup>. Sur le même ton, la quatrième de couverture résume sobrement l'histoire :

Pour avoir jeté à la mer le promoteur immobilier Antoine Lazenec, Martial Kermeur vient d'être arrêté par la police. Au juge devant lequel il a été déféré, il retrace le cours des événements qui l'ont mené là : son divorce, la garde de son fils Erwan, son licenciement, et puis surtout, les miroitants projets de Lazenec<sup>8</sup>.

Or, à mesure que Martial Kermeur raconte « les faits, seulement les faits », comme on l'exige de lui, le juge est gagné par l'empathie et conclut finalement à « un accident, un malheureux accident »... en vertu de ce fameux article 353.

Tout le roman semble reposer sur cette tension entre deux pôles : d'une part la règle, la ligne droite, le formalisme figurés ici par la justice ; d'autre part la mouvance des sentiments, de la sensibilité, de la vie humaine, peut-être, tout simplement. Cette tension s'observe aussi bien dans la construction du drame que dans l'écriture et le langage, qui est peut-être le sujet central.

Le roman s'ouvre au présent gnomique, sur des considérations générales, comme étrangères aux faits... – on songe d'ailleurs à *L'Étranger* de Camus, dans un contexte comparable – : ce que peuvent être, (ont pu ou auraient pu être) les sensations d'un homme tombé à l'eau : « Sur aucune mer du monde, même aussi près d'une côte, un homme n'aime se retrouver dans l'eau tout habillé – la surprise que c'est pour le corps de changer subitement d'élément... » (p. 7). Procédant de cette représentation, une histoire s'esquisse :

[...] quand l'instant d'avant le même homme aussi bien bavardait sur le banc d'un bateau, à préparer ses lignes sur le balcon arrière, et puis l'instant d'après, voilà, un autre monde, les litres d'eau salée, le froid qui engourdit et jusqu'au poids des vêtements qui empêche de nager. (p. 7)

Dans le paragraphe suivant, le récit s'enclenche véritablement, à la première personne, désormais : « Il y avait le bruit du moteur qui tournait au ralenti... [...] et puis les sternes ou mouettes qui tournaient autour de moi. » (p. 7)

du côté du cœur quelque chose s'est laissé aller et a tout de suite trouvé une forme. [...]. Ça part de l'émotion et la même émotion reste jusqu'au bout ».

<sup>6</sup> Ibidem.

Viel, T. (2017): Article 353 du code pénal. Paris: Minuit. Les références entre parenthèses renvoient à cette édition.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Ibidem.

Ainsi commence un récit à deux étages, qui émane de l'unique point de vue de Martial Kermeur: d'une part (le récit premier), les événements qui l'ont conduit à passer par-dessus bord Antoine Lazenec et d'autre part (le récit second) ce qui s'est passé dans le bureau du juge, devant qui il a retracé les événements. Autrement dit, un narrateur raconte, se raconte, ce qu'il a raconté... ou réinvente l'histoire à mesure. Les circonstances probables de cette narration figurent dans l'excipit du roman; Martial Kermeur est alors chez lui : « Oui, souvent, quand je regarde la mer depuis la fenêtre de ma cuisine, quand je respire l'air libre de la mer qui se prosterne en contrebas [...]. » (p. 174). C'est dire que tout le récit est soumis à la subjectivité d'un homme, agité lui-même par toutes sortes de fantasmes, de colères, et de culpabilité.

Le prologue, qui retrace la mort de Lazenec et l'arrestation de Kermeur, fait passer insensiblement du récit premier au récit second grâce à une incise glissée dans la dernière phrase : « [...] oui, ça ressemble à notre histoire, j'ai dit au juge [...] ». À partir de là, on assiste à une sorte de huis clos entre le juge et Kermeur qui décrit le dispositif scénique :

[...] moi, assis sur la chaise de bois qui lui faisait face, en contrebas du bureau de chêne ou de merisier qui semblait le surélever un peu, là, dans les quinze mètres carrés qui nous accueillaient tous les deux, dans le palais de justice aux murs si défraîchis, au fond d'un couloir sombre. (p. 15)

Or dans ce cadre étroit et austère, que redoublent les allusions aux parloirs, coursives, et cellules de prison, il est très souvent fait mention de fenêtres, donnant sur le large, sur la mer, sur la rade de Brest. Des fenêtres par où les pensées s'évadent mais par lesquelles on perçoit les brumes et les variations atmosphériques, comme si elles pénétraient l'espace carcéral. Même dans le fourgon de police, au début « on aurait dit que le ciel essayait de traverser le grillage » (p. 12). Figuration de ce qui se passe dans l'esprit des personnages, les flux et reflux météorologiques comme ceux des affects viennent déjà perturber le cadre rigide de la loi : « Il y avait encore l'air du large qui dispersait mes pensées, l'impression que les fenêtres étaient grandes ouvertes, et qu'encore mes idées [...] tourbillonnaient plus que le vent dans une voile ». C'est donc dans ce bureau de 15 m² que va se dérouler un drame en trois actes, confrontant la longue confession de Martial Kermeur et la parole rare du juge. En effet, ce dernier intervient peu, seulement pour relancer ou réorienter le récit.

Dans le premier acte, le juge occupe apparemment une position de surplomb, derrière ses piles de dossiers et « son code pénal posé comme une muraille<sup>9</sup> » (p. 51). Il se contente de maintenir une distance par des remarques ironiques ou amusées, et les phrases que « lance » Kermeur « comme des flèches dans l'air » ne le font pas réagir. Cet acte correspond, dans le récit premier, aux prémisses de l'affaire : la fermeture de l'arsenal, l'arrivée du promoteur immobilier qui veut transformer la rade de Brest en station balnéaire, et fait miroiter aux habitants des investissements locatifs. L'acte se termine au moment où Kermeur explique comment il a cédé à la tentation : au lieu de s'acheter comme les autres un bateau avec sa prime de licenciement, il a signé un chèque

<sup>9</sup> Pourtant, ce juge n'a pas « cette condescendance ou dureté ni tout l'attirail que [Kermeur s'était] représenté le concernant [...] ni la barbe grise ni l'embonpoint d'un quadragénaire » : d'ailleurs il « aurait pu être [son] fils » (p. 16).

au promoteur, signant en même temps sa ruine, et l'engrenage des catastrophes puisque le projet ne voit jamais le jour.

Cet aveu provoque un coup de théâtre, qui ouvre le deuxième acte, et modifie la configuration : le juge est maintenant debout à la fenêtre ; il « se retourne d'un coup et donnant un coup de poing sur son bureau, s'écrie : « Bon sang, Kermeur, qu'est-ce qui vous a pris ? » (p. 79). Ce coup de poing inattendu déconcerte l'accusé, qui demande à sortir. Un long silence s'ensuit, comme un point d'orgue. Désormais, Kermeur a compris que le juge « censé représenter le calme et la froideur des lois » (p. 79) était capable de s'émouvoir. De fait, il a de plus en plus de mal à masquer ses sentiments, à calmer son irritation, et Kermeur observe les progrès de la gestuelle, les signes d'agacement ou de reprise de contrôle (« il avait l'air de compatir, du moins son visage en empruntait tous les signes » – p. 126). C'est alors l'accusé qui devient peu à peu maître du jeu et voit dans la personne du juge « un automate dont [il] aurai[t] remonté la clé dans le dos » (p. 111). La façon dont il conduit désormais le récit ressemble de plus en plus à de la manipulation émotionnelle : il s'applique à distiller crescendo les éléments susceptibles d'infléchir son interlocuteur, avec l'impression d'agir « sur un transformateur électrique dont [il] aurai[t] augmenté la puissance » (p. 105).

Dans un premier temps, pour accentuer la noirceur du promoteur immobilier, il convoque tout un arsenal d'imagerie populaire :

- le western (Lazenec serait un méchant cow-boy, et le juge un bon shérif),
- les contes et légendes (Lazenec serait une figure satanique qui étendrait son empire sur les économies et sur les âmes des habitants),
- les fables (Lazenec serait le renard qui s'empare du fromage)...

Le récit concentre d'ailleurs, dans le décor sinistre de la presqu'île pluvieuse et battue par les vents, les ingrédients d'un roman misérabiliste : la fermeture de l'arsenal, le licenciement des ouvriers, l'alcoolisme, les malversations financières, le déterminisme social à la Zola... jusqu'à « ce qui habite Erwan plus que lui », « la lutte des classes » (p. 144). Quant à Kermeur, il se présente lui-même comme le parfait *loser* : outre son licenciement et son divorce il est également « ce gars qui a failli gagner au loto » (p. 82) ; celui qui a joué toutes les semaines jusqu'au jour où il a bien eu la combinaison gagnante ; mais justement, ce jour-là, il n'a pas validé son billet.

Puis Kermeur ajoute de nouveaux épisodes mélodramatiques, tel le suicide du maire ; et il ménage du suspens, fait entrer et sortir théâtralement des personnages, repousse la détonation du fusil en fin de chapitre, au moment où on ne s'y attend plus. Le montage des séquences est d'ailleurs remarquable, commençant par un gros plan pathétique sur le visage de Catherine, l'épouse de Le Goff : « Je crois que c'est le visage de Catherine qui me revient en premier quand je prononce le nom de Le Goff. Ses larmes à elle surtout qui ruisselaient sur ses joues le jour de l'enterrement. » (p. 114).

Le récit est entrecoupé de scènes entre le père et le fils, Erwan ; or la relation père-fils constitue la recette émotionnelle la plus efficace du roman. À la demande de l'accusé, le juge a précisé que lui aussi avait un fils, un fils de sept ans. Alors, « à la place d'être un juge comme lui et un homme justiciable comme moi, on était peut-être seulement deux pères qui nous faisions face et projetions notre histoire chacun dans les yeux de l'autre » (p. 111).

Occasion pour Kermeur de raconter comment lui-même a failli mourir sous les yeux de son propre fils quand celui-ci avait sept ans, justement. Vient alors la scène mélodramatique de la grande roue : suspendu accidentellement à la nacelle qui montait dans les airs, Kermeur risquait de lâcher prise et de mourir sous les yeux de son fils ; son fils qui tentait de le retenir avec ses mains d'enfant ; mais il est sauvé providentiellement.

À mesure qu'il raconte, le juge s'affaisse de plus en plus, et preuve que Kermeur a bien conscience de lui *faire son cinéma*, il remarque :

Alors le juge d'un coup s'est affalé dans le fond de son fauteuil et il a eu l'air d'encaisser ma phrase comme un spectateur dans un vieux cinéma, en se demandant seulement comment le film finirait, ou peut-être, si ça finirait un jour. (p. 141)

Nous approchons de la fin du deuxième acte. Dans le dernier, beaucoup plus bref, Kermeur rapporte l'arrestation et l'incarcération d'Erwan qui selon le juge « a quand même fait une grosse connerie » (p. 99). Pour venger son père, un jour de tempête, il a d'abord détaché le bateau de Lazenec, puis tous les bateaux du port, qui entraînés par le courant se sont entassés sur la plage « comme dans une casse de voitures » (p. 157). Tous les éléments en suspens depuis le début du récit (dont l'incarcération d'Erwan) sont désormais élucidés et Kermeur boucle son histoire, en renvoyant à la scène initiale : « la suite vous la connaissez » (p. 170). Alors, comme au début du second acte, le juge

d'un coup s'est levé comme s'il ne tenait plus en place, ou bien comme s'il voulait échapper à son fauteuil de juge, il est allé jusqu'à la fenêtre, [...] et puis se retournant vers moi, hésitant peut-être une dernière fois, il a dit sur le ton d'une question qu'il m'aurait posée : Après tout, ça, toute cette virée sur l'eau, ça pourrait aussi être un accident. (p. 172)

Le dénouement est alors remis à l'article 353 du code pénal.

Or le juge, qui est le destinataire du récit premier est en quelque sorte le représentant du lecteur ; il n'est donc pas étonnant que celui-ci soit victime de la même manipulation émotionnelle, celle de Kermeur... et de l'auteur. Il est d'ailleurs parfaitement possible de lire cette histoire au premier degré : être d'abord saisi dans le prologue par la froide indifférence avec laquelle Kermeur abandonne Lazenec à la noyade ; puis découvrir peu à peu l'ampleur de l'escroquerie, et s'apitoyer devant l'enchaînement catastrophique des faits ; enfin partager l'intime conviction du juge, et se réjouir du *happy end*.

En effet ce récit – en raison du point de vue unique – est constamment indécidable : les indices de la manipulation restent très discrets, et les deux étages de l'histoire ne cessent de se confondre. Certes la scène est distancée par de fréquents « J'ai dit au juge », et par l'observation des progrès de l'émotion. Mais parfois la distance s'efface et on ne sait plus si les propos de Kermeur sont destinés au juge où s'ils relèvent du discours intérieur, puisque ce récit, il se l'adresse d'abord à lui-même. Le jeu subtil des temps verbaux contribue également à cet effet, notamment lorsque l'imparfait est associé à l'adverbe « maintenant » :

Maintenant le juge était debout à la fenêtre (p. 79) Maintenant le soleil avait l'air de vouloir percer... (p. 170) Indécidable aussi la duplicité du personnage narrateur : son expression est tortueuse, parfois maladroite, empruntant fréquemment la syntaxe de l'oral ; il prétend chercher ses mots, mal maîtriser le langage : « Je n'ai pas le sens de ça, la vitesse des mots comme l'a un juge ou un avocat, et qui les fait cingler comme un fouet dans l'air. » (p. 26). Parfois le juge qui, selon lui, « a toujours le mot qu'il faut » (p. 123) termine les phrases de l'accusé. Mais il arrive aussi que ce faisant, le juge se méprenne, et que Kermeur dévoile son sens précis des nuances ; ainsi du mot « rictus » que lui a suggéré le juge : « Mais j'étais obligé de lui dire que non, que je connais ce mot-là, rictus, et que si j'avais dû l'employer, bien sûr je l'aurais employé, mais là, non, ce n'était pas un rictus. Un sourire, j'ai dit. » (p. 143). Et ce langage, il le manie finalement avec beaucoup de ruse, voire d'humour, au point que ses fautes de syntaxe constituent plutôt des jeux de mots, comme quand il remarque : « Ils ont usé des formules *qu'on use* dans ces moments-là. » (p. 11).

L'abondance des considérations métalinguistiques de la part de Kermeur invite au soupçon, de même que l'imbrication des récits : au dernier acte, un troisième étage s'ajoute à la narration, lorsque l'accusé raconte comment il a raconté au juge ce que son fils a lui-même raconté lors de son propre procès. Il serait donc faux de lire seulement le roman de Tanguy Viel comme un « roman social » sur le « déclin industriel d'une région économiquement et moralement sinistrée » ainsi que la critique l'a d'abord présenté<sup>10</sup>. Cette dimension n'est certes pas à négliger, Tanguy Viel renvoie aussi à la réalité sociologique des années 1990<sup>11</sup>. Mais il s'agit également, selon une formule coutumière à l'auteur<sup>12</sup>, d'expérimenter le fonctionnement du récit et d'éprouver la puissance performative du langage – ici peut-être son efficacité émotionnelle.

Entre la parole concise du juge et celle, profuse, de Kermeur, ce sont en effet deux usages de la langue, et deux manières de raconter qui s'opposent et qui pourtant organisent souterrainement le texte. D'une part le cadre rigide de la loi, et le formalisme représenté par la justice. Or cette rigueur transparaît aussi dans le cadre imposé au récit, qui est celui du théâtre classique : unités de temps, de lieu, et d'action ; trois actes divisés en tableaux. Quant à l'accusé, qui a commencé son histoire par la fin, le juge le prie de « reprendre depuis le début », puisque la justice exige un récit linéaire, « la ligne droite des faits » des phrases qui « s'articule[nt] et s'éclaire[nt] avec des «donc» et des «alors» » (p. 147). Et au bout du compte c'est bien l'impression que produit le récit de Kermeur : un enchaînement imperturbable de causalités, qui conduit, comme dans une tragédie antique, à ce qu'on sait depuis le début devoir se réaliser. À la fin, le crime est rendu inévitable, non seulement à cause des faits, mais parce que la tension nerveuse atteint son paroxysme.

Voir l'article de Télérama: http://www.telerama.fr/livre/article-353-du-code-penal,152138.php. [20 novembre 2017].

Voir dans *Diacritik*, l'interview réalisée par Johan Faerber le 3 janvier 2017 : « Et pourtant, il faut bien, que je l'assume : oui, ça se passe dans les années 90, oui, ce sont des socialistes dévoyés, et oui, je ressens profondément cette inscription du livre dans une époque, celle d'un champ d'errances laissé aux enfants de cette génération par des baby-boomers qui n'ont transmis que leurs renoncements, leurs déceptions et leurs petits profits personnels. » https://diacritik.com/2017/01/03/tanguy-viel-il-faut-etre-resolument-idiot-au-moment-ou-on-se-met-a-ecrire-et-meme-plus-quidiot-animal -vegetal-sauvage-moleculaire-le-grand-entretien/#more-18550 [20 décembre 2017].

<sup>12</sup> Mais habituellement plus explicite, comme dans La Disparition de Jim Sullivan où on assiste à la fabrication d'un « roman américain ».

Mais, d'autre part, en résistance à cette ligne droite imposée par le juge, il y a le flux verbal de Kermeur<sup>13</sup> erratique, digressant, émaillé de commentaires et de formules phatiques. Plus précisément il revendique le droit de raconter son histoire « comme une rivière sauvage qui sort de son lit » parce qu'il n'a pas « l'attirail du savoir ni des lois » et parce que «ça [lui] fait quelque chose de doux au cœur » (pp. 59–60). C'est pourquoi, à la relation logique des faits, contre laquelle il s'insurge à plusieurs reprises – cette « chose plus mentale, l'équation mathématique à résoudre ou à formuler » (p. 107) – il oppose le déversement libre des affects, « Le désordre de la parole, et les mille pensées s'embouchant comme dans un entonnoir » (p. 34). Il songe d'ailleurs parfois à une séance de thérapie, où le juge serait plutôt un psychologue, lui demandant de « creuser à l'intérieur de [soi] » (p. 99).

Or ce langage affectif, pathétique, pourrait aussi bien être une définition de la poésie. Car poète, Kermeur l'est à l'évidence, porté au lyrisme devant la lumière « si belle qui traverse la roche en fin d'après-midi, le calme des fougères qui ont l'air d'absorber toute la douleur du vent. [...] la brume qui va et vient devant le soleil pâle. La frondaison des arbres quand les tempêtes s'éloignent » (p. 39). Son talent ne se manifeste pas simplement dans cet usage fréquent de l'hypallage, mais dans toute une rhétorique du pathos - emphase, hyperbole. Son discours charrie tout un bric-à-brac d'images et de métaphores qui s'appellent les unes les autres : près de 600 occurrences de la conjonction « comme » - relevées grâce à l'informatique -, ce qui revient à plus de 3 occurrences par page! Sans compter toutes les formules introduites par « on aurait dit que ». Tanguy Viel creuse manifestement le trait, comme le laisse penser le caractère un peu baroque des métaphores, inhabituel sous sa plume : on voit par exemple Lazenec arriver d'abord comme un cow-boy au Far West, puis quelques lignes plus loin, « pousser comme un champignon au pied d'un arbre ». Kermeur s'inspire d'ailleurs principalement du monde qui lui est familier ; dès la seconde page, les crabes se débattant dans le casier du pêcheur figurent assez bien le même Lazenec. Et pour exprimer la force d'une émotion, il évoque les « vagues de trois mètres qui s'érigent comme des murs d'eau sous [son] crâne » (p. 73. Ainsi la prose fleurie de Kermeur est tissée d'images marines, de références hétéroclites à une culture populaire (des contes, des fables, du cinéma, de la Bible également). Mais s'y glissent aussi en douce des clins d'œil plus savants, indices du double jeu de l'auteur; un des plus visibles est l'allusion au « Bateau » ivre, quand on voit le Merry Fisher de Lazenec, détaché par Erwan, « cogner comme un fou sur le bois du ponton ». De poète, Kermeur se fait à l'occasion philosophe ou métaphysicien, lorsque les épisodes de sa vie font parabole, par exemple la fameuse anecdote de la grande roue, où le mécanisme a pu s'inverser : « j'aurais aimé, que [ce] soit possible encore, sentir que quelquefois dans nos vies, s'enclenche la marche arrière. Seulement en temps normal, vous serez d'accord avec moi, de marche arrière il n'y en a pas » (p. 130). Or cette figure classique de la fortune ou du destin pourrait aussi rendre compte de l'histoire, puisque « la ligne droite des faits » (pp. 26, 27) qui semblait conduire fatalement à la condamnation de Kermeur aboutit au renversement heureux de la situation.

Dans les derniers chapitres, à mesure qu'il (se) raconte l'histoire, et que la tension monte – tels les cent mille volts qui animaient Erwan (p. 166) – Kermeur s'échauffe et

<sup>13 «</sup> Le désordre de la parole, et les mille pensées s'embouchant comme dans un entonnoir » (p. 34).

les images se bousculent dans son esprit. Lui viennent alors des visions prophétiques, il se représente une sorte d'apocalypse où les murs du tribunal s'écrouleraient, les livres de loi flotteraient sur l'eau, et la justice serait celle des éléments : « la suite, elle est écrite par les courants qui savent rejeter les corps le long des côtes » (p. 170). Le récit se termine en une sorte de *Dies Irae*, où le jugement dernier serait prononcé par le juge – devenu prédicateur devant « une assemblée entière » (p. 173). On assiste alors à une sorte d'Assomption de Kermeur, sous le regard de Dieu : les flots apaisés se prosternent en contrebas, et il « récite l'article de loi comme un psaume de la bible écrit par dieu lui-même » (p. 174).

À la fin, dans le temps immobile du conte, il ne reste donc plus que la mer et le livre : le code pénal, qui est aussi le livre de loi, ou Livre de La Loi – la Bible aussi bien. Ainsi, tout converge vers les Écritures, mais bien sûr au sens profane du terme – « bible » s'écrit ici sans majuscule – puisque c'est en effet de livre et d'écriture qu'il s'agit. Tout d'abord, le texte de loi, que l'on aurait dit impassible telle une équation mathématique, est poreux lui aussi au flux de la subjectivité, à la mouvance des affects dans la mesure où il laisse place à « l'intime conviction » des juges. Se pose encore la question de la poésie, qui semble submerger la rigueur du récit linéaire, comme les vagues ébranlent le tribunal. Tanguy Viel serait-il, à la manière de Kermeur, un poète contrarié ? Demeure quand même dans un coin du tableau, le regard ironique de l'écrivain mystificateur ou diabolique – un Lazenec tirant les ficelles du dispositif. Réflexion sur l'écriture enfin, tellement le roman est irrigué par la littérature universelle : il fait signe aussi bien vers Kafka que vers Camus, vers Melville, Robbe-Grillet ou Sebald<sup>14</sup>... À coup sûr, l'émotion proprement littéraire – s'il en est une spécifique – est au rendez-vous. Manière de concilier ironie et émotion, ou de réconcilier Gracq avec le formalisme des éditions de Minuit.

## **BIBLIOGRAPHIE**

Camus, A. (1942): L'Étranger. Paris: Gallimard.

Céline, L.-F. (1987): « Ma grande attaque contre le verbe ». Le Style contre les idées: Rabelais, Zola, Sartre et les autres. Bruxelles: Complexe, p. 67.

Gracq, J. (1989): Préférences, Œuvres complètes I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Melville, H. (1987) [1982]: Billy Bud, marin. Paris: Gallimard, l'Imaginaire.

Sebald, W. G. (1999) [1995]: Les Anneaux de Saturne. Arles: Actes Sud.

Viart, D. (2004): Vies minuscules de Pierre Michon. Paris: Gallimard, Foliothèque.

Viel, T. (2017): Article 353 du code pénal. Paris : Éditions de Minuit.

Viel, T. (2009): Paris-Brest. Paris: Éditions de Minuit.

Viel, T. (2013): La Disparition de Jim Sullivan. Paris: Éditions de Minuit. Kafka, F. (1987) [1933]: Le Procès (Der Process). Paris: Gallimard, Folio.

Kafka, F. (2001) [1926]: Le Château (Das Schloss). Paris: Gallimard, Le livre de poche.

<sup>14</sup> L'Étranger de Camus, Le Procès ou Le Château de Kafka, l'atmosphère de crime marin de Robbe-Grillet... Le coup de poing du juge rappelle celui du commandant de Melville (dans Billy Bud, marin). On aura noté aussi le clin d'œil à Sebald avec la métaphore des « anneaux autour de Saturne » (164)...

Sylviane Coyault Professeur émérite de littérature française Centre de recherches sur les littératures et la sociopoétique 4, rue Ledru 63057, Clermont-Ferrand cedex 1 sylviane.coyault@gmail.com

# AUX FRONTIÈRES DE L'HUMANITÉ : (IN)EFFICACITÉ DE L'EMPATHIE ET DE L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE

CHIARA MENGOZZI Université Charles / CEFRES

# AT THE FRINGES OF HUMANITY: THE (IN)EFFECTIVENESS OF EMPATHY AND AESTHETIC EXPERIENCE

Abstract: The humanities in general, and literature in particular - Martha Nussbaum argues - deserve a leading role within the educational system, because they contribute in a fundamental way to the functioning of a democratic society. More concretely, they would help to cultivate empathetic citizens, concerned with the experiences, suffering and vulnerability of people whose lives seem radically different from their own. In the present article, the correlation between literary education, empathy, and justice established by Martha Nussbaum will be tested by reference to an extreme case, i.e. the affective relations between human beings and artificial creatures as represented in Frankenstein, or the Modern Prometheus by Mary Shelley, and Never Let Me Go by Kazuo Ishiguro. The limits and dangers of empathy, on the one hand, and the ambivalent character of aesthetic experience, on the other, will be emphasized. In these two novels - the author argues - the arbitrary distinction between human and non-human, as well as the differential justice that follows the lines of this cleavage, is consolidated precisely by the deep sympathy/empathy/compassion felt for members of the same group of belonging, be it social class, gender, race, or species. Furthermore, if aesthetic education functions for the protagonists of the two novels both as an illusory compensation and a means of subjectivation, the effect that the narratives may have on the readers is far from clear and unequivocal: even though empathy for otherness is partially able to undermine our closure of identity, it remains powerless as a motivation for acting ethically, if this implies the loss of benefits for our group of belonging (ethnic, national or human).

Keywords: empathy, sympathy, compassion, justice, non-human, Mary Shelley, Kazuo Ishiguro, Humanities

**Mots clés**: empathie, sympathie, compassion, justice, Mary Shelley, Kazuo Ishiguro, non humain, éducation aux humanités

https://doi.org/10.14712/24646830.2018.45 © 2018 The Author. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

## 1. Littérature, empathie et justice

Depuis plus de deux décennies, la philosophe américaine Martha Nussbaum mène un combat ferme et résolu en faveur des humanités face au risque de leur progressive marginalisation dans les différents systèmes éducatifs nationaux, où la promotion des savoirs techniques orientés vers le profit s'accompagne d'une vision réductrice et mécanique des rapports entre éducation et développement. À son avis, il faudrait en revanche reconnaître aux humanités en général, et à la littérature en particulier, un mérite essentiel dans le fonctionnement d'une société démocratique, notamment la capacité de créer des citoyens empathiques, compatissants et concernés par les expériences, les souffrances et la vulnérabilité des personnes dont le mode d'existence paraît le plus éloigné des leurs. Selon Martha Nussbaum, l'imagination narrative du lecteur - c'est-à-dire sa capacité d'entrer en empathie avec les personnages d'un roman, de s'imaginer dans leur peau, de partager leurs émotions et de comprendre les raisons de leur agir - représente un présupposé essentiel pour affronter correctement l'action morale au-delà des intérêts de ses propres groupes d'appartenance. L'imagination empathique encouragée et cultivée par le biais de la lecture permettrait, d'une part, d'appréhender la vie des autres dans son irréductible singularité en offrant ainsi un contrepoids aux abstractions philosophiques et aux généralisations juridiques ; de l'autre, elle nous encouragerait, dans notre existence réelle, à la compassion, qui serait à son tour un élément indispensable tant de l'action morale individuelle que d'un bon exercice de la justice dans la sphère publique<sup>1</sup>.

Les thèses de Martha Nussbaum méritent d'être méditées : non seulement elle fournit des arguments forts, tangibles et rationnels à ceux qui croient en la nécessité de défendre et de financer l'éducation littéraire dans les programmes scolaires et universitaires, mais elle a aussi contribué de manière importante, en raison de sa grande influence internationale, au regain d'intérêt pour le type particulier d'engagement émotionnel, éthique, moral et politique que les œuvres littéraires demandent de leurs lecteurs (une question long-temps négligée sous les effets de l'école structuraliste et du *new criticism* américain, qui avaient fait de la critique adressée à l'« *affective fallacy* » l'un de leurs chevaux de bataille)². En effet, les grandes œuvres littéraires – comme le souligne l'important théoricien de la littérature Wayne Booth, avec lequel Martha Nussbaum sur ce point se trouve en accord – nous permettent de faire l'expérience d'une « miraculeuse unité » et d'un équilibre entre

Voir au moins, dans sa vaste production, les ouvrages qui éclaircissent sa conception du rapport entre littérature, empathie et justice: Nussbaum, M. (1995): Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life. Boston: Beacon Press; Ead. (1997): Cultivating Humanity: A Classical Defense of Reform in Liberal Education. Cambridge-Londres: Harvard University Press; Ead. (2010): Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities. Princeton-Oxford: Princeton University Press.

Quelques décennies après l'anathème lancé par les représentants du new criticism (voir Wimsatt, W.K. et Beardsley, M. (1949): « The Affective Fallacy », Sewanee Review, 57, 1, pp. 31–55; Idd. (1954). The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry. Lexington: University of Kentucky Press), la relation entre esthétique, éthique et affects fait l'objet d'un intérêt croissant dans le domaine de la critique littéraire qui justifie l'usage des locutions telles que « ethical turn » ou « affective turn ». La profusion de publications sur la question ne permet pas d'en fournir une bibliographie exhaustive. Voir au moins, Davis, T. F. et Womach, K. (2001): Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory. The University Press of Virginia; George, S. K. (2005): Ethics, Literature, and Theory: An Introductory Reader. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers; Vernay, J.-F. (2013): Plaidoyer pour un renouveau de l'émotion en littérature. Paris: Complicités. Mossner, A. W. (2014): Cosmopolitan Minds: Literature, Emotion, and the Transnational Imagination. Austin: University of Texas Press.

différents types d'intérêts : cognitif, esthétique, sentimental et moral<sup>3</sup>. La preuve en est que les œuvres privilégiant l'une de ces fonctions aux dépens des autres sont accusées pour les unes d'être de simples romans à thèse, pour d'autres de simples tire-larmes, pour le reste, de futiles exercices de style oiseux.

En d'autre termes, faire abstraction de la réponse émotionnelle du lecteur – qui est bien loin d'être strictement individuelle, imprévisible et capricieuse, dans la mesure où les œuvres déploient toujours bon nombre de stratégies visant à l'orienter et à la contrôler – n'est ni souhaitable ni entièrement possible, car sa disposition affective à l'égard des personnages, sa réaction émotive aux situations narratives, au décor, au paysage ; le déplaisir, la satisfaction, la déception ou la surprise qu'il ressent face aux choix des protagonistes, voire son possible refus d'assumer le rôle et la posture émotionnelle que le texte lui assigne, ne sont jamais dissociables de son appréciation à la fois esthétique, cognitive et morale des œuvres.

La mobilisation par Martha Nussbaum d'un large public au moyen de thèses intelligibles et tranchantes l'a toutefois conduite à des simplifications qui ont suscité de nombreuses réactions critiques. Pour appréhender les problèmes que la corrélation entre empathie, éducation littéraire et justice pose quand des altérités radicales entrent en jeu, un point préalable sur ces critiques paraît nécessaire. Celles-ci peuvent être regroupées en quatre principaux volets.

- 1) D'une part, il y a ceux qui comme Suzanne Keen contestent le lien de causalité que Martha Nussbaum poserait trop mécaniquement entre l'expérience empathique fictionnelle et la compassion que l'on ressent pour les autres dans le monde réel, comme si l'imagination narrative pouvait effectivement conduire à des comportements moraux ou à la justice sociale. Et même si l'on décidait d'accepter cette prémisse douteuse, comment serait-il possible de la valider et d'en mesurer l'étendue ? « A society that insists on receiving immediate ethical and political yields from the recreational reading of its citizens puts too great a burden on both empathy and the novel<sup>4</sup> » conclut Suzanne Keen.
- 2) Un autre groupe de détracteurs remet en question le risque en effet indéniable dans l'approche de Nussbaum de résoudre dans un sens moral unilatéral les intentions et les effets des œuvres, souvent réduites à des contenus clos, sinon à des enseignements péremptoires<sup>5</sup>. Qu'il suffise de mentionner, à ce propos, ses conclusions sur l'éducation à la citoyenneté que le *Philoctète* de Sophocle encouragerait par le biais de l'identification empathique aux souffrances du protagoniste. Sophocle nous apprendrait que : « Although the good of the whole [community] should not be neglected, that good will not be well served if human beings are seen simply as instruments of one another's purposes<sup>6</sup> ».

Voir Booth, W. (1969): The Rhetoric of Fiction. Chicago-London: University of Chicago Press, en particulier le chapitre 5, General Rules, IV: Emotions, Beliefs, and the Reader's Objectivity.

Nussbaum, M. (1997): Cultivating Humanity, op. cit. p. 87.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Keen, S. (2007): Empathy and the Novel. Oxford: Oxford University Press, p. 168. Sur des études empiriques concernant le rôle joué par les œuvres littéraires dans le développement de l'empathie et de la compassion chez les lecteurs, voir par exemple Miall, D. S. (1988): « Affect and Narrative: A Model of Responses to Stories », Poetics 17, pp. 259–272; Miall, D. S. (2000): « On the Necessity of Empirical Studies of Literary Reading », Frame, 14, 2–3, pp. 43–59; Hakemulder, J. (2000): The Moral Laboratory: Experiments Examining the Effects of Reading Literature on Social Perception and Moral Self-Concept. Amsterdam: John Benjamins.

C'est l'une des objections majeures adressées à Nussbaum par Spivak, G. (2004): « Righting Wrongs », The South Atlantic Quarterly, 113, 2–3, pp. 566–568.

L'une des conséquences les plus périlleuses de cette démarche est l'inévitable importance accordée à la sélection scrupuleuse des œuvres littéraires : celles qui « reinforce uneven sympathies<sup>7</sup> » ou inhibent « imaginative access to the stigmatized position by treating minorities, or women, as mere things with no experiences worth exploring<sup>8</sup> » seraient, à son avis, « defective forms of literature<sup>9</sup> » qui devraient être bannis ou, pour le moins, discrédités. Mais à qui reviendrait la tâche souveraine de décider ? Comment peut-on prétendre attribuer aux œuvres un sens stable, immuable et univoque ? Qu'en est-il, par exemple, de la lecture en contrepoint encouragée par Edward Saïd dans *Culture and Imperialism*, qui démontre, à travers le cas exemplaire des romans coloniaux européens, que les œuvres littéraires – que ce soit de manière consciente ou non – entrent souvent en rupture, en tension et en contradiction avec le discours hégémonique dominant qui pourtant les imprègne profondément ?

- 3) D'où la troisième importante critique adressée à Nussbaum, à savoir l'attention tout compte fait modeste qu'elle accorde au tissu rhétorique et formel des textes littéraires au profit, presque exclusif, du contenu manifeste de l'intrigue. Même en acceptant la thèse, certes séduisante mais approximative, que la littérature peut élargir le spectre de nos capacités d'imagination empathique, en encourageant l'identification avec des existences profondément éloignées de la nôtre, il reste encore à éclaircir le fonctionnement complexe de ce que nous proposons d'appeler la *structure d'interpellation* des textes, à savoir l'ensemble des stratégies et des ruses déployées pour stimuler, bouleverser et désamorcer l'identification, pour nous désorienter, en nous obligeant ainsi à reconsidérer, voire corriger notre première réponse émotionnelle. Ainsi, lorsqu'un narrateur non fiable, partiel, de mauvaise foi ou tout simplement naïf et inadéquat<sup>10</sup> gère en grand partie l'agencement et la sélection du matériel narratif. C'est précisément le cas des deux romans qui font l'objet de la présente analyse : *Frankenstein* de Mary Shelley (1<sup>re</sup> éd. 1818; 2<sup>e</sup> éd. 1831) et *Never Let Me Go* (2005) du prix Nobel de littérature 2017, Kazuo Ishiguro.
- 4) Enfin et c'est un nœud essentiel de notre propos pourquoi devrions-nous tenir pour acquis qu'empathie et compassion sont toujours le bon véhicule de la justice sociale tandis que d'autres émotions telles que le dégoût, la honte ou la peur devraient-elle être discréditées *a priori* et tenues pour pernicieuses et socialement néfastes ? N'est-ce pas plutôt leur interaction mutuelle qui permet de créer, dans des circonstances particulières, les conditions d'une réponse morale<sup>11</sup> ? Avant d'encourager l'empathie et la compassion, il est légitime de se demander qui en sont les « agents » et les « objets », à qui elles profitent, quels sont leurs dérives et dangers. Comme on le verra par la suite, elles peuvent en effet

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ibidem.

Les deux références classiques et incontournables sur le narrateur non fiable restent Bachtin, M. (2010). Estetica e romanzo. Torino: Einaudi, pp. 121–123 et Booth, W. (1969): The Rhetoric of Fiction, cit., pp. 211–240 (le chapitre 8 de la deuxième partie, intitulé Telling as Showing: Dramatized Narrators, Reliable and Unreliable). Pour d'autres références bibliographiques sur la question, voir l'entrée Unreliable narration dans Herman, D. – Jahn, M. – Ryan, M.-L. (2005): Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London-New York.

Sur l'importance sociale, culturelle et politique du dégoût et d'autres émotions habituellement considérées comme négatives, voir Miller, I. W. (1997): The Anatomy of Disgust. Cambridge-London: Harvard University Press; Ngai, S. (2005). Ugly Feelings. Cambridge-London: Harvard University Press.

contribuer à confirmer, voire renforcer, les structures de pouvoir et de domination, et risquent d'obnubiler et d'amenuiser notre capacité de juger et notre esprit critique quant aux conditions générales qui sont à l'origine de l'injustice que l'on voudrait combattre<sup>12</sup>.

Au lieu de se hâter dans la recherche des moyens à déployer pour renforcer l'empathie, nous mettrons plutôt à l'épreuve la corrélation entre éducation littéraire, empathie et justice établie par Martha Nussbaum à travers l'exemple d'un cas limite, à savoir les relations affectives entre les êtres humains et les créatures artificielles, telles qu'elles sont représentées dans Frankenstein et Never Let me Go. Dans ces deux romans, la distinction arbitraire entre l'humain et le non-humain, de même que la justice différentielle que l'on accorde selon cette frontière, est creusée précisément par la trop profonde sympathie/ empathie/compassion<sup>13</sup> éprouvées pour les proches, les semblables, les congénères; bref pour les membres d'un même groupe d'appartenance, qu'il soit relatif à la classe sociale, au genre sexuel, à la race, à l'espèce. Les créatures artificielles (le monstre, d'un côté, les clones, de l'autre) renvoient à différentes formes d'altérité humaine ou non humaine : Frankenstein figure un autre racialement connoté, qui a non seulement la peau jaune<sup>14</sup>, mais est également perçu comme non européen, « a savage inhabitant of some undiscovered island<sup>15</sup> » tandis que chez Ishiguro, le débat sur l'amélioration des conditions de vie des clones destinés à fournir aux hommes des organes, dont l'intention altruiste ne pousse nullement à remettre en question la légitimité de leur exploitation massive, fait évidemment écho aux controverses sur l'élevage industriel des animaux<sup>16</sup>.

Quatre questions interconnectées seront développées dans notre analyse : 1) le rôle ambivalent de l'éducation esthétique et littéraire, 2) le fonctionnement hiérarchique de l'empathie, à la fois résultat et soutien des relations de pouvoir, 3) les mécanismes d'identification et désidentification entre le lecteur et les personnages (ce que nous appellerons

Sur l'idée que l'empathie et les émotions sont non seulement radicalement conditionnées par les relations de pouvoir, mais peuvent aussi contribuer à leur renforcement, voir Pedwell, C. (2014): Affective Relations: The Transnational Politics of Empathy. London-New York: Palgrave Macmillan. Voir aussi Bloom, P. (2006): Against Empathy: the Case for Rational Compassion. New York: Ecco.

<sup>13</sup> Ces trois termes, bien évidemment, ne sont pas synonymes. Force est de constater, toutefois, qu'une séparation nette est impossible, d'une part, parce qu'ils présentent une généalogie commune (le terme « sympathie », désormais tombé en désuétude, couvre au XVIII<sup>e</sup> siècle un large spectre sémantique qui comprend à la fois la notion d'empathie et celle de compassion), de l'autre, parce que l'empathie, bien qu'elle ne soit presque jamais considérée (même pas par Martha Nussbaum) comme une condition suffisante pour la compassion (qui désignerait plus précisément la volonté d'aider les autres et de les soulager de leurs souffrances), est néanmoins souvent conçue comme l'un de ses prérequis. Faute de définition unanime de l'empathie, nous en retiendrons deux articulations possibles : 1) la capacité de s'imaginer dans la peau de l'autre et 2) la capacité d'imaginer ce que l'autre ressent à partir de son point de vue. Pour une taxonomie utile de l'empathie et des termes adjacents, tels que « contagion », « compassion », « sympathie », voir Goldie, P. (2000) : The Emotions : A Philosophical Explorations. Oxford : Oxford University Press (chapitre 7, « How We Think of Others' Emotions », pp. 176–219. Pour un survol historique, précis et concis, sur l'usage de ces termes, voir Keen, S. (2007) : Empathy and the Novel, pp. 37–64 (le chapitre « The Literary Career of Empathy »).

Mellon, A. K. « Making a "Monster": An Introduction to Frankenstein ». In Schor, E. (2003): Cambridge Companion to Mary Shelley. Cambridge: Cambridge University Press, p. 22: « the creature is yellow-skinned and black-lipped [...] Those features are usually read as either as a marker of disease [...], of his liminal status between the living and the dead, or of his anatomical incompleteness. But it is also a marker of his racial otherness ».

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Shelley, M. (1994): Frankenstein, or the Modern Prometheus. London: Penguin Books, p. 24.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Voir en particulier l'avant-dernier chapitre du roman.

la « structure d'interpellation » du texte) et enfin, 4) les risques inhérents que pose une théorie de l'action morale et de la justice fondée sur l'empathie et la compassion.

## 2. Frankenstein ou la juste distance du lecteur

Malgré la progressive ressemblance entre la créature et son créateur<sup>17</sup>, plusieurs fois soulignée par la critique, le roman de Mary Shelley présente deux points de vue inconciliables sur les mêmes événements : Victor Frankenstein nous raconte l'histoire d'un excès d'ambition personnelle qui l'amène à sacrifier sa famille pour sa gloire individuelle et pour le bien de l'humanité tout entière (découvrir l'étincelle de la vie lui permettra d'affranchir les hommes de la mort et des maladies). C'est pour la même raison qu'il refusera de créer une fiancée pour le monstre, ne voulant pas risquer de répandre sur la planète une nouvelle espèce qui pourrait entrer en compétition avec les humains. La créature, en revanche, nous raconte l'histoire d'une demande réitérée et malheureuse de sympathie et de compassion adressée à son créateur et à tous les humains qu'elle rencontre : seule, abandonnée, sans nom, sans parents, ni amis, sans argent, sans liens sociaux ou de classe (« I possessed no money, no friends, no kind of property<sup>18</sup> »), elle ne demande qu'à être reconnue et appréciée pour ses qualités morales par-delà son aspect ; elle ne désire qu'être incluse dans une communauté (« the desire I had of becoming one among my fellows<sup>19</sup> »). Toutefois, la puissance du dilemme moral posé par le roman dépend, de notre avis, moins de la plurifocalité de l'histoire que de la multiplicité des positions que l'on peut assumer en l'écoutant. Autrement dit, il ne s'agit pas seulement de prendre en compte les différentes versions de l'histoire, mais plutôt et surtout de réfléchir à la position et à la distance opportunes à partir desquelles on devrait l'écouter et la juger ; d'où l'adoption par Mary Shelley d'une structure enchâssée; d'où la présence, dans le roman, de nombreux narrataires internes, qui renvoient à des figures différentes de lecteurs. La voix du premier cadre narratif est celle de l'épistolier, Walton, un explorateur qui cherche un passage au pôle Nord. Il s'adresse à sa sœur Margareth, ange du foyer typique restée à la maison en Angleterre, - et dont le rôle est éminemment passif, comme celui de toutes les femmes du roman<sup>20</sup> – en lui demandant compréhension et sympathie pour son choix d'entreprendre ce voyage périlleux dont l'humanité (européenne) pourrait un jour tirer quelques profits. Les lettres contiennent aussi le récit oral relaté par Victor Frankenstein à Walton. Ce dernier, lassé des grossiers marins de son équipage et désespérément en

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> « In fondo, una sola struttura psicologica sorregge i due personaggi; anzi i tre personaggi, perché Walton, primo ad entrare in scena, condivide anche lui il carattere dei due protagonisti. Uno solo è il personaggio, unico il meccanismo psicologico su cui si concentra l'attenzione del lettore », souligne à raison Tortonese, P. « La creatura. Mary Shelley, Frankenstein, 1818 ». In Moretti, F. (2003): Il romanzo. IV Temi, luoghi, eroi. Torino: Einaudi, pp. 753–754. Les trois personnages sont non seulement animés par la soif de connaissance et une fervente imagination, mais ils découvrent aussi tous trois le lien tragique qui lie savoir et souffrance.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Shelley, M. (1994): Frankenstein, p. 116.

<sup>19</sup> Ibid.

Voir à ce propos les lectures féministes du roman : Smith, J. M., « 'Cooped Up' : Feminine Domesticity in Frankenstein ». In Smith, J. (1992) : Frankenstein. Boston : Bedford books of St. Martin's press, pp. 270–85 ; Hoeveler, D., « Frankenstein, Feminism, and Literary Theory ». In Schor, E. (2004) : The Cambridge Companion to Mary Shelley. Cambridge : Cambridge University Press, pp. 45–62.

quête d'un ami cultivé et empathique, éprouve en retour une fascination démesurée et une compassion sans réserve : « a noble creature<sup>21</sup> », « so attractive and amiable<sup>22</sup> », « brother of my heart<sup>23</sup> », comme Walton qualifie Victor. À l'intérieur du récit de Victor est enchâssé celui de la créature qui avait cherché à l'émouvoir (avec quelque résultat), et à le convaincre de créer une femme de la même espèce (sans y parvenir). La créature prendra enfin la parole à la première personne pour s'adresser à Walton, dans les toutes dernières pages, immédiatement après la mort de Victor et avant de disparaître dans les ténèbres lointaines (« borne away by the waves and lost in darkness and distance<sup>24</sup> »). Au sein de ce jeu complexe d'emboîtement narratif apparaissent d'autres narrataires, parmi lesquels il faudrait rappeler au moins le vieux père aveugle, monsieur De Lacey, qui écoutera plein de compassion les douleurs de la jeune créature<sup>25</sup>, sans pourtant intercéder en sa faveur auprès de son fils et de sa fille qui la chasseront horrifiés ; et un magistrat auquel Victor demandera, après la mort de son frère cadet, de Justine, de son ami Clerval et de son épouse Elizabeth, de soutenir son désir de vengeance et de poursuivre le monstre jusque dans la mort, sans toutefois avouer sa propre responsabilité dans la série d'homicides commis par la créature. Le magistrat écoutera Victor avec bienveillance, promettant non pas d'abattre la créature « as a beast of prey26 », selon le souhait d'un Victor aveuglé par la colère, mais de lui infliger un châtiment juste et équitable qui soit « proportionate to his crime<sup>27</sup> », quoiqu'il doute de pouvoir la capter eu égard à sa puissance physique extraordinaire.

À partir de quelle position devrions-nous donc écouter la double histoire du monstre et de Victor ? Celle de la sœur, de l'ami, du vieux père, du magistrat ? Devrions-nous occuper la position de Margareth (la première destinataire du texte), externe aux actions mais censée accorder un affect indulgent à son frère et à l'ami de celui-ci ? Devrions-nous donc faire l'effort de lire toute l'histoire de Frankenstein et de sa créature du point de vue d'une femme<sup>28</sup> – telle que Margareth ou Elizabeth, la fiancée de Victor, tuée par le monstre à cause du silence, de la cécité et de l'égoïsme de son futur époux ? Ce serait lire

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Shelley, M. (1994): Frankenstein, p. 26.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>25</sup> Sur le rôle joué par le dispositif de la vue dans le roman, voir Mellon, A. K. « Making a "Monster": An Introduction to Frankenstein », op. cit., pp. 20–21: « But how should the creature be perceived? For he enters the novel as the sign of the unknown, the never-before-perceived. How is he to be fit into our culture's existing codes of signification? All the characters in the novel assume that his outer appearance is a valid index to his inner nature [...]. Mary Shelley is abreast of the scientific theories of the day, for his semiotics of the face implicitly endorses late eighteenth-century theories that physiognomy and character are closely related. [...] Significantly, the only character who listens to his tale of suffering and then feels sympathy for him, is the blind, old father of the De Laceys. Shelley's reader, who listens to the creature's voice as recorded in Walton's letters, has a rare opportunity to judge the creature through the ear, not the eye ».

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Shelley, M. (1994): Frankenstein, p. 193.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> C'est la thèse avancée par Lowe-Evans, M. « Reading with a "Nicer Eye": Responding to Frankenstein ». In Smith, J. (1992): Frankenstein. Boston: Bedford books of St. Martin's press, p. 219: « the epistolary form, placing the reader in the position of recipient, requires the reader to subordinate his or her usual identity and assume the role of Mrs. Saville [Margareth], a woman living in eighteenth-century London. [...] this first letter implies a contract between reader and text. The reader, man or woman, is invited to assume an eighteenth-century, sisterly attitude toward the words on the page: loving, kind, and generally affirming ».

toute l'histoire avec scepticisme et réserve, d'autant plus que les femmes, dans ce roman, sont toujours censées être compatissantes, sans pour autant recevoir jamais le même traitement de la part des hommes, se trouvant ainsi dans une position analogue à celle du monstre. Ou devrions-nous nous mettre dans la peau de Walton, un ami fraternel qui non seulement se révèle sensible et empathique envers Victor, mais partage aussi son système de valeurs, étant lui-même animé d'une ambition personnelle et de la soif de connaissance pour le bien de son propre groupe d'appartenance ? Ou encore, devrions-nous assumer la posture à la fois bienveillante et impartiale du magistrat, qui, toutefois, en raison de sa position institutionnelle et de sa distance par rapport aux événements, ne se laisse pas émouvoir par le chagrin de Victor ? Ou, enfin, faudrait-il plutôt refuser, au fil de la lecture, l'identification à tous ses rôles imposés, et ébranler l'ordre hiérarchique de l'empathie habituellement restreinte au cercle de nos proches, et l'élargir à un point tel que la classe sociale, le genre sexuel, l'espèce ne comptent plus dans le calcul des intérêts qui conditionnent souvent l'action morale ?

La réponse est loin d'être évidente, ne serait-ce que parce que, dans un premier temps, la structure d'interpellation du texte nous conduit à emprunter l'indulgente attitude émotive que Walton accorde à Victor, sans demander de comptes sur son absence d'action pour prévenir les meurtres ; et, dans un deuxième temps, une fois que les deux narrateurs s'avéreront partiaux, voire non fiables, le texte nous laisse avec des repères beaucoup plus douteux. Ce qui est certain, en revanche, c'est qu'un auditeur trop compatissant n'est pas bon juge : la combinaison de l'art de la persuasion que Victor maîtrise grâce à son éducation et de la compassion sans réserve accordée par Walton à son ami fraternel contribue à désorienter le lecteur, à embrouiller sa capacité de discernement.

Si l'on passe au rôle joué par l'éducation dans le roman, on observe une ambivalence analogue. Le roman, à première vue, se construit autour d'un antagonisme entre la science et les humanités, représentées respectivement par Victor et la créature : comme le souligne justement Maureen Noelle McLane : « The monster is a product of natural philosophy, not its student<sup>29</sup>. » Autrement dit, le roman suggère que la science peut tout au plus aspirer à produire de simples corps à l'aspect humain, tandis que l'éducation littéraire, esthétique, historique et philosophique produit des êtres humains. C'est parce que la créature croit de tout son cœur que l'apprentissage des humanités lui permettra d'être enfin acceptée comme un membre de la communauté humaine qu'elle décide - lorsqu'elle vit en cachette auprès de la famille De Lacey – d'apprendre à parler et à lire (en français), en écoutant, entre autres, les enseignements dispensés par le jeune De Lacey à Safie : une femme turque christianisée et sauvée d'un père perfide et despotique. Qu'apprend la créature? Les Douleurs du jeune Werther, Les Vies parallèles, Le Paradis perdu et Les Ruines, ou Méditation sur les révolutions des empires de Volney seront le support de son éducation sentimentale (Goethe), politique (Plutarque), morale (Milton) et historique (Volney). Toutefois, le sens, le contenu et les effets de cette éducation ne sont pas faciles à cerner, loin de là. D'une part, ces lectures entraînent une importante prise de conscience de sa propre condition qui sera aussi à l'origine de sa révolte : « Increase of knowledge only discovered to me more clearly what a wretched outcast I was<sup>30</sup> »; de l'autre, cette Bildung s'accom-

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> McLane, M. N. (1996): « Literate Species: Populations, "Humanities", and Frankenstein », ELH, 63, 4, p. 970.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Shelley, M. (1994): Frankenstein, p. 126.

pagne d'une acceptation des normes et relations de pouvoir qui gèrent la société des hommes européens dans laquelle la créature voudrait s'intégrer, et notamment l'inégalité de classe, de race et de sexe<sup>31</sup>. La famille De Lacey, comme ses lectures lui apprennent qu'au mieux les femmes, dans une famille patriarcale, font l'objet d'une bienveillance paternaliste; que « the possessions most esteemed by your fellow creatures were high and unsullied descent united with riches<sup>32</sup> » et qu'il y a un clivage entre « the slothful Asiatics » et « the stupendous genius and mental activity of the Grecians<sup>33</sup> ». C'est précisément parce que la créature apprend l'existence de barrières infranchissables entre classes, genres sexuels et races; parce qu'elle comprend que l'empathie et la compassion, dans la société humaine, suivent les lignes de ces clivages, qu'elle demandera à Victor de créer « a companion of the same species [...] with whom I can live in the interchange of those sympathies necessary for my being<sup>34</sup> ». Devrions-nous alors accepter comme raisonnable le refus de Victor qui, tout ému qu'il soit par le récit de la créature (« I was moved<sup>35</sup> » – affirme-t-il), finit par détruire la femme du monstre sous prétexte qu'une espèce concurrente pourrait représenter une menace pour les humains? Oui, si l'on adhère aux prémisses sexistes, impérialistes et spécistes qui dictent la conduite de Victor; non, si l'on suit le monstre dans son réquisitoire implicite contre l'étroitesse des cercles empathiques humains, lorsqu'il revendique fièrement la supériorité de son régime végétarien<sup>36</sup> : « My food is not that of man; I do not destroy the lamb and the kid to glut my appetite; acorns and berries afford me sufficient nourishment. [...] The picture I present to you is peaceful and human<sup>37</sup>. » Si Victor Frankenstein ne reconnaît la continuité entre l'homme et la nature (n'oublions pas que Victor trouve ses matériaux dans des salles de dissection et dans des abattoirs) que pour en tirer profit pour les hommes dans une attitude prédatrice (pénétrer les secrets de la nature pour la dominer), la créature, en revanche, incarne cette continuité, tant dans son origine (puisqu'elle brise toutes les barrières, y compris celle entre la vie et la mort), que dans sa conduite morale, puisqu'elle est prête à élargir son cercle empathique pour y inclure les animaux. Cette deuxième voie alternative incarnée par le monstre est non seulement repoussée vers un futur indéterminé, voire écartée par le roman (le monstre disparaît dans les ténèbres), mais elle est aussi difficile à reconnaître comme valable pour le lecteur. La preuve en est que dans une classe d'étudiants, où la critique Mary Lowe-Evans a fait une expérience de lecture collective du roman de Shelley<sup>38</sup>, la plupart des élèves, tout en reconnaissant la culpabilité foncière de Victor et son manque de fiabilité en tant que narrateur, a fini par accepter comme convaincantes

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Voir Spivak, G. C. (1985): « Three Women's Texts and a Critique of Imperialism », Critical Inquiry, XII, 1, pp. 243–261; Sullivan, Z. T. (1989): « Race, Gender, and Imperial Ideology in the Nineteenth Century », Nineteenth-Century Contexts, XIII, 1, pp. 19–32. Sur les humanités, la différence entre différents modèles d'éducation présentés dans le roman et la compétition entre races et espèces, voir l'excellent article de McLane déjà cité.

<sup>32</sup> Shelley, M. (1994): Frankenstein, p. 115.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> *Ihid* p 141

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Sur le végétarisme du monstre voir Adams, C. J. « Frankenstein's Vegetarian Monster ». In Ead. (1994): The Sexual Politics of Meat: a Feminist-Vegetarian Critical Theory. New York: Continuum, pp. 108–119.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Shelley, M. (1994): Frankenstein, p. 141.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Voir Lowe-Evans, M. « Reading with a "Nicer Eye": Responding to Frankenstein », op. cit.

et raisonnables les excuses qu'il fournit pour, d'abord, expliquer son silence criminel (il aurait eu peur de ne pas être cru) et ensuite, pour justifier son refus cruel de procurer un compagnon à la créature (les devoirs envers les membres de son espèce ayant la priorité sur les souffrances éprouvées par les autres).

## 3. Never Let Me Go: par-delà l'identification empathique

L'idée que l'empathie éprouvée pour l'altérité n'est pas en mesure d'ébranler véritablement nos replis identitaires, puisqu'elle demeure impuissante à motiver l'action si celle-ci implique une perte d'avantages pour notre groupe d'appartenance (ethnique, national ou humain) propre, est – à notre avis – l'une des questions brûlantes posées par le roman d'Ishiguro, *Never Let Me Go*, qui transpose l'histoire de Mary Shelley dans la société de consommation actuelle, où l'empathie et l'éducation littéraire revêtent des tournures encore plus sinistres<sup>39</sup>.

En Angleterre, à la fin des années 1990, une narratrice nommée Kathy raconte l'histoire de sa vie en essayant de mettre de l'ordre dans ses souvenirs depuis l'époque où elle a noué une profonde amitié avec Tommy et Ruth (lorsqu'elle était écolière au sein d'une institution du nom de Hailsham, destinée à ceux que l'on croit orphelins) jusqu'à leur mort. Du fait que Kathy, dans son récit, s'exprime toujours sur un ton nostalgique, sinon élégiaque, et qu'elle maintient rigoureusement la distinction entre le temps de l'histoire et le temps de la narration<sup>40</sup>, en évitant de réécrire ses souvenirs à l'aune de son entendement d'adulte, le lecteur découvre avec un certain décalage la sombre vérité : les jeunes protagonistes sont des clones, en tous points égaux aux humains, mais créés dans le but de leur fournir des organes de substitution lorsque la maladie menace leur vie ou celle de leurs proches. Après l'école, vers vingt ans, les clones deviennent des accompagnants (carers), c'est-à-dire qu'ils prennent soin d'un autre clone déjà engagé dans la démarche des donations, avant de devenir eux-mêmes des donneurs (donors) et de « terminer<sup>41</sup> » (complete), c'est-à-dire de mourir, après le troisième ou quatrième don. Kathy écrit son histoire précisément pendant la phase de transition entre son travail d'accompagnante et son imminent et bref futur de donneuse, qu'elle entamera après la mort de Tommy, ami cher devenu son amant, qu'elle aurait accompagné jusqu'à sa dernière donation si celuici, dans un geste d'infinie générosité, ne l'avait soulagée de cette tâche douloureuse en lui demandant de le laisser aller à son destin.

Les petits clones de cette école ne sont pas simplement soumis à une éducation stricte et bienveillante, en faisant par exemple l'objet de contrôles médicaux réguliers : ils sont aussi encouragés à lire beaucoup de romans (victoriens surtout) et à produire des dessins et des compositions poétiques et littéraires. Certaines de ces œuvres sont échangées entre les élèves, qui obtiennent ainsi des jetons qu'ils peuvent utiliser dans les petits marchés

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Pour une approche analogue à la nôtre du roman d'Ishiguro voir le remarquable article de Whitehead, A. (2011): « Writing with Care: Kazuo Ishiguro's Never Let Me Go », Contemporary Literature, 52, 1, pp. 54–83.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Voir Currie, M. « Controlling Time: Never Let Me Go ». In Matthews, S. – Groes, S. (2009): Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives. New York: Continuum, pp. 91–103.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> C'est le terme utilisé dans la traduction française.

organisés à l'école où l'on vend les déchets de la société humaine ; d'autres sont prélevées par Madame et – selon les enfants – exposées dans une galerie à l'extérieur : mythe construit de toute pièce par les enfants qui essaient de donner un sens à la conduite énigmatique des leurs institutrices. Une fois que Tommy et Kathy - désormais adultes - comprennent qu'ils sont amoureux l'un de l'autre et que leur temps touche à sa fin, ils pensent pouvoir obtenir un sursis de quelques années avant de se soumettre aux donations s'ils démontrent que leurs œuvres sont l'expression de leur individualité, de leur âme unique, et que leur relation est une véritable histoire d'amour. L'idée du sursis, toutefois, s'avère reposer sur l'un des nombreux mythes trompeurs auxquels ils ont cru. Si les institutrices ont emporté leurs œuvres, ce n'est guère parce qu'elles pensent qu'elles révèlent leurs âmes, mais pour démontrer à la société humaine que les clones en ont une. Quant à l'existence même de Hailsham comme institution, elle n'est qu'une tentative - bientôt abandonnée - d'introduire de modestes réformes pour améliorer le sort des clones, habituellement élevés dans des conditions épouvantables, sans que la légitimité de leur exploitation soit aucunement remise en question. Ainsi que le leur explique Madame dans l'un des dialogues les plus bouleversants du roman :

How can you ask a world that has come to regard cancer as curable, how can you ask such a world to put away that cure, to go back to the dark days? There was no going back. However uncomfortable people were about your existence, their overwhelming concern was that their own children, their spouses, their parents, their friends, did not die from cancer, motor neurone disease, heart disease<sup>42</sup>.

Autrement dit, un excès d'empathie et de compassion pour nos proches paraît être une source de l'injustice sociale.

Le rôle attribué à l'éducation esthétique et littéraire dans ce roman semble foncièrement négatif : tantôt monnaie d'échange ou simple marchandise (« Outside, out there, they sell everything<sup>43</sup> » – affirme Tommy, y compris leurs œuvres), tantôt source de mythes trompeurs et d'attentes illusoires (les jeunes clones en lisant les édifiants romans victoriens rêvent des vies alternatives pour eux impossibles), tantôt instrument de normalisation et d'oppression au service du pouvoir qui exploite les clones (l'éducation aux humanités, en effet, transformera les clones en êtres compatissants et soucieux les uns des autres, les préparant ainsi à devenir de bons accompagnants). Toutefois, s'il est vrai que le système tolère un certain degré d'évasion comme stratégie pour produire des individus moyennement heureux et plus aisément assujettissables, et s'il est aussi vrai que la littérature, dans ce roman, ne peut aucunement sauver la vie de ces clones (du moins sur un plan pragmatique, puisque tous devrons donner leurs organes sans exception), il n'en reste pas moins que Kathy, grâce à la sensibilité artistique et littéraire développée dans ses années de formation, pourra « survivre » dans son récit, qui se caractérise par une sobriété émouvante.

<sup>43</sup> *Ibid*., p. 31.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Ishiguro, K. (2017): Never Let Me Go. London: Faber and Faber, pp. 257-8.

Mais quel effet l'histoire de Kathy est-elle censée produire sur les auditeurs et les lecteurs<sup>44</sup> ? S'agit-il seulement de susciter en eux la sympathie et la compassion alors qu'ils s'identifient à sa détresse face à l'injustice dont elle est la victime ? Pour répondre à cette question, il faut prêter une attention particulière à la structure d'interpellation du texte. Deux stratégies narratives s'avèrent ici essentielles. La première réside dans le choix d'une narratrice comme Kathy, délicate, calme, indulgente, résignée, parfois naïve dans son attachement à trouver de petits bonheurs et satisfactions, par exemple lorsqu'elle refuse de peindre un tableau trop sombre de l'époque<sup>45</sup> ou qu'elle déclare, avec un brin d'orgueil, avoir accompli son travail d'accompagnante de manière si impeccable qu'elle a même obtenu de menus privilèges, comme celui de choisir elle-même les clones qu'elle aura à sa charge. La deuxième concerne le choix rhétorique de la narratrice de faire souvent appel à un destinataire indéterminé : « I don't know how it was where you were, but at Hailsham<sup>46</sup>... », « I'm sure somewhere in your childhood, you too had an experience like ours that day<sup>47</sup> ». Qui est-ce que ce « vous » auquel Kathy s'adresse ? D'autres accompagnants comme elle ? Les humains du récit? Des lecteurs à venir ?

Les deux stratégies servent à introduire une distance de précaution entre Kathy et le lecteur en empathie avec elle. En d'autres termes, la première devrait produire un décalage entre sa disposition émotive (résignée, douce, altruiste) et celle du lecteur (gêné par cette version de la créature de Frankenstein qui semble avoir renoncé une fois pour toute à la révolte<sup>48</sup>). La deuxième stratégie nous demande en revanche de rendre explicite la position que nous occupons en écoutant ou en lisant le récit de Kathy. De quel côté sommes-nous ? Avons-nous le droit de nous identifier avec la victime de cette histoire ? Jusqu'à quel point cette tentation serait-elle consolatrice pour nous ?

Comme le démontre la conclusion du roman, une réponse empathique envers Kathy et ses amis, analogue à celle de leurs institutrices (« Poor creatures. What did we do to you? With all our schemes and plans<sup>49</sup>? », affirmera Madame) – n'est ni une garantie de l'action morale ni un repère pour une compréhension et une critique efficaces des intérêts et des relations de pouvoir qui causent l'injustice.

Comme l'écrit Susan Sontag dans Regarding the Pain of Others:

So far as we feel sympathy, we feel we are not accomplices to what caused the suffering. Our sympathy proclaims our innocence as well as our impotence. To that extent, it can be (for all our good intentions) an impertinent – if not an inappropriate – response. To set aside the sympathy we extend to others beset by war and murderous politics for a reflection on how our privileges are located on the same map as their suffering and may – in ways we might prefer not to imagine – be linked to their suffering, as the wealth of some may imply the

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Comme le souligne justement Mullan, J. « On First Reading Never Let Me Go ». In Matthews, S. – Groes, S. (2009): Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives. New York: Continuum, p. 106: « Like The Remains of the Day (1989), Never Let Me Go is narrated as if it were being spoken rather than written ».

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> «I don't want to paint too gloomy a view of that time », Ishiguro, K. (2017): Never Let Me Go, p. 237.

<sup>46</sup> Ibid., p. 13.

<sup>47</sup> Ibid., p. 36.

<sup>48</sup> Sur les questions soulevées par le manque de révolte de la part des protagonistes et la réaction des lecteurs, voir le chapitre déjà cité de Mullan.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Ishiguro, K. (2017): Never Let Me Go, p. 267.

destitution of others, is a task for which the painful, stirring images supply only an initial spark<sup>50</sup>.

Au lieu de lire ou écouter l'histoire de Kathy en nous identifiant de manière empathique à son chagrin, nous devrions probablement - comme le suggère la structure d'interpellation du texte - résister à cette puissante tentation, en nous laissant plutôt regarder et interpeller par ce personnage. À l'heure actuelle, et surtout après l'avènement des réseaux sociaux, nous sommes submergés par des images et des récits déchirants de gens en souffrance (victimes de guerres, de la migration forcée, d'ouragans ou autres fléaux dévastateurs). Lorsque le calcul mesquin des intérêts de notre propre groupe d'appartenance ne prévaut pas, l'empathie compatissante pour les victimes triomphe, mais de manière superficielle, distraite et éphémère, avant que notre attention ne se dirige vers la prochaine image, vers le prochain récit de dévastation. Toutefois, comme poursuit Susan Sontag dans son essai : « Harrowing photographs<sup>51</sup> do not inevitably lose their power to shock, but they are not much help if the task is to understand<sup>52</sup> ». Plutôt que de s'identifier émotionnellement aux victimes des conflits, des désastres écologiques, des migrations transnationales, il faudrait probablement reconnaître avant tout notre complicité et notre responsabilité, plus ou moins indirecte, dans les structures de pouvoir qui sont à l'origine de ces souffrances, et éprouver cette honte sartrienne qui accompagne la condition d'être regardé par autrui et pris sur le fait de son comportement irresponsable, égoïste, insouciant.

### **BIBLIOGRAPHIE**

Adams, C. J. « Frankenstein's Vegetarian Monster ». In Ead. (1994): *The Sexual Politics of Meat: a Feminist-Vegetarian Critical Theory*. New York: Continuum, pp. 108–119.

Bachtin, M. (2010): Estetica e romanzo. Torino: Einaudi.

Bloom, P. (2006): Against Empathy: the Case for Rational Compassion. New York: Ecco.

Booth, W. (1969): The Rhetoric of Fiction. Chicago-London: University of Chicago Press.

Currie, M. « Controlling Time : Never Let Me Go ». In Matthews, S. – Groes, S. (2009) : *Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives.* New York : Continuum, pp. 91–103.

Davis, T. F. – Womach, K. (2001): Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory. The University Press of Virginia

George, S. K. (2005): Ethics, Literature, and Theory: An Introductory Reader. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

Goldie, P. (2000): The Emotions: A Philosophical Explorations. Oxford: Oxford University Press.

Hakemulder, J. (2000): The Moral Laboratory: Experiments Examining the Effects of Reading Literature on Social Perception and Moral Self-Concept. Amsterdam: John Benjamins

Herman, D. – Jahn, M. – Ryan M.-L. (2005): Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London-New York.

Hoeveler, D. « Frankenstein, Feminism, and Literary Theory ». In Schor, E. (2004): *The Cambridge Companion to Mary Shelley*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 45–62.

<sup>50</sup> Sontag, S. (2003): Regarding the Pain of Others. New-York: Picador, pp. 102–103.

52 Ibidem.

<sup>51</sup> Mais nous pourrions aussi ajouter les récits. La distinction qu'opère Sontag entre ceux-ci et les photographies ne nous semble en effet pas tout à fait convaincante : « Narratives can make us understand. Photographs do something else: they haunt us », *ibidem*.

Ishiguro, K. (2017): Never Let Me Go. London: Faber and Faber.

Keen, S. (2007): Empathy and the Novel. Oxford: Oxford University Press.

Lowe-Evans, M. « Reading with a "Nicer Eye": Responding to Frankenstein ». In Smith, J. (1992): *Frankenstein*. Boston: Bedford books of St. Martin's Press, pp. 215–229.

McLane, M. N. (1996): « Literate Species: Populations, "Humanities", and Frankenstein », *ELH*, 63, 4, pp. 959–988.

Mellon, A. K. « Making a "Monster": An Introduction to Frankenstein ». In Schor, E. (2003): *Cambridge Companion to Mary Shelley*. Cambridge: Cambridge University Press.

Miall, D. S. (1988): « Affect and Narrative: A Model of Responses to Stories », *Poetics* 17, pp. 259–272.

Miall, D. S. (2000): « On the Necessity of Empirical Studies of Literary Reading », *Frame*, 14, 2–3

Miall, D. S. (2000): « On the Necessity of Empirical Studies of Literary Reading », *Frame*, 14, 2–3, pp. 43–59.

Miller, I. W. (1997): The Anatomy of Disgust. Cambridge-London: Harvard University Press.

Mosser, A. W. von (2014): Cosmopolitan Minds: Literature, Emotion, and the Transnational Imagination. Austin: University of Texas Press.

Mullan, J. « On First Reading Never Let Me Go ». In Matthews, S. – Groes, S. (2009): Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives. New York: Continuum.

Ngai, S. (2005): Ugly Feelings. Cambridge-London: Harvard University Press.

Nussbaum, M. (1995): Poetic Justice: the Literary Imagination and Public Life. Boston: Beacon Press.

Nussbaum, M. (1997): Cultivating Humanity: a Classical Defense of Reform in Liberal Education. Cambridge-London: Harvard University Press.

Nussbaum, M. (2010): Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities. Princeton-Oxford: Princeton University Press.

Pedwell, C. (2014): Affective Relations: The Transnational Politics of Empathy. London-New York: Palgrave Macmillan.

Saïd, E. (1993): Culture and Imperialism. New York: Knopf.

Schor, E. (2003): Cambridge Companion to Mary Shelley. Cambridge: Cambridge University Press.

Shelley, M. (1994): Frankenstein, or the Modern Prometheus. London: Penguin Books.

Smith, J. M. « 'Cooped Up': Feminine Domesticity in Frankenstein ». In Smith, J. (1992): *Frankenstein*. Boston: Bedford books of St. Martin's press, pp. 270–285.

Sontag, S. (2003): Regarding the Pain of Others. New-York: Picador.

Spivak, G. C. (2004): « Righting Wrongs », The South Atlantic Quarterly, 113, 2-3, pp. 523-581.

Spivak, G. C. (1985): « Three Women's Texts and a Critique of Imperialism », *Critical Inquiry*, XII, 1, pp. 243–261.

Sullivan, Z. T. (1989): « Race, Gender, and Imperial Ideology in the Nineteenth Century », *Nineteenth-Century Contexts*, XIII, 1, pp. 19–32.

Tortonese, P. « La creatura. Mary Shelley, Frankenstein, 1818 ». In Moretti, F. (2003) : *Il romanzo. IV Temi, luoghi, eroi*. Torino : Einaudi, pp. 753–761.

Vernay, J.-F. (2013): Plaidoyer pour un renouveau de l'émotion en littérature. Paris: Complicités. Mossner Whitehead, A. (2011): « Writing with Care: Kazuo Ishiguro's Never Let Me Go », Contemporary Literature, 52, 1, pp. 54–83.

Wimsatt, W. K. - Beardsley, M. (1949): « The Affective Fallacy », Sewanee Review, 57, 1, pp. 31-55.

Wimsatt, W. K. – Beardsley, M. (1954): *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington: University of Kentucky Press.

Chiara Mengozzi Institut d'Études Romanes Faculté des Lettres Université Charles /CEFRES chiara.mengozzi@gmail.com

# SOUS LE SIGNE D'ARIEL ET DE CALIBAN : DOUBLE DISCOURS DE LA DIASPORA HAÏTIENNE DE MONTRÉAL

PETR KYLOUŠEK Université Masaryk

# UNDER THE SIGN OF ARIEL AND CALIBAN: DOUBLE SPEECH BY THE HAITIAN DIASPORA OF MONTREAL

Abstract: Ariel and Caliban, two characters from Shakespeare's Tempest, served as emblematic metaphors for several interpretations of decolonization, particularly in the Caribbean context (Rubén Dário, José Enrique Rodó, Aimé Césaire, Frantz Fanon). Initially, the dichotomy was used along the North/South American axis (white/black, master/slave, civilized/barbaric, reason/instinct, and materialism/spirituality) and the argumentation of the authors in question was mainly ideological, focusing on the various civilizational factors. Since the Nineteen Seventies, these meanings have shifted to express the negotiation of cultural differences, or were used as an aesthetic counterpoint. Developments of this kind have had a positive impact on Quebec literature, particularly in the works of authors of the Haitian diaspora, such as Émile Ollivier, Dany Laferrière and Gérard Étienne. Wherever there is a thematic divide between the topographies of Montreal and those of Haiti the stylistic registers reflect the contrasts between intellectual distance and lyrical or epic emotion, between individualism and community, rationality and supernatural collective beliefs. Being positioned between the host land and the land of origin the characters look for emotional and noetical answers to their exiled existence.

**Keywords:** Quebec literature, Haitian diaspora, conflicting cultures, emotion/knowledge, exile

Mots clés: Littérature québécoise, diaspora haïtienne, conflit de cultures, émotion/connaissance, exil

Ariel et Caliban, deux personnages antithétiques de la *Tempête* de Shakespeare, ont servi de métaphore emblématique à plusieurs interprétations identitaires de la décolonisation, notamment dans l'espace caribéen. Rappelons Rubén Dário (*El triunfo de Calibán*, 1898), José Enrique Rodó (*Ariel*, 1900), pour les hispanophones, et Aimé Césaire (*Une Tempête*, 1969) ou Frantz Fanon (*Peau noire, masques blancs*, 1952), pour les francophones. Si les dichotomies de la métaphore, appliquées à l'axe américain Nord/Sud (blanc/noir, maître/esclave, dominant/dominé, civilisé/barbare, raison/instinct, maté-

https://doi.org/10.14712/24646830.2018.46 © 2018 The Author. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

179

rialisme/spiritualité), ont été majoritairement orientées en fonction d'argumentations idéologiques jusqu'aux années 1970, les décennies successives, du moins dans le domaine francophone, ont progressivement porté l'attention sur le facteur civilisationnel dans le contexte de la migration et de la confrontation des cultures et des modes de pensée et de sensibilité<sup>1</sup>. La littérature y a trouvé une source d'inspiration abondante. Rappelons le traitement ironique de la métaphore Caliban/Ariel qu'incarne le protagoniste – nègre/baiseur/écrivain – de Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer (1985) de Dany Laferrière.

Sans se référer explicitement à l'archétype, plusieurs auteurs de la diaspora haïtienne ont retravaillé la problématique de la rencontre civilisationnelle. Là où la thématique se scinde en topiques montréalaise (nord-américaine)/haïtienne, le registre stylistique reflète l'alternance en accentuant tantôt la distance ironique, tantôt l'émotivité lyrique ou la réflexion philosophique. Entre la raison et l'émotion, l'individualisme et l'appartenance communautaire, la rationalité et le surnaturel des croyances collectives, les personnages romanesques cherchent leur place entre la terre d'accueil et la terre d'origine pour répondre à leur situation d'exilés. La réévaluation par l'esthétique désidéologise et dépolitise la dichotomie civilisationnelle tout en y inscrivant la problématique de la relation intellectuel/peuple au sein de deux cultures différentes.

Nous tenterons d'illustrer le propos en recourant à quatre romans : Passages (1991) d'Émile Ollivier, La Romance en do mineur de Maître Clo (2000) de Gérard Étienne, Le Cri des oiseaux fous (2000) et L'Énigme du retour (2009) de Dany Laferrière. Chez les trois auteurs, l'émotion est le moteur de la connaissance avec, comme prémisse de leur écriture et expression, la nette conscience de la différence de statut et de fonctionnement de l'émotion dans la société/communauté haïtienne et la société nord-américaine. Il ne s'agit pas seulement d'une distance géographique, anthropologique, culturelle, mais dès l'origine, de celle que l'intellectuel haïtien, marqué par l'éducation française et nord-américaine, occidentales, ressent face à la réalité de son pays, à ses traditions et racines africaines. Chez les trois auteurs s'y superpose une autre distance, celle de l'exil. Le désir incoercible d'un retour impossible, mais toujours envisagé, semble être le moteur de leur écriture, adressée au public « occidental », québécois, nord-américain. C'est dans cette complexité de situations existentielles et scripturales qu'il convient d'aborder la problématique Nord/Sud, Montréal/Haïti, individu/collectivité, raison/émotivité. Si la thématique, dans ce contexte, s'avère dominante, l'écriture des trois auteurs offre à chaque fois une solution particulière.

### Rhétorique de la passion

L'action de *La Romance en do mineur de Maître Clo* de Gérard Étienne est située à Montréal de la fin des années 1970, au moment où le nombre élevé d'immigrés haïtiens

Dans le domaine des littératures hispanophones la clé idéologique de l'ariélisme ou du néoariélisme se maintient jusque dans les années 1990, notamment à propos des œuvres de Carlos Fuentes et José Augustín, Cf. Reati, F. – Gómez Ocampo, G. (1998): « Académicos y Gringos Malos: La universidad norteamericana y la barbarie cultural en la novela latinoamericana reciente », Revista Iberoamericana, LXIV, 184–185, pp. 587–609.

provoque l'inquiétude du gouvernement canadien. Les procédures d'expulsion menacent tout suspect qui se fait arrêter par la police<sup>2</sup>. Le protagoniste, Maître Claudius Lafleur, avocat hautement respecté en Haïti, est contraint à l'exil par le régime du dictateur Duvalier. Il rejoint ainsi sa sœur Adrienne à Montréal. L'intrigue se définit dès l'*incipit*:

Maître Clo n'a pas l'intention de se rendre à l'usine où travaille sa sœur rencontrer l'ingénieur Claude D'Allaire intéressé à lui donner un emploi bien payé. Non. Il préfère se planter là, dans l'espoir de la voir se mouvoir à travers les rideaux de la maison d'en face [...] il allait vraiment la posséder, dans un milieu étranger, cette femme qui lui faisait des ronds de cœur dans son pays, qui l'avait méchamment méprisé au cours d'une cérémonie vaudouesque. Crampes d'estomac, intenses douleurs au ventre, Maître Clo éprouve de temps en temps des vertiges qui font tourner devant ses yeux un ciel qui a du mal à se libérer d'un paquet de nuages noirs [...]<sup>3</sup>.

Pourtant Maître Clo n'est pas un irrationnel, ni un obsédé. Ses discussions avec Claude D'Allaire ou avec sa sœur montrent une parfaite maîtrise de la rhétorique et de l'argumentation. Il perçoit lucidement aussi bien les manigances des cercles d'émigrés haïtiens qui exploitent sa sœur, il perçoit aussi les bizarreries de sa propre manie qui met en difficulté sa sœur et ses amis québécois qui veulent l'aider. Si sa sœur représente une insertion rationnelle, normale, dans la société québécoise – travail, amour, famille – lui est pris dans un engrenage qui bouleverse l'ordre traditionnel de la hiérarchie raison-volonté-émotion.

Tu es fou, tonnerre, lance-t-elle, avec colère.

Non. Le courage, le dépassement de soi, l'accomplissement d'un acte qui soit l'expression de mon honneur, de ma dignité. Oui, foutre le camp avant de perdre mon âme dans un style de vie aux antipodes de ma culture. Je ne suis pas fait pour jouer le rôle de l'étranger modèle qui accepte bêtement les règles du jeu d'une société trop matérialiste<sup>4</sup>.

La cause de la différence remonte à l'initiation qu'il a vécue, garçon, au rite de la déesse Erzulie Fréda qui est « pour la confrérie vaudou l'image parfaite de la Vierge Marie, femme blonde aux yeux turquoise, au regard candide » :

Claudius se voit transformé au cours de la nuit, noyé dans un liquide comme une espèce d'amidon qui colle votre bassin au drap. Il jouissait d'un plaisir des sens, jamais ressenti auparavant. Son corps frissonnait; ses jambes tremblaient. [...] C'est comme s'il entendait des anges qui riaient, des oiseaux qui chantaient<sup>5</sup>.

Serviteur fidèle de la déesse, il s'était senti protégé, comblé de succès, tant qu'il demeurait en Haïti. L'apparition de Nicole Desmarais, à Montréal, à la fenêtre de la maison d'en face, convainc Maître Clo qu'Erzulie s'est incarnée pour le punir de l'avoir quittée, et pour le ramener au pays natal. Dès lors il ne cesse de la poursuivre, de la harceler dans la rue,

Étienne, G. (2000): La Romance en do mineur de Maître Clo. Montréal: Les Éditions Balzac, p. 153 et p. 162.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> *Ibid.*, p. 61.

de lui écrire des lettres. Sous l'impulsion émotionnelle, la perception de la réalité montréalaise est doublée par un espace fantomatique, dominé par les esprits et les démons<sup>6</sup> où les lois naturelles n'ont pas prise :

Il aura beau secouer les jambes, se débarrasser de sa veste, de sa cravate, de ses souliers, une force continue de quadrupler la distance qui le sépare de la femme poursuivie. L'homme n'en peut plus. Il est exactement midi quand, à bout de souffle, il s'affaisse sur le trottoir, face au jardinet de Mademoiselle Desmarais<sup>7</sup>.

La communication entre le monde visible et l'autre se fait « à distance, dans un langage surréel<sup>8</sup> », parallèlement au « dédoublement de la personnalité, la création en soi de divers personnages qui permettent d'aller chercher des forces par-delà celles de la vraie nature, sinon l'invention de nouveaux langages<sup>9</sup> ».

Les lettres et les propos adressés à Mademoiselle Desmarais débordent de la rhétorique de la dévotion qui gradue au moment où Maître Clo entre, en pleine messe, à l'église. La symbolique religieuse, archétypale, se mêle à l'animalité:

Maîtresse  $\hat{O}$ , Maîtresse  $\hat{O}$ ! C'est moi, Claudius! À vos pieds, Madone, je me suis fait chien, poussière de charbon, algue de sources puantes. Maîtresse  $\hat{O}$ , mes paupières trinquent avec la mort. Sous mes pattes, malgré moi, se meut le désespoir, ce serpent venimeux qui partout me poursuit $^{10}$ .

Erzulie/Desmarais s'enfuit, Claudius est hospitalisé. Les analyses du psychiatre Hillel, désemparé, concluent à une « question de culture » qui « dépasse les paramètres de la science<sup>11</sup> ». Devant le scandale public, la communauté haïtienne hésite entre la protection de leur compatriote et la dénonciation. La mort dénoue l'intrigue. Elle se présente comme un voyage sous le signe de Legba, dieu vaudou du passage entre les mondes. La course fantomatique à travers la réalité montréalaise est à la fois une fuite devant une foule déchaînée, et une poursuite de la caravelle de la déesse Erzulie qui échappe toujours. Cette mort/poursuite renvoie à la coïncidence de l'existence et de la connaissance, un désir et une soif inextinguibles que Maître Clo, en ressentant le besoin de « l'invention de nouveaux langages<sup>12</sup> », exprime par le biais de la citation de Paul Claudel : « une connaissance qui serait co-naissance<sup>13</sup> », certes, dans un sens non claudelien, mais qui relève à la fois de la rhétorique des émotions et d'une autre vision, « sudiste », haïtienne, de la passion.

<sup>6</sup> Ibid., p. 69. Notons aussi la coïncidence, sans doute voulue, du nom propre Desmarais, et des attributs aquatiques, marins, de la déesse Erzulie.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>11</sup> Ibid., p. 96.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Ibid., p. 64. Cf. Claudel, P. L'Art poétique. In Claudel, P. (1957): Œuvres complètes. Édition établie et annotée par S. Fumet. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 121–217. Voir la partie « Traité de la co-naissance au monde et de soi-même », pp. 147–204.

### Cercle vicieux de l'exil

Legba est la divinité qui apparaît aussi dans les romans de Dany Laferrière *Le Cri des oiseaux fous* et *L'Énigme du retour*. Les deux se complètent : le premier raconte la journée précédant la fuite en exil de l'écrivain-narrateur après l'assassinat, par les tontons macoutes, de son ami journaliste Gasner Raymond, alors que l'autre retrace le rapatriement imaginaire de la dépouille du père au village natal de Baradères et les retrouvailles, difficiles et problématiques, du fils avec son pays d'origine.

L'axe Nord/Sud (ou Sud/Nord) structure le récit des deux romans. Dans *Le cri*, le contraste est largement thématisé. L'axiologie sociale, culturelle et raciale oppose en effet le pôle « civilisé » à la sauvagerie. Parmi les créoles, notamment, le conflit entre la tradition noire et la blanche est vécu comme un drame :

Chez elle [la mère de Lisa] s'affrontent quotidiennement deux mondes. « Le joli paquet » dont elle parlait, c'est-à-dire le vaudou, la dictature et l'Afrique, face à l'Église, catholique, l'Europe et la démocratie. Elle vit profondément, dans son intériorité la plus intime, ce conflit. Le plus vieux confit culturel haïtien<sup>14</sup>.

Seuls les intellectuels tentent la greffe culturelle. Le roman insiste sur les séances de cinéma<sup>15</sup> et les émissions de jazz à la radio, commentées par l'ami du narrateur, Ézéquiel<sup>16</sup>. Plusieurs pages sont consacrées au récit de la mise en scène d'*Antigone*, créolisée par Félix Morisseau-Leroy<sup>17</sup>. L'avant-garde est présentée comme une tentative de synthèse du local et de l'universel, de l'Afrique et de l'Occident. Toutefois la cassure est là, identitaire, existentielle. Car la terre où le narrateur aimerait réaliser et vivre la synthèse devient invivable, interdite, trop « africaine », alors que l'autre espace, nordique/occidental est encore inaccessible et inconnu. La perspective de l'exil génère un sentiment nouveau :

C'est la première fois que j'ai cette impression de vide. Le sentiment absurde de n'être pas dans ma ville. Cette nuit, je ne suis nulle part. Plus dans ma ville, et pas encore dans une autre<sup>18</sup>.

Le sentiment du vide et de l'entre-deux, qui est aussi, comme on le verra, un des thèmes d'Émile Ollivier, constitue le fond émotionnel de ce roman de l'errance et bouleverse la perception rationnelle. La chronologie du *Cri*, minutée en détail dans les sous-titres des courts chapitres-notes, est démentie par la découverte fantasmagorique des « couloirs du temps », expliqués par Barthelmy César<sup>19</sup>, une sorte de clochard intellectuel qui, dans sa folie, a déjà prospecté « neuf temps ». L'espace urbain où le narrateur se déplace pendant les vingt-quatre heures qui le séparent du décollage de son avion semble être un labyrinthe sans issue, truffé de pièges qui l'attirent. Le minutage constitue alors un repé-

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Laferrière, D. (2000): Le Cri des oiseaux fous. Montréal: Lanctôt, p. 254.

<sup>15</sup> Ibid., pp. 152 sqq.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 179 sqq.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 132 sqq.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 145 sqq.

rage qui semble fournir une armure psychologique, certes risible, destinée à amortir une constante tension émotionnelle de l'individu errant. Toujours est-il que c'est une armure « rationnelle », inscrite dans le texte, une réponse de l'intellect à l'émotivité.

La relation entre ces deux aspects de la psychologie prend une tournure différente dans L'Énigme du retour qui résume l'expérience de l'exil et du changement de cultures tout en raffermissant le lien entre le vécu et la connaissance. Le roman accentue les contrastes Nord/Sud, mais aussi l'expérience de l'entre-deux du narrateur-écrivain :

Arrivé au Nord, il m'a fallu me défaire de toute la lourde réalité du Sud qui me sortait par les pores. J'ai mis trente-trois ans à m'adapter à ce pays d'hiver où tout est si différent de ce que j'avais connu auparavant.

De retour dans le Sud après toutes ces années je me retrouve dans la situation de quelqu'un qui doit réapprendre ce qu'il sait déjà mais dont il a dû se défaire en chemin.

J'avoue qu'il est plus facile d'apprendre que de réapprendre. Mais le plus dur c'est encore de désapprendre<sup>20</sup>.

Tout comme l'espace et le temps, la connaissance est envisagée non comme un acquis constant, mais comme un processus, une fluidité entre la nécessité du savoir et celle de l'oubli. Le passage cité, mais aussi le titre du roman traduisent la jonction du noétique et de l'émotionnel, étroitement associés à l'existentiel. Car il s'agit, pour le narrateur, non seulement de résoudre l'énigme de son existence, mais surtout de vivre le deuil du père disparu qu'il n'a pas véritablement connu, mais auquel il est lié aussi bien par la ressemblance physique que par le parcours biographique d'exilé politique.

J'avais frappé à sa porte il y a quelques années. Il n'avait pas répondu. Je savais qu'il était dans sa chambre. Je l'entendais respirer bruyamment derrière la porte. Comme j'avais fait le voyage depuis Montréal j'ai insisté. Je l'entends encore hurler qu'il n'a jamais eu d'enfant, ni de femme, ni de pays. J'étais arrivé trop tard. La douleur de vivre loin des siens lui était devenu si intolérable qu'il avait dû effacer son passé de sa mémoire.

Je me demande quand a-t-il su qu'il ne retournerait plus jamais en Haïti et qu'a-t-il senti exactement à ce moment-là?

À quoi pensait-il dans la petite chambre de Brooklyn

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Laferrière, D. (2009) : *L'énigme du retour*. Montréal : Boréal, p. 123.

durant les longues nuits glaciales ?
Dehors, il y avait bien le spectacle
de la ville la plus animée du monde.
Mais dans cette chambre, il n'y avait que lui.
Cet homme qui avait tout perdu.
Si tôt dans sa vie<sup>21</sup>.

La narration à la première personne privilégie l'intériorité et l'introspection, à la différence de *La Romance en do mineur de Maître Clo* qui utilise la troisième personne. L'axiologie civilisationnelle n'est donc plus envisagée, ici, comme une donnée externe de deux milieux qui s'affrontent. Elle se traduit, sur le plan narratif et stylistique, par l'oscillation entre les deux pôles : ainsi l'émotivité a tendance à se traduire par l'usage du vers libre, opposé à la prose des notations factuelles, tant au Canada où le récit commence, qu'à New York où se situe la scène citée ci-dessus, ou en Haïti où le récit se termine.

Le retour de l'exilé n'a rien d'idyllique. C'est un étranger qui préfère l'hôtel à la maison maternelle. Il se heurte aux barrières humaines, il a du mal à se faire accepter par les gens du pays, le dépaysement le guette :

Comment savez-vous que je ne suis pas d'ici ? Vous êtes à l'hôtel. [...] Pour moi vous êtes un étranger comme n'importe quel étranger<sup>22</sup>.

Si je ne m'éloigne pas trop du cercle doré, c'est pour ne pas me sentir étranger dans ma propre ville. Je repousse chaque fois le moment de cette confrontation<sup>23</sup>.

J'ai eu beau parler en créole, rien n'y a fait. Leur étonnement me met hors jeu.

C'est là que j'ai compris qu'il ne suffit pas de parler créole pour se métamorphoser en Haïtien. En fait c'est un trop vaste vocable qui ne s'applique pas dans la réalité. On ne peut être Haïtien que hors d'Haïti<sup>24</sup>.

Le paradoxe identitaire est la conséquence de l'éloignement, de l'exil, de l'identification précédente avec un autre milieu, car – au dire du narrateur – c'est « à Montréal qu'[il a] pris conscience de [s]on individualité<sup>25</sup> ». Comment un intellectuel de haut vol qui, dans *Le Cri* aspire à la synthèse de l'Afrique et de l'Occident, peut-il retrouver le peuple dont il se sent solidaire ? Comment sortir de l'entre-deux, à la fois temporel (« Je navigue entre deux temps<sup>26</sup> ») et spatial (« Nous ne vivons pas dans le même temps bien que nous soyons tous les deux dans la même pièce<sup>27</sup> ») ?

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Ibid., pp. 65-66.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Ibid., p. 182.

C'est une longue recherche des racines à travers le pays, d'abord dans une Buick 57 avec chauffeur, prêtée par un ancien ministre et ami de jadis de son père, puis en autobus, en compagnie de la poule noire, don d'un autre ami de son père, Jacques, qui s'était retiré à la campagne pour vivre la vie des paysans. C'est la plongée dans les coutumes ancestrales et les rites qui familiarisent le narrateur avec les divinités vaudou – Ogou, Erzulie Freda Dahomey, Zaka<sup>28</sup>. C'est une leçon d'humilité, de dépouillement :

J'ai finalement pris la décision d'y aller tout seul. Sans autre protection que celle de ce sang qui coule dans mes veines. J'ai donné ce qui me restait d'argent à Monsieur Jérôme qui l'a d'abord refusé mais je l'ai convaincu qu'il en ferait un meilleur usage que moi. Deux lettres griffonnées sur le capot brûlant de la voiture. La plus longue à ma mère et l'autre à l'ancien ministre qui m'avait offert spontanément sa voiture. Une dernière accolade à mon neveu avant de monter, avec ma poule noire pour seule fortune, dans ce tacot brinquebalant qui descend vers Baradères, le village natal de mon père<sup>29</sup>.

### Au cimetière de Baradères, sa filiation est reconnue :

Vous êtes le fils de Winsor K., mon camarade de classe. [...] Et puis vous êtes accompagné de Legba. Et Legba qui a choisi de passer la nuit sur notre tombe. Nous ne méritons pas un tel honneur. À quel signe avez-vous reconnu Legba ? La poule noire<sup>30</sup>.

La plongée dans la communauté paysanne est vécue sur le mode euphorique, l'émotion s'associe à l'entrée dans l'achronie et l'atopie mythiques :

Trois mois en fait pour sortir de l'intensité urbaine qui rythmait auparavant ma vie. Trois mois à dormir protégé par un village entier qui semble connaître la source de cette douce maladie du sommeil.

Ce n'est plus l'hiver. Ce n'est plus l'automne. Ce n'est plus le Nord. Ce n'est plus le Sud. La vie sphérique, enfin<sup>31</sup>.

L'axe Nord/Sud cependant est inéluctable, la réalité ne saurait être niée et le retour au pays est suivi du retour à l'exil, même s'il se fait en bateau au nom symbolique, *L'Épi-phanie*. La dichotomie métaphorique « Ariel/Caliban » (individuel/collectif, intellectuel/peuple, moderne/archaïque, rationnel/irrationnel, etc.) finit par se refermer en un cercle vicieux. Car le roman est aussi un récit de filiation et de la transmission du legs de l'exil et du retour. Le neveu de l'écrivain pour qui il n'y aura pas d'avenir en Haïti prolongera la

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 253, 257, 265.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 285.

lignée de l'émigration, inscrite désormais dans la mémoire familiale. L'écrivain qui reconnaît dans le fils de sa sœur un autre lui-même lui donne en guise d'adieu « son exemplaire fripé du *Cahier d'un retour au pays natal* du poète martiniquais Aimé Césaire<sup>32</sup> », recueil qui l'avait jadis accompagné au moment de son propre exil, car ce poète l'avait aidé « à faire le lien entre cette douleur qui [l]e déchire et le subtil sourire de [s]on père<sup>33</sup> ». Pour être assumée, l'émotivité doit s'inscrire dans la parole qui la domine. Peu importe alors que l'exil se transforme en destin et le retour de l'exil en l'éternel retour en exil. L'apprentissage et le désapprentissage<sup>34</sup> peuvent recommencer.

# **Impossibilités**

L'usage thématique et stylistique de la dichotomie Nord/Sud structure aussi le roman d'Émile Ollivier *Passages*. L'exil est ici envisagé de deux points de vue, à la fois comme un retour impossible au pays et une tentative de trouver, en s'exilant, la Terre Promise. Le récit suit deux filons narratifs. Le premier est dominé par le personnage de Normand Malavy, un intellectuel exilé de longue date qui, au moment de la chute de la dictature de Jean-Claude Duvalier, fait le bilan de son engagement politique. L'autre récit est assumé par Brigitte Kadmon, une paysanne de Port-à-l'Écu, qui retrace l'aventure de son village – la construction du bateau *La Caminante* et la navigation calamiteuse des villageois vers la Floride. La rencontre des deux mondes se fait à Miami. Normand Malavy, usé et désabusé par vingt années de luttes, s'y installe, hésitant, car il n'ose plus retrouver son pays natal. Les reportages qu'il suit à la télévision sur le soulèvement populaire en Haïti le laissent sceptique. Il n'y voit qu'une « agitation de surface<sup>35</sup> », celle d'un peuple qui n'a pas prise sur son histoire que les puissances étrangères lui imposent. Son dernier engagement est l'aide aux survivants du naufrage de *La Caminante*. C'est à cette occasion qu'il enregistre le récit de Brigitte Kadmon.

La charpente narrative est toutefois bien plus sophistiquée, car les deux filons narratifs sont réunis par le narrateur Régis, ami de Normand, qui rassemble les témoignages et les enregistrements. Cet agencement renforce les oppositions structurantes entre la première (Brigitte) et la troisième personne (Normand) de la narration, entre les deux mondes, communautaire et individualiste, entre l'oralité et l'écriture, tout en accentuant le paral-lélisme contrastant de deux héros, chacun entouré de deux femmes, Normand Malavy d'une part et Amédée Hosange de l'autre, les deux portant chacun son *nomen omen*, un homme du nord, un homme du sud, échoués et décédés, à quelques jours d'intervalle, à Miami.

L'enregistrement du récit de Brigitte Kadmon frappe dès l'*incipit* par les anaphores poétisantes du style oral :

Il y a la mer, il y a l'île. Du côté de l'île, la mémoire n'est pas neuve ; elle n'est même plus très jeune. La moindre parcelle de terre peut être considérée comme un tertre magique où

<sup>32</sup> Ibid., p. 58.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Ollivier, É. (1991): Passages. Montréal: Hexagone, p. 154.

se sont réfugiés mânes des ancêtres, figures des héros de l'Indépendance, mystères, loas et dieux de sang. [...] Sans elle, pas de connaissance en profondeur.

Il y a la mer, il y a l'île. Du côté de l'île, sur le versant nord-ouest, une zone marécageuse lentement conquise par palétuviers et mangliers. Un paysage comme on en voit dans la Bible<sup>36</sup>.

La plénitude des sensations où tous les sens sont convoqués traduit la matérialité de l'horizon existentiel. Le lyrisme des descriptions culmine dans les caractéristiques d'Amédée Hosange, héros exceptionnel, vieillard vigoureux, patriarche sage, meneur incontesté, homme du gouvernail. La traversée de *La Caminante*, qui commence comme une sortie d'Égypte, se scinde en deux versants, bonheur libérateur de la navigation, et catastrophe du naufrage que la communauté tente de conjurer par le rite vaudou pour amadouer le dieu Agoué:

Une nuit hors-temps. Un ciel immense, immobile, enveloppait le bateau. Je regardais danser Noelzina [...]. Sa danse dégageait une étrange sensualité, prélude de l'accouplement avec le maître de l'eau. « Abobo, versez l'eau ! » cria l'assistance. Odanis Jean-Louis saisit la cruche. Par trois fois il jeta de l'eau. « Nous ouvrons la barrière pour que tu viennes parmi nous, Ô Dieu, nous ouvrons les portes pour que tu puisses pénétrer », chantait le cœur des femmes.

« Foutre! » dit une voix rauque venant du pont arrière. « Foutre, tonnerre! » ponctua l'assistance. « Foutre tonnerre! reprit la voix, une voix caverneuse, venue du fond des âges<sup>37</sup>.

C'est Amédée qui revêt les habits de la divinité pour danser avec Noelzina, une danse de « haine-amour, manifestant une vigueur, une voracité dans cette relation hors du monde. [...]. Sur La Caminante, toute trace du réel s'était effacée ; nous n'étions nulle part<sup>38</sup> ».

Rite inutile, car après l'accalmie, la tempête vient et, dans le naufrage, Noelzina sera la première engloutie par la mer. De soixante-sept passagers, seuls vingt-deux survivront.

L'atopie et l'achronie dont parle Brigitte Kadmon font écho à la thématique existentielle traitée dans le filon narratif de Normand Malavy où l'oralité et l'esprit communautaire s'effacent pour céder à une narration analytique, « nordique », « individualiste ». Choisissons deux thèmes – la danse et la perception spatiotemporelle – pour illustrer les ressemblances et les différences dans le traitement des émotions.

À la scène de la danse rituelle à bord de *La Caminante* correspond celle du bar newyorkais, lieu de rassemblement des migrants :

[...] le tango condense, synthétise la mélancolie, l'exil, la tristesse qui se danse, sanglot mué en un grand éclat de rythme à deux temps. En Amérique latine, le tango reste affaire de lunapars. Alliant maîtrise et abandon, hystérie et langueur, il est d'abord convulsion, spasme, et l'instant après, soupir. Danse violente de l'enracinement, danse qui rappelle l'âcre accent des faubourgs, chair confondue, défi de machos querelleurs, « Vamos nina » ; jactance provocatrice de viveurs, de gens de couteaux, le tango est aussi cantique de l'errance, psaume

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> *Ibid.*, p. 107.

de l'absence, gémissements, plaintes de l'amant délaissé « Una balada para un loco ». Il dit le temps fugace, irréversible<sup>39</sup>.

La description directe cède à la réflexion, l'analyse aboutit au sentiment de solitude d'individus isolés qui n'ont pas prise sur leur existence. Il en va de même de l'amour. Il est vécu, à la différence de celui de Brigitte et de Noelzina pour Amédée Hosange, soit comme une série de « dépaysements innombrables<sup>40</sup> », soit comme une contagion de la solitude et du déracinement<sup>41</sup>. Ce n'est pas seulement le temps qui fuit, mais c'est aussi l'espace qui se dérobe.

Amparo revenait de Cuba. Elle n'en revenait pas vraiment. Elle revenait de Cuba sans en revenir. En cela, elle ressemblait à ceux qui, ayant trouvé Jérusalem, continuent à chercher ailleurs, éternellement, jusqu'au bout du monde, à l'infini, voire au-delà $^{42}$ .

En réfléchissant à son ami, le narrateur Régis renvoie à deux reprises<sup>43</sup> à *Crainte et tremblement* de Søren Kierkegaard et par son intermédiaire à l'histoire d'Héraclite. La sentence sur l'impossibilité d'entrer deux fois dans le même fleuve suscite la réplique d'un de ses élèves : « Maître, on ne le peut même pas une fois. » C'est pourquoi, au dire de Kierkegaard, « [i]l faut aller au-delà ». Cette forme de l'atopie et de l'achronie sera désignée dans *La Brûlerie*, un autre roman d'Ollivier, comme le Vide<sup>44</sup>, et qui, tout en rappelant le sentiment du narrateur laferrierien du *Cri des oiseaux fous*, s'oppose à l'intemporalité mythique ou à la temporalité circulaire de l'espace haïtien.

### Conclusion

Les trois auteurs exploitent leur expérience d'exilés politiques. Leur pays natal et leur pays d'accueil représentent ainsi les deux pôles de leur matière littéraire.

Leurs projets esthétiques diffèrent sur plusieurs points de vue. *La Romance en do mineur de Maître Clo* de Gérard Étienne situe l'histoire à Montréal et montre l'incompatibilité de deux sensibilités culturelles. La narration à la troisième personne donne au roman l'allure zolienne de l'étude clinique d'un cas de folie où le délire de l'imaginaire vaudou ouvre la voie au lyrisme visionnaire de la passion.

Les romans autofictionnels de Dany Laferrière *Le Cri des oiseaux fous* et *L'Énigme du retour* se déroulent en grande partie en Haïti et retracent, le premier, le déracinement de l'exil, l'autre, la recherche difficile d'un nouvel ancrage au retour de l'exil. Dans *L'Énigme du retour*, le notionnel des notations en prose côtoie l'émotivité des vers libres. Le travail de la langue de la narration à la première personne s'applique à suivre les méandres des sensations, sentiments et réflexions identitaires et existentielles.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>43</sup> Ibid., p. 36, 81.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Ollivier, É. (2004): La Brûlerie. Montréal: Boréal, p. 10.

La répartition entre la première et la troisième personne, dans les *Passages* d'Émile Ollivier, signale le thème central : l'impossibilité du retour au pays natal et le fossé infranchissable entre un intellectuel exilé et le peuple. Le retour que le narrateur Dany Laferrière vit comme une fusion possible ou rêvée sous forme d'une imprégnation humble, ne saurait avoir lieu à Miami où se fait la rencontre entre Normand et Brigitte, entre l'individu et la communauté. La réalité liquide de Zygmunt Bauman prend ici la forme de l'enracinerrance, selon l'expression du critique Thomas C. Spear<sup>45</sup>.

Chez les trois auteurs, les émotions, partie intégrante du vécu, sont liées à la connaissance, sous différentes formes - de la sensation au sentiment, de l'intuition à la réflexion. Maître Clo, en se référant à Claudel, associe la connaissance à la co-naissance en envisageant sa fusion amoureuse avec la déesse Erzulie Fréda. Chez Laferrière la connaissance est processuelle - apprentissage et désapprentissage continuels liés au vécu traumatisant de l'exil. La quête identitaire, angoissante, exige, pour aboutir, le dépouillement et la reconnaissance par l'Autre. Pour Brigitte Kadmon, dans Passages, l'émotivité se traduit par le contact immédiat avec la mémoire de la terre qui dispense la connaissance, alors que les personnages qui entourent Normand Malavy sont livrés à la redéfinition continuelle de leur identité et que lui-même se voit obligé de « faire des compromis entre le je et le moi<sup>46</sup> ». Les prises de position noétiques se reflètent dans la perception de la réalité. La spatiotemporalité de Brigitte est différente de celle de Normand ; la perception du narrateur Laferrière oscille entre l'entre-deux, le vide et la plénitude du hors temps ; celle de Maître Clo alterne entre la réalité et la fantasmagorie. Chez les trois auteurs, et c'est là leur point commun, la distribution axiologique de l'agencement narratif est fondée sur l'axiologie culturelle et la mise en relief des différences entre le Nord et le Sud, entre « Ariel et Caliban », dépourvus, toutefois, du jugement de valeur de supériorité/infériorité. L'idéologie cède à l'esthétique et à la réflexion identitaire postmoderne.

### **BIBLIOGRAPHIE**

### Ouvrages analysés

Étienne, G. (2000): La Romance en do mineur de Maître Clo. Montréal: Les Éditions Balzac. Laferrière, D. (1985): Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer. Montréal: VLB.

Laferrière, D. (2000) : Le Cri des oiseaux fous. Montréal : Lanctôt.

Laferrière, D. (2009) : L'énigme du retour. Montréal : Boréal.

Ollivier, É. (1991) : *Passages*. Montréal : Hexagone. Ollivier, É. (2004) : *La Brûlerie*. Montréal : Boréal.

### Ouvrages consultés

Césaire, A. (1969) : Une tempête : d'après La Tempête de Shakespeare. Paris : Seuil.

Claudel, P. *L'Art poétique*. In Claudel, P. (1957): Œuvres complètes. Édition établie et annotée par S. Fumet. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 121–217. Voir la partie « Traité de la co-naissance au monde et de soi-même », pp. 147–204.

Darío, R. (2012): El Triunfo de Calibán. Barcelona: Lingua digital.

190

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Spear, Thomas C. (2002): « Émile Ollivier: enracinerrant de Notre-Dame-de-Grâce », Études littéraires, 34, 3, p. 15–27.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Ollivier, É. (1991): Passages. Montréal: Hexagone, p. 72.

Fanon, F. (1952): Peau noire, masques blancs. Paris: Seuil.

Housková, A. (1998) : Imaginace Hispánské Ameriky. Hispanoamerická kulturní identita v esejích a románech. Praha: Torst.

Jonassaint, J. (1992) : « Émile Ollivier : Écrire pour soi en pensant aux autres », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, 65, pp. 13–15.

Mathis-Moser, U. (2003): Dany Laferrière. La dérive américaine. Montréal: VLB.

Reati, F. – Gómez Ocampo, G. (1998): «Académicos y Gringos Malos: La universidad norteamericana y la barbarie cultural en la novela latinoamericana reciente», *Revista Iberoamericana*, LXIV, 184–185, pp. 587–609.

Retamar, R. F. (2003): Todo Caliban. San Juan: Ediciones Callejón.

Rodó, J. E. (1970): Ariel. Madrid: Espasa-Calpe.

Spear, Thomas C. (2002): « Émile Ollivier: enracinerrant de Notre-Dame-de-Grâce », Études littéraires, 34, 3, pp. 15–27.

Thibeault, J. (2010): « Le retour d'exil de Windsor Laferrière », Canadian Literature, 206, pp. 154–155.

Petr Kyloušek Institut de Langues et Littératures Romanes Faculté des Lettres, Université Masaryk Arna Nováka 1, 602 00 Brno kylousek@phil.muni.cz

# 1984–2084. FAUX-SEMBLANTS RÉVÉLÉS, ÉMOTIONS REFOULÉES: L'AMOUR, LA HAINE ET L'INDIFFÉRENCE À L'ÂGE TOTALITAIRE CHEZ GEORGE ORWELL ET BOUALEM SANSAL<sup>1</sup>

PETR VURM Université Masaryk

### 1984–2084. REVEALED SUBTERFUGES, SUPPRESSED EMOTIONS. LOVE, HATRED AND INDIFFERENCE AT THE TOTALITARIAN AGE IN GEORGE ORWELL AND BOUALEM SANSAL

Abstract: In our paper, we would like to examine in depth several few aspects concerning the emotions and the love life in the work by Boualem Sansal 2084. La fin du monde and compare this work with its classical hypotext by George Orwell, 1984. Sansal's work, published in 2015, having received several awards, represents a modern rewriting of Orwell, updating the context of totalitarianism in the direction of the rule of islam. In order to analyze the role of emotions in both texts, we proceed in three steps. Firstly, we set a comparative framework of both novels, pinpointing a short characteristics of totalitarian and post-totalitarian societies and their common features, as well as the role of language and its modifications in these societies. Secondly, we study the collective emotions such as fear, love and hatred, together with what they imply. Thirdly, we observe how profoundly the individual affectivity can be determining for the main character and his destiny.

**Keywords:** George Orwell, Boualem Sansal, 1984, 2084. Fin du monde, emotions, fear, love, hatred, indifference

Mots clés: George Orwell, Boualem Sansal, 1984, 2084. Fin du monde, émotions, peur, amour, haine, indifférence

« Orwell a fait une très bonne prédiction et on y est toujours² », observe dans un entretien à l'AFP l'écrivain de soixante-six ans qui réside dans la petite ville côtière de Boumerdès, à une cinquantaine de kilomètres à l'est d'Alger. Selon lui :

https://doi.org/10.14712/24646830.2018.47 © 2018 The Author. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

193

L'article a été publié dans le cadre du projet GAČR 17-26127S « Nouveaux formats de narration, nouvelles esthétiques : auteurs africains contemporains de langue française sous le prisme de l'hybridité, des migrations et de la mondialisation ».

Ouali, A. (2015): L'écrivain algérien Boualem Sansal met l'islamisme au pouvoir dans « 2084 ». http://www.lepoint.fr/culture/l-ecrivain-algerien-boualem-sansal-met-l-islamismeau-pouvoir -dans-2084-19-08-2015-1957626\_3.php [15 novembre 2017].

les trois totalitarismes imaginés par Orwell (l'Océania, l'Eurasia et l'Eastasia) se confondent aujourd'hui dans un seul système totalitaire qu'on peut appeler la mondialisation mais ce système totalitaire qui a écrasé toutes les cultures sur son chemin a rencontré quelque chose de totalement inattendu : la résurrection de l'islam<sup>3</sup>.

Sansal continue en déclarant que c'est notamment l'autocensure qui contribue à la montée de l'islamisme, car il tue le débat, alors que « le débat est comme une plante : si on ne l'arrose pas par la contradiction, il disparaît<sup>4</sup> ». Il laisse cependant résonner une note d'espoir en soulignant que « tous les systèmes totalitaires s'effondrent », ce qui est aussi le message implicite de son œuvre. L'écrivain Michel Houellebecq, souligne-t-il, a fait la même analyse dans son roman *Soumission*, où il imagine la France de 2022 gouvernée par un parti musulman. Houellebecq, à son tour, a déclaré à la publication du livre de Sansal :

Boualem Sansal va beaucoup, beaucoup plus loin que moi dans *Soumission*. Il faut lire *2084*. *La fin du monde*. C'est très intéressant et bien écrit. Je n'ai moi-même pas fini d'écrire sur ce thème<sup>5</sup>.

Dans cet article, nous proposons d'aborder quelques aspects concernant les émotions et la vie affective dans l'œuvre de Boualem Sansal 2084. La fin du monde et comparer ceux-ci à son hypotexte classique de George Orwell, 1984. Or, il ne fait aucun doute que l'ouvrage de Sansal, publié en 2015 aux éditions Gallimard, ayant conjointement reçu, avec Les Prépondérants de Hédi Kaddour, le Grand prix du roman de l'Académie française ainsi que le prix du meilleur livre de l'année 2015 attribué par le magazine Lire, est une référence évidente au roman 1984 de George Orwell. À l'instar de son modèle intertextuel, le livre décrit un régime totalitaire, cette fois-ci fortement inspiré par l'islam. Toute pensée, toute action, tout déplacement à l'intérieur du pays y doit suivre le commandement de Yölah, sous le contrôle d'Abi, son délégué exclusif sur terre. L'écrivain algérien met ici le monde entier sous la domination de l'islamisme et c'est sans doute la mondialisation qui, selon l'auteur, conduira l'islamisme au pouvoir, notamment en Europe, à la date indiquée par le titre.

Avant de passer à l'analyse des émotions chez Orwell et chez Sansal, résumons brièvement l'histoire du roman de ce dernier. Dans 2084, Sansal imagine un pays, l'Abistan, soumis à la cruelle loi divine d'un dieu qu'on prie neuf fois par jour et où les principales activités se résument en d'interminables pèlerinages et le spectacle de châtiments publics. L'Abistan, immense empire, tire son nom du prophète Abi, « délégué » de Yölah sur terre. Son système s'appuie sur l'amnésie collective et la soumission au dieu unique. Toute pensée personnelle est interdite, un système omniprésent de surveillance permet de connaître les idées et les actes considérés déviants par le régime. Officiellement, le peuple unanime vit dans le bonheur de la foi, sans se poser de questions. Le personnage central, Ati, se lance dans une enquête sur l'existence d'un peuple de renégats, qui vit dans des ghettos, sans le poids de la religion, quelque part près de la frontière ou au-delà. À la

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Ibidem.

différence du dénouement pessimiste de 1984, la fin du roman reste ambiguë, donnant de l'espoir. On ne sait pas si Ati est mort à la frontière où s'il a trouvé son pays rêvé.

Le roman, bien évidemment, peut difficilement être lu en dehors de son cadre intertextuel. Comme il s'agit d'une réécriture explicitement avouée, par le titre mais également par de nombreuses références à l'auteur de l'ouvrage classique, il serait intéressant de voir comment Sansal actualise l'œuvre d'Orwell en la référant à la réalité de nos jours. En même temps, il paraît stimulant et enrichissant, dans une perspective littéraire, d'examiner les différentes stratégies narratives et intertextuelles pour établir des similitudes et des contrastes entre les deux textes.

Or, en relisant le texte de Sansal sur le fond de celui d'Orwell, de nombreuses questions surviennent, tout d'abord par rapport à l'hypotexte célèbre : pourquoi réécrire Orwell, en quoi consiste l'intention et l'originalité d'une telle réécriture ? Dans quelle mesure le monde a-t-il changé entre la publication de *1984* en 1949 et la publication de *2084* en 2015 et qu'est-ce que cela signifie pour la lecture et l'interprétation du plus récent de ces deux romans ? L'œuvre de Sansal pourrait-elle obtenir le même succès que celle d'Orwell et devenir un livre classique ? Si non, quelles en seraient les raisons ?

Ensuite, quelques questions plus précises s'imposent par rapport à l'objectif de cet article et aux émotions présentes et employées dans les deux romans à des stratégies narratives diverses. Si nous effectuons une comparaison, nous pouvons nous demander quelles émotions sont représentées dans les deux romans et à quelles fins. Ensuite, quelles émotions se révèlent plus significatives dans l'un et l'autre roman et pourquoi ? Qu'une analyse complexe de la représentation des émotions dans le roman de Sansal puisse se révéler une tentative justifiée, est confirmé dès le début de 2084 qui nous avertit dans l'épigraphe : « La religion fait peut-être *aimer* Dieu mais rien n'est plus fort qu'elle pour faire détester l'homme et haïr l'humanité<sup>6</sup> » (nous soulignons).

Nous procéderons en trois étapes. Premièrement, nous poserons un cadre comparatif pour les deux romans, exposant une brève caractéristique et les points communs, revenant sur les sociétés totalitaires ou post-totalitaires et leurs traits intrinsèques, ainsi que sur la fonction des altérations et des mutilations de la langue dans celles-ci. Deuxièmement, nous nous pencherons sur les émotions collectives telles que la peur, l'amour et la haine, ainsi que sur ce qu'elles impliquent. Troisièmement, nous observerons dans quelle mesure l'affectivité individuelle peut être déterminante pour le personnage principal et pour sa destinée.

Il est facile de voir que 1984 et 2084 sont tous les deux à la fois des romans dystopiques, des romans d'anticipation ou de science-fiction politique. Ils mettent en scène un gouvernement post-apocalyptique, totalitaire voire post-totalitaire, au sens proposé par E. H. Carr, Karl Popper ou Hannah Arendt dans ses *Origines du totalitarisme*. À part les études « classiques », un grand nombre de travaux ont été consacrés à cette problématique depuis les années 1980, qui problématisent la notion même du totalitarisme, tels que « New Perspectives on Stalinism<sup>7</sup> » de Sheila Fitzpatrick, « The Limits of Totalitarianism:

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Sansal, B. (2015): 2084. La fin du monde. Paris: Gallimard, « Folio », p. 4.

Fitzpatrick, S. (1986): « New Perspectives on Stalinism », The Russian Review, Wiley-Blackwell, vol. 45.

God, State and Society in the GDR<sup>8</sup> » de Mary Fulbrook ou « Le totalitarisme. Histoire et apories d'un concept<sup>9</sup> » d'Enzo Traverso. Etant donné l'espace limité de cet article, il paraît impossible d'approfondir la problématique complexe de l'idéologie totalitaire et ses nombreuses remises en cause, les tenants et les aboutissants de ces polémiques ne représentant d'ailleurs pas notre argument principal. C'est pourquoi nous renvoyons le lecteur aux articles ci-dessus, tout à fait conscient du fait que nous devons forcément simplifier ladite notion.

Or, dans cette perspective simplifiée du totalitarisme, le gouvernement contrôle, ou du moins paraît contrôler, tout aspect de la société, d'une manière absolue et sans équivoque : la vie, la mort, la religion et surtout la pensée des individus. Les deux systèmes, celui d'Orwell et celui de Sansal, sont fondés sur l'amnésie totale du passé, sur la disparition de tout élément considéré comme néfaste et malsain, et sur la réécriture constante de l'Histoire et de la langue officielle, qui vont de pair. La clé de ce contrôle du passé consiste dans la position centrale qu'occupe dans le roman la langue newspeak ou abilang, respectivement. Qui contrôle la langue, contrôle également la communication et la pensée. La langue nouvelle est simplifiée, épurée, privée de toute expression malsaine pour le régime. La manipulation de la langue, instrument de communication collective, mais aussi de persuasion et de propagande, sert à la la manipulation des foules et accentue le rôle attribué aux meneurs-types, qu'ils soient rhéteurs ou apôtres (voir infra). Pour donner un exemple de 2084:

Koa se souvenait avoir appris d'un vieil indigène habillé que ses lointains ancêtres honoraient un dieu appelé Horos ou Horus, qu'ils représentaient en oiseau, un faucon royal, qui est bien l'image de l'être libre volant dans le vent. Avec le temps et l'érosion des choses, Horos est devenu Hors qui a donné Hor et Hu. Mais l'homme ne savait pas pourquoi en ces temps effacés les mots pouvaient avoir deux syllabes comme Ho-ros, et même trois tel ha-bi-lé, voire quatre et plus, jusqu'à dix, alors qu'aujourd'hui toutes les langues ayant cours en Abistan (clandestinement est-il besoin de le rappeler) ne comportaient que des mots d'une syllabe, deux au plus, y compris l'abilang, la langue sacrée avec laquelle Yölah avait établi l'Abistan sur la planète. Si d'aucuns avaient pensé qu'avec le temps et le mûrissement des civilisations les langues s'allongeraient, gagneraient en signification et en syllabes, voilà tout le contraire : elles avaient raccourci, rapetissé, s'étaient réduites à des collections d'onomatopées et d'exclamations, au demeurant peu fournies, qui sonnaient comme cris et râles primitifs, ce qui ne permettait aucunement de développer des pensées complexes et d'accéder par ce chemin à des univers supérieurs. À la fin des fins règnera le silence et il pèsera lourd, il portera tout le poids des choses disparues depuis le début du monde et celui encore plus lourd des choses qui n'ont pas vu le jour faute de mots sensés pour les nommer. C'était une réflexion en passant, inspirée par l'atmosphère chaotique du ghetto<sup>10</sup>.

En outre, cette langue nouvelle est complétée par d'étranges néologismes qui doivent inculquer aux locuteurs l'unique pensée orthodoxe. Chez Orwell, et indirectement chez Sansal, le newspeak va de pair avec le concept du *doublethink*, ou doublepensée, indi-

Fulbrook, M. (1997): "The Limits of Totalitarianism: God, State and Society in the GDR", Transactions of the Royal Historical Society, Cambridge: Cambridge University Press, vol. 7, pp. 25–52.

Traverso, E. (1998): « Le totalitarisme. Histoire et apories d'un concept », L'homme et la société, Paris: L'Harmattan, vol. 129, pp. 97–111.

<sup>10</sup> Ibid., p. 153.

quant une capacité d'accepter simultanément deux points de vue opposés et ainsi supprimer tout esprit critique et logique. Le principe de relativisation absolue du sens des mots mène à trois principes qui gèrent Ingsoc et Oceania, à quoi s'en ajoutent trois nouveaux :

« La guerre c'est la paix », « la liberté c'est l'esclavage », « L'ignorance c'est la force » ; ils ont ajouté trois principes de leur cru : « La mort c'est la vie », « Le mensonge c'est la vérité », « La logique c'est l'absurde ». C'est ça l'Abistan, une vraie folie<sup>11</sup>.

Pour revenir à l'un des objectifs de ce numéro spécial de revue intitulé *La rhétorique* de la vie affective : susciter, comprendre et nommer les émotions, si nous insistons sur les mots comprendre et nommer les émotions, nous pouvons nous poser la question bien légitime de savoir comment on peut nommer des émotions en newspeak/novlangue ou abilangue si les mots les représentant ont été soit effacés, soit représentent des grains d'un sable mouvant, instables et en métamorphose constante.

En abilang, la rime est riche, la vie se dit vî, l'amour vii et le sang vy. Au total cela donne : « Tivî is mivî i mivî is tivî, i vii sii nivy. » La déclaration d'amour était adressée à Abi, il ne faut pas se tromper, ce merveilleux vers sortait du saint Gkabul, titre 6, chapitre 68, verset 412<sup>12</sup>.

Il y a pire encore. C'est un fait bien connu que le sens originel des mots a été évacué et inversé par un travail progressif d'antithèses et d'oxymores qui, somme toute, aboutit à un renversement sémantique (et le plus souvent ironique) du régime dans 1984: le Ministère de la paix s'occupe de la guerre, le Ministère de la vérité s'occupe du mensonge et de la propagande, le Miniplein – ministère de l'abondance est le ministère de la famine et, ce qui nous intéresse surtout, le Ministère de l'Amour est en réalité un ministère de la torture et de la police, s'occupant du lavage des cerveaux de la population et d'une formation sophistiquée de la volonté des gens. Le bâtiment du ministère n'a pas de fenêtres, il est entouré de barbelés, protégé par des portes massives en acier, des nids de mitraillettes cachés, et des gardes munies de matraques.

En général, si nous sommes d'accord que le contrôle total de la *pensée* – donc une programmation minutieuse des contenus des cerveaux qui va, bien sûr, jusqu'au lavage des cerveaux, représente un trait fondamental de tout système totalitaire, nous devrions en même temps nous interroger sur la façon dont le système totalitaire contrôle les émotions et la vie affective des populations, qui va des simples sentiments envers les individus, les groupes ainsi qu'envers le parti unique jusqu'à la vie amoureuse. Malgré le fait généralement accepté que l'émotion relève du profondément intime de chaque sujet, les régimes totalitaires tentent bien logiquement de la contrôler elle aussi. Cela se fait de façon collective, en influençant les masses par la propagande. Or, la population entière est poussée à manifester ses émotions comme un seul homme. La manifestation d'émotions individuelles, qui s'écarteraient de l'émotion collective, n'est pas admise. C'est d'ailleurs ce qu'avoue Ati, qui a quand même subi une métamorphose sentimentale sur le chemin vers sa révolte personnelle :

<sup>11</sup> Ibid., p. 415.

<sup>12</sup> Ibid., p. 275.

Il n'y a pas loin, il était de ceux qui réclamaient la mort pour quiconque manquait aux règles de la Juste Fraternité pour les fautes graves, il rejoignait les durs qui exigeaient des exécutions spectaculaires, estimant que le peuple avait droit à ces moments d'intense communion, par le sang fumant giclant à flots et la terreur purificatrice qui explosait comme un volcan. Sa foi s'en trouverait renforcée, renouvelée. Ce n'est pas la cruauté qui l'inspirait, ni aucun vil sentiment, il croyait simplement qu'à Yölah l'homme devait offrir le meilleur, dans la haine de l'ennemi comme dans l'amour des siens, dans la récompense du bien comme dans la sanction du mal, dans la sagesse autant que dans la folie. Dieu est ardent, vivre pour lui est exaltant<sup>13</sup>. (nous soulignons)

Il ressort clairement de cet extrait que les émotions collectives par excellence sont la peur et la terreur. La peur, cette émotion universelle et omniprésente chez les êtres vivants, comporte toutes les nuances, allant de la simple crainte jusqu'à une terreur absolue, immobilisant le corps, comme celle de Winston dans la chambre malfamée 101, où il est soumis à sa pire terreur personnelle, à savoir les rats. Cette peur est à la fois une peur du « réel », englobant la réalité : en voyant ce qui s'est déjà passé ou ce qui est en train de se passer, Winston éprouve de la peur pour lui-même et pour ses proches, de la peur d'une violence physique ou psychique, de la peur de l'annihilation qu'on voit tout autour de lui. Mais il y a aussi la peur du « potentiel », souvent pire que la précédente, de ce qui pourrait se passer, la peur de l'inconnu, instillée par l'arsenal de punitions que le système pourrait employer pour réduire le sujet à l'obéissance, arsenal dont les armes restent inconnues à l'individu, d'où l'effet d'agrandissement de la peur.

La peur, qui couronne toutes les autres émotions de l'âge totalitaire, conditionne par la suite le dualisme amour-haine, qui opèrent dans un va-et-vient constant. Le régime totalitaire exige, bien évidemment, qu'on fasse preuve de tout amour imaginable pour le régime lui-même et ses représentants. Or, dans les deux livres, les preuves d'amour reprennent les éléments notoires, rebattus dans les arts et les humanités : ils touchent avant tout les activités quotidiennes. Il faut participer aux événements sociaux qui se posent en tant que preuves de l'amour ou de l'appréciation de ce que le régime fait pour ses citoyens, mais également, il faut adorer les représentants du parti ou de la religion, y compris le représentant suprême, que ce soit Big Brother ou Abi et Yölah dans 2084. Comme on le constate dans 1984, il est plus facile d'aimer un individu qu'un parti ou une idée, et donc Big Brother représente une figure familiale, familière à tous, à la fois d'un père autoritaire, sévère mais juste, et d'un grand frère protecteur qui remplace des figures humaines bien plus faibles, voire manquantes dans les familles ordinaires.

De la même façon qu'il faut aimer le régime, il faut également détester ses ennemis. Comme en témoignent les personnages de 1984 et de 2084, tout le monde peut devenir ennemi à n'importe que moment, il faut donc avoir le cœur assez large pour héberger toute la haine des ennemis actuels et futurs. Le régime dispose de toute une gamme de mécanismes psychologiques, reposant sur une bonne analyse des sentiments et des émotions collectives, composées des émotions individuelles, sans être une addition purement « mathématique » de celles-ci. Ce phénomène de la psychologie des foules a bien été décrit dans le passé par les sociologues et les psychologues tels que Sigmund Freund dans

<sup>13</sup> Ibid., p. 59.

Psychologie collective et analyse du moi<sup>14</sup> ou par Gustave Le Bon, qui dans sa Psychologie des foules souligne de façon prophétique en 1895 que

l'âge où nous entrons sera véritablement l'ère des foules. [...] Aujourd'hui ce sont les traditions politiques, les tendances individuelles des souverains, leurs rivalités qui ne comptent plus, et, au contraire, la voix des foules qui est devenue prépondérante<sup>15</sup>.

Le livre célèbre de ce médecin, psychologue social et sociologue décrit en grand détail « l'âme » des foules et leurs caractéristiques, leurs sentiments, idées et convictions, ainsi que la formation de leurs opinions qui va jusqu'à la manipulation. Parallèlement à l'analyse des foules, intrinsèquement incapables de s'organiser, Le Bon esquisse deux portraits de meneurs des foules (on dirait de leaders aujourd'hui), celui du rhéteur et celui de l'apôtre. Le rhéteur est capable de persuader la foule par sa parole, sans être tout à fait persuadé lui-même. L'apôtre, par contre, est entièrement convaincu par l'idée qu'il défend. Or, une analyse approfondie des deux romans révèle que le meneur-leader dans 1984 et 2084 est différent des meneurs-types présentés par Le Bon, chez lequel les deux meneurs sont rarement extérieurs à la foule. En effet, les dirigeants des sociétés totalitaires sont très extérieurs à la foule, en en étant éloignés à l'extrême. Le dirigeant, que ce soit Big Brother ou Ati, peut bien être présenté à la fois comme un rhéteur et le plus souvent comme un vrai apôtre. En réalité, ce n'est qu'un simulacre de ceux-ci par le meneur qui le crée et le sert à des foules. Le lecteur peut se demander – et une interprétation de l'intrigue des deux romans lui donne entièrement raison – si ce dirigeant existe, s'il a existé du tout ou si, au contraire, son existence a été imaginée par le parti unique à des fins de manipulation et de propagande. À l'aspect psychologique de la manipulation de la foule décrit par Freud, Le Bon et d'autres, se superpose ici une « couche totalitaire » et sa manipulation, sa réécriture constante de la réalité.

Voyons un exemple illustratif de cette manipulation psychologique de la foule qui est présente dans les deux livres, par le biais d'une stratégie psychologique à forte valeur symbolique. Il s'agit d'un événement spécial consacré à la haine de l'ennemi, où l'effet d'une haine individuelle est amplifié par la force de la foule, de la haine collective et bien organisée. Dans 1984, c'est la Semaine de la Haine, spécialement consacrée à la haine de l'ennemi et des traîtres et, dans 2084, c'est le jour de la grande prière qui a pour corollaire des exécutions en masse des traîtres et des infidèles. Dans les deux cas, comme nous l'avons vu, la stratégie psychologique du régime consiste à contrôler d'abord la pensée, mais également à occuper le cœur des individus par des émotions prescrites et contrôlées par le régime, qui les dépassent et qui remplissent leur quotidien de telle manière qu'ils n'ont pas le temps de trop réfléchir à leurs émotions individuelles. C'est encore Gustave Le Bon qui résume ce mécanisme psychologique lié à l'influence de certaines émotions violentes, tel un événement national dont la Semaine de la Haine serait un bon exemple :

Des milliers d'individus séparés peuvent à certains moments, sous l'influence de certaines émotions violentes, un grand événement national par exemple, acquérir les caractères d'une foule psychologique. Il suffira alors qu'un hasard quelconque les réunisse pour que leurs

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Freud, S. (1921): Psychologie collective et analyse du moi, Paris: Payot, 1968, trad. S. Jankélévitch.

<sup>15</sup> Le Bon, G. (1988): Psychologie des foules, Paris: PUF, Collection Quadrige, 1988, p. 11.

actes revêtent aussitôt les caractères spéciaux aux actes des foules. À certains moments, une demi-douzaine d'hommes peuvent constituer une foule psychologique, tandis que des centaines d'hommes réunis par hasard peuvent ne pas la constituer<sup>16</sup>.

L'amour de Dieu et la Haine de l'ennemi vont ici de pair avec la soumission. Ayant effectué une analyse lexicométrique de la version électronique de 2084, nous avons constaté que les mots *soumettre*, *soumis* et *soumission* apparaissent 25 fois et le mot *aimer* et *amour* 19 fois au total. Il serait d'ailleurs intéressant d'explorer la soumission à la lumière de la relation entre l'amour spirituel et l'amour sexuel, y compris la présence d'un certain masochisme inavoué, en comparaison avec les œuvres d'Orwell et de Houellebecq.

Consignons ici trois autres brefs extraits de 2084, qui, par le biais de la négation des émotions prescrites, témoignent déjà de la révolte progressive du héros qui, finalement, tombe amoureux de la liberté :

La contradiction était flagrante, et indispensable, elle était le cœur même du conditionnement! Le croyant doit continûment être maintenu en ce point où la soumission et la révolte sont dans un rapport amoureux: la soumission est infiniment plus délicieuse lorsqu'on se reconnaît la possibilité de se libérer, mais c'est aussi pour cette raison que la mutinerie est impossible, il y a trop à perdre, la vie et le ciel, et rien à gagner, la liberté dans le désert ou dans la tombe est une autre prison<sup>17</sup>.

La soumission engendre la révolte et la révolte se résout dans la soumission : il faut cela, ce couple indissoluble, pour que la conscience de soi existe<sup>18</sup>.

L'Appareil peut détruire [Ati], l'effacer, il pourrait le retourner, le reprogrammer et lui faire adorer la soumission jusqu'à la folie, il ne pourra lui enlever ce qu'il ne connaît pas, n'a jamais vu, jamais eu, n'a jamais reçu ni donné, que pourtant il hait par-dessus tout et traque sans fin : la liberté<sup>19</sup>.

Une émotion particulière accompagne l'amour et la haine collectives. Plus précisément, c'est cette absence totale d'émotion qu'on appelle l'indifférence. Comme nous le savons, dans les relations individuelles, l'indifférence représente malgré tout une émotion significative manifestée vis-à-vis de l'autre, pour lui indiquer une attitude zéro, de non-intérêt. Cette « émotion » demande beaucoup moins d'énergie et d'engagement personnel que l'amour d'une part, bien sûr, mais que la haine aussi. Il faut quand même une certaine motivation pour haïr quelqu'un.

Dans le cas des émotions collectives, c'est cette tendance à l'indifférence qui représente le problème le plus grave. Comme il est plus facile d'aimer un individu qu'un parti politique, il est plus facile de haïr un traître bien nommé et désigné qu'un groupe de révoltés criminels anonymes, comme le « traître » Goldstein, *leader* de l'opposition dans 1984. Nonobstant, et malgré les efforts énormes de propagande des régimes totalitaires et

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> G. Le Bon, op. cit., p. 11.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Ibid., p. 66.

post-totalitaires, le culte de la personnalité d'un chef n'aboutit souvent qu'à un dualisme émotionnel. À la surface, les masses lui témoignent un amour ou une haine sans limites, surtout lors des manifestations publiques. Dans leur vie privée, en profondeur, les habitants gardent un mélange d'indifférence, de méfiance, de mépris, de soupçon ou d'envie. Évidemment, nous pouvons objecter que les dictateurs du type de Big Brother sont toujours adorés et les renégats politiques du type de Goldstein sont toujours haïs. Certes, le fanatisme a existé de tous les temps. Mais, à notre avis, il s'agit souvent des écarts, des exceptions à la règle selon laquelle la masse de la population reste profondément indifférente. Dans 1984, c'est le cas des prolétaires qui représentent, de par leur comportement et par la manière dont le parti intérieur les traite, l'incarnation de l'indifférence par rapport à la pensée et aux émotions collectives. Leur vie n'aboutit qu'à des activités et loisirs vulgaires – le travail manuel, le cinéma populaire, l'alcool ou la fréquentation des prostituées.

C'est Václav Havel qui résume très bien cette confusion émotionnelle mêlant la peur à l'indifférence totale chez les individus vivant dans un régime post-totalitaire :

Le gérant d'un magasin de légumes a placé dans sa vitrine, entre les oignons et les carottes, la banderole : « Prolétaires de tous pays, unissez-vous ! »

Pourquoi a-t-il fait cela ? Ce faisant, que voulait-il communiquer au monde ? Est-il personnellement réellement enthousiasmé par l'idée de l'union des prolétaires de tous les pays ? Est-ce que son enthousiasme va si loin qu'il ressente le besoin irrésistible de faire connaître son idéal au public ? A-t-il vraiment réfléchi – ne serait-ce qu'une seconde – à la façon dont une telle union devrait se réaliser et à ce qu'elle signifierait ?

Je crois que l'on peut supposer à juste titre qu'au fond, l'écrasante majorité des marchands de légumes ne réfléchit pas au texte des banderoles exposées dans ses vitrines, sans parler même de savoir si elle veut par-là communiquer quelque chose de sa vision du monde.

Cela ne signifie évidemment pas que son action n'ait ni motif, ni sens, ni que par sa banderole, il ne veuille rien communiquer à personne. Cette banderole a fonction de signe, et en tant que telle, elle contient un message précis, quoique dissimulé. Concrètement on pourrait le formuler ainsi : « moi, marchand de légumes X, je suis ici et je sais ce que j'ai à faire ; je me conduis comme on l'attend de moi ; on peut compter sur moi, il n'y a rien à me reprocher, je suis obéissant et c'est pourquoi j'ai droit à une vie tranquille ». Ce message a naturellement son destinataire : il est dirigé vers « le haut », vers les supérieurs du marchand de légumes et il constitue en même temps le bouclier derrière lequel le vendeur se protège contre d'éventuels dénonciateurs.

Réfléchissons : si l'on ordonnait au marchand de légumes d'accrocher dans sa vitrine la banderole « J'ai peur, c'est pourquoi j'obéis sans restrictions », celui-ci ne se comporterait pas de manière aussi laxiste par rapport au contenu sémantique de la banderole, bien que, cette fois-ci, la signification réelle de la banderole soit complètement identique à sa signification dissimulée<sup>20</sup>.

Pour résumer cette réflexion sur l'émotion « zéro » qu'est l'indifférence : il s'agit pour les individus qui tiennent à ne pas être « vaporisés », de savoir bien manœuvrer entre l'amour, la haine et l'indifférence profonde. En effet, ne pas connaître le code de cet art

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Havel, V. (1989): « Le pouvoir des sans-pouvoir », Essais politiques, Paris: Calman Lévy, pp. 135–148.

dynamique de la survie, celui d'exhibition de faux-semblants et de dissimulation d'émotions illicites, peut mener à la perte. Chez Ati, c'est l'un des signes avant-coureurs de la révolte personnelle :

Ce qu'il accomplissait si naturellement jadis lui coûtait à présent, et le mal gagnait. Il ne savait plus dire « Yölah est juste » ou « Salut à Yölah et Abi son Délégué » et paraître vrai, pourtant sa foi était intacte, il savait peser le pour et le contre, faire la différence entre le bien et le mal selon la bonne croyance mais las, il lui manquait quelque chose pour être juste, *l'émotion peut-être, la stupeur, l'emphase ou l'hypocrisie, oui, sûrement cette extraordinaire bigoterie sans laquelle la croyance ne saurait exister*<sup>21</sup>. (nous soulignons)

Comparons avec les propos de Julia dans 1984, qui offre un mélange typique d'hypocrisie sentimentale, d'émotions refoulées et d'indifférence :

She also stirred a sort of envy in him by telling him that during the Two Minutes Hate her great difficulty was to avoid bursting out laughing. But she only questioned the teachings of the Party when they in some way touched upon her own life. Often she was ready to accept the official mythology, simply because the difference between truth and falsehood did not seem important to her. She believed, for instance, having learnt it at school, that the Party had invented aeroplanes<sup>22</sup>.

Comme l'observe Julia, le Parti contrôle les relations sexuelles parce qu'il se rend compte que la frustration sexuelle peut être exploitée et canalisée en direction de la fièvre de la guerre et de l'adoration des chefs. À cause de cela, quand Winston et Julia font l'amour, Winston le considère comme un acte politique, comme « un coup asséné au Parti ». Les fantaisies sadiques que Winston brode autour de Julia avant leur aventure amoureuse indiquent un lien violent entre la répression sexuelle et la violence. L'écharpe rouge de Julia et son apparence voluptueuse excitent des émotions de haine et de ressentiment qui ne disparaissent qu'après que Winston peut posséder Julia physiquement. Une autre raison qu'à le Parti de restreindre la sexualité consiste dans le fait connu dès l'Antiquité et débattu maintes fois par la philosophie, la sociologie et la psychologie, à savoir que le désir sexuel, en tant qu'agent perturbateur de la communauté et de sa cohésion, entre en compétition directe avec la loyauté vis-à-vis de l'État. Après avoir fait l'amour avec Julia, Winston se rend compte que c'est cette force qui risque de déchirer le Parti en morceaux. À la place de l'amour individuel, le Parti impose l'adoration de ses dirigeants et l'amour patriotique. D'ailleurs, l'un des tournants qui signifie la perte de la révolte et la victoire du Parti intérieur de 1984 survient au moment où Winston, torturé, renie son amour pour Julia et apprend à révérer O'Brien, son tortionnaire, qu'il a en fait aimé de façon latente, voici un autre exemple de la soumission et peut-être d'un syndrome de Stockholm. De surcroît, à la fin de 1984, en rejetant l'amour individuel et interdit pour Julia, Winston accepte avec un certain soulagement de ne pouvoir aimer que Big Brother.

Cette trame narrative de l'amour entre Winston et Julia, qui commence par la haine et va jusqu'à un amour profond, nous paraît extrêmement importante dans l'intrigue de

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Sansal, B. (2015): 2084. La fin du monde. Paris: Gallimard, « Folio », p. 116.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Orwell, G. (1949): 1984. London: Harcourt, p. 102.

1984, démontrant clairement à quel point le régime totalitaire dispose non seulement de la pensée des individus mais aussi des vies affectives et des émotions intimes.

Une relation amoureuse entre homme et femme manque complètement dans 2084. D'ailleurs, l'amour entre individus y est quasi absent, le mot amour ou amoureux n'étant mentionné que 19 fois, la plupart des occurrences se rapportant à Dieu ou à Abi, son prophète. Pourquoi est-ce ainsi ? Nous avons trois hypothèses pour cela : premièrement, Sansal veut montrer la désolation du monde en 2084 où les relations entre homme et femme se réduisent à la simple procréation, sans aucune vie affective profonde. Deuxièmement, comme le roman sansalien repose en partie sur le patriarcat et sa représentation « réaliste », il paraîtrait quand même inhabituel de créer un couple homme-femme qui se déplace à travers les provinces de l'Abistan. Troisièmement, Sansal a pu être, même à son insu, influencé par le patriarcat musulman et ses valeurs fondamentales en choisissant les personnages et en tramant l'intrigue principale, malgré sa critique acerbe. Nous ne pouvons que nous demander en quoi le roman changerait si l'auteur y insérait un personnage féminin.

Par contre, il y a dans 2084 un amour individuel pour les choses abstraites telle que la liberté et la vie avant la Révélation, qui s'appelle tout simplement Nostalgie (musée du XX<sup>e</sup> siècle). Ati, tout comme Winston Smith, arrive peu à peu à aimer la liberté grâce à la découverte des failles dans le système – rien n'est parfait en ce monde – mais également par l'amour de la vie et surtout de la vie avant la mise en place de l'Appareil. Cet amour de la liberté et du monde sans clôtures et frontières est symbolisé par l'isotopie de la mer :

La mer commençait à l'horizon, on aurait dit que c'était dans le ciel qu'elle prenait sa source et de là descendait vers la terre, ce fut le premier constat que se fit Ati, et à mesure qu'il avançait vers elle, ce qui était une ligne d'horizon aérienne, indistincte et tremblante se matérialisait, s'étendait, devenait masse d'eau colossale et vibrante qui occupait tout l'espace, le débordait et venait sur lui telle une marée montante pour s'arrêter in extremis à ses pieds ; il se sentait cerné. Impossible d'échapper à la fascination et à la terreur, la mer était la somme de tous les contraires, il ne fallait que quelques secondes pour s'en convaincre et l'on sentait alors très fort qu'elle pouvait en un instant basculer du tout au tout, du meilleur au pire, du plus beau au plus sinistre, de la vie à la mort.

En ce jour, pour la première visite d'Ati, la mer était aimable, comme le ciel qui la couvrait et comme le vent qui jouait avec ses vaguelettes. Un bon signe.

Il s'avança courageusement vers elle, jusqu'au bord où elle disparaissait dans le sable. Encore un pas et le contact miraculeux se fit<sup>23</sup>.

En guise de conclusion, insistant sur ce que nous avons déjà évoqué, à savoir que la découverte symbolique de la mer et de la liberté, d'un monde tout à fait inconnu au-delà de l'Abistan vers la fin de 2084 témoigne du fait que le roman laisse ouverte la possibilité d'un dénouement positif, malgré une fin ambigüe. Ainsi, Sansal apporterait une actualisation importante au roman classique d'Orwell, non seulement en comparaison avec l'histoire extrêmement troublante et bien connue de celui-ci, qui en fait l'un des livres les plus pessimistes du XX<sup>e</sup> siècle. Comme nous avons essayé de le souligner et démontrer, dans le roman de Sansal, il manque de nombreux éléments « d'horreur », qui constituent

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Sansal, B. (2015): 2084. La fin du monde. Paris: Gallimard, « Folio », p. 346.

le cadre célèbre de la dystopie orwellienne, que ce soit au niveau physique ou sur le plan psychologique. Cela est vrai également en ce qui concerne les émotions, parce que malgré l'absence d'amour individuel dans 2084, le dénouement laisse prévoir une ouverture potentielle vers des émotions positives liées à la conquête de la liberté, à la différence de 1984, qui par l'amour sinistre du héros principal pour Big Brother a toujours été un présage fort pessimiste pour le sort futur du monde.

#### **BIBLIOGRAPHIE**

Arendt, H. (1951): The Origins of Totalitarianism. New York: Harcourt Brace & Co.

Carr, E. H. (2010): The Soviet Impact on the Western World. New York: Kissinger Publishing.

 $Fitz patrick, S.\ (1986): \\ \text{``New Perspectives on Stalinism''}, \textit{The Russian Review}, \\ \text{Wiley-Blackwell, vol. 45}.$ 

Freud, S. (1921): Psychologie collective et analyse du moi, Paris: Payot, 1968, trad. S. Jankélévitch.

Fulbrook, M. (1997): « The Limits of Totalitarianism: God, State and Society in the GDR », *Transactions of the Royal Historical Society*, Cambridge: Cambridge University Press, vol. 7, pp. 25–52.

Havel, V. (1989): « Le pouvoir des sans-pouvoir », *Essais politiques*. Paris : Calmann-Lévy, pp. 135–148.

Le Bon, G. (1988): Psychologie des foules, Paris: PUF, collection Quadrige, 1988.

Orwell, G. (1949): 1984. London: Harcourt.

Ouali, A. (2015): L'écrivain algérien Boualem Sansal met l'islamisme au pouvoir dans « 2084 ». http://www.lepoint.fr/culture/l-ecrivain-algerien-boualem-sansal-met-l-islamismeau-pouvoir-dans -2084-19-08-2015-1957626\_3.php [15 novembre 2017]

Popper, K. R. (1945): The Open Society and Its Enemies. London: Routledge.

Sansal, B. (2015): 2084. La fin du monde. Paris: Gallimard, « Folio ».

Traverso, E. (1998) : « Le totalitarisme. Histoire et apories d'un concept », *L'homme et la société*, Paris : L'Harmattan, vol. 129, pp. 97–111.

Petr Vurm Institut de Langues et Littératures Romanes Faculté des Lettres, Université Masaryk Arna Nováka 1 602 00 Brno vurm@phil.muni.cz

# LA MANIFESTATION (NON)COLLECTIVE DES SENTIMENTS DANS L'AFRIQUE ROMANESQUE

VOJTĚCH ŠARŠE Université Charles

# (NON)COLLECTIVE MANIFESTATION OF FEELINGS IN THE FICTIONAL AFRICA

Abstract: In the Sub-Saharan francophone literature, promotion of the African traditional cultures is followed by its tragical disappearance which represents the main dynamic of the narrative. This fact is stressed by total absence of happiness of the main character who is always African. The main character during the plotline feels the paroxysm of positive emotions, caused usually by his future voyage to France, which is almost immediately substituted by the downfall into negativism. He accepted this sudden reversal with the external calm but in his interior he started to understand that this change affects his identity. At the end of the story, the main character pronounces an accusatory discourse against Europe. In this work we will study collective emotions in African milieu and the way the voyage to Europe influences the attitude of the main character to these shared feelings.

**Keywords:** Francophone African literature, fictional Africa, novel, emotions, anticolonial movement

**Mots clés :** littérature africaine francophone, Afrique fictionnelle, roman, émotions, mouvement anticolonial

### Introduction

Le long voyage depuis l'Afrique traditionnelle vers l'Europe de la modernité, dont le point de départ se trouve dans l'histoire coloniale, influence dès le début du XX<sup>e</sup> siècle des générations entières d'habitants subsahariens. Ce grand voyage est au centre des récits littéraires abordés dans ce travail. Voyage réel mais également spirituel du jeune Africain idéaliste qui part pour la France, pays colonisateur, pays dominant, pays pourtant culturellement attirant. Ce voyage transforme tous les aspects de la vie du personnage principal, son passé, son présent et son avenir. Ce déplacement intercontinental s'accompagne également d'une forte charge émotionnelle pour le jeune colonisé, parce qu'il s'approche de l'essence du « Bien » que la scolarisation du colonisateur lui a imposé de suivre depuis sa tendre enfance. Soulignons que nous nous intéresserons à l'Afrique fictionnelle, un

https://doi.org/10.14712/24646830.2018.48 © 2018 The Author. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

205

monde (romanesque) que ces textes façonnent, et aux personnages qui entreprennent de traverser la mer pour découvrir la terre faussement promise.

Le passage de l'Afrique à l'Europe représente un nouveau rite initiatique, moderne, mais bouleversant et aliénant pour le personnage principal. Il correspond à un combat émotionnel et moral que le personnage devrait mener en Afrique ou qu'il reprendra en Europe. En Afrique, le héros partage ses sentiments avec ses semblables, il reçoit conseils et ordres de ses aînés auxquels il est obligé de se soumettre. La soumission à cette hiérarchie sociale est assouplie par l'habitude. Le départ prévu pour la France réveille en lui des questions sur ce pouvoir héréditaire qui n'est pas compatible avec la logique occidentale prétendument libératrice pour le jeune Africain. Des personnages récurrents représentent cette collectivité de sentiments. Nous allons les analyser dans la première partie de l'article. Ensuite, nous nous intéresserons à ce passage d'une communauté fermée à la vie solitaire que l'Africain mène en France et plus spécifiquement à Paris.

Notre corpus se compose de quatre romans anticoloniaux, publiés entre 1953 et 1961, écrits avant la décolonisation. Les œuvres littéraires de cette époque ont été destinées principalement à deux types de lectorat : les Occidentaux et les élites africaines (les riches, les étudiants, etc.). Ceci pour trois raisons principales : l'analphabétisme était assez important, les livres étaient publiés en France et donc difficilement accessibles dans les colonies et finalement le prix des livres emportés en Afrique était très élevé. Par leur structure et leur style d'écriture, ils appartiennent au genre romanesque du Bildungsroman. Le personnage principal rencontre sur son chemin des obstacles qui l'amènent à de nombreux carrefours sur lesquels il doit prendre des décisions qui influenceront son parcours. Au début, le jeune Africain est ébloui par la culture française à laquelle il a eu partiellement accès durant sa scolarisation coloniale. Désormais, la tentation de ce renouveau devient impossible à supporter et le départ rêvé pour la France tient lieu de premier grand carrefour. Dans ce travail, nous parlerons de quatre protagonistes dont le voyage suit la même direction, celle de l'expérience parisienne censée représenter une amélioration dans leur vie. Il s'agit de Camara, Kocoumbo, Aki Barnabas et Samba Diallo. Ces étudiants acceptent pleinement l'illusion imposée à eux par le colonisateur, à savoir qu'une rédemption de l'Afrique maudite passe par le départ physique. Dans ce travail, nous reprendrons le point de vue des personnages en ce qui concerne la référence à l'Afrique. Dans l'écrasante majorité des cas, le protagoniste se réfère volontairement à l'Afrique, comme à une culture unitaire.

### Des émotions communes en Afrique

L'Afrique représentée dans les romans choisis est un réseau de relations émotionnelles et hiérarchiques qu'il faut vénérer et auxquelles il est nécessaire de consacrer tout son être. On célèbre la naissance et les funérailles avec le village entier comme si une seule vie était vécue par plusieurs personnes, comme si un seul sentiment était partagé par de nombreux membres du groupe. Il n'est pas question d'isolement des individualités dans les sociétés africaines. Les personnages se rassemblent pour partager leur crainte, leur gaité, leur malheur ou encore leur bonheur. L'individu détient rarement le pouvoir de

206

décision, le dernier mot revenant à la conscience collective et, avant tout, à la conscience collective des anciens.

Les émotions collectives se concentrent dans trois instances principales qui ne laissent pas de place à l'expression des sentiments intimes du personnage principal. La première et la plus proche du héros est son domicile : « Je trouvai une famille silencieuse et consternée, une maison remplie de monde. Votre père était dans sa chambre, étendu sur une natte à terre et entouré de beaucoup de personnes¹ ». Dans la maison se réunissent non seulement les membres de la famille, mais également des visiteurs, des parents éloignés ou encore des amis proches. Le personnage s'y confond avec les autres membres du foyer. Or, c'est dans son domicile, notamment, que se décide son départ vers la France dont le personnage commence à se réjouir. Il s'agit du milieu décisif où le partage collectif se réalise, sans laisser la possibilité au protagoniste d'exprimer son opinion.

Les femmes africaines qui se rassemblent souvent pour se désoler ou se réjouir des événements quotidiens ou exceptionnels représentent le deuxième foyer des émotions partagées. Dans le cas des romans étudiés, le lecteur n'a pas la possibilité de découvrir plus profondément les personnages féminins. Le texte ne lui laisse pas assez d'indices sur leurs personnalités, soulignant simplement cette nécessité de partager leurs émotions avec les autres habitantes. Dans la citation suivante, les femmes apparaissent pour exprimer un sentiment particulier, celui de la joie :

Bonnes gens, voici mon petit époux qui est arrivé! Les femmes sortaient de leurs cases et accouraient à nous, en s'exclamant joyeusement. Mais c'est un vrai petit homme! s'écriaient-elles. C'est vraiment un petit époux que tu as là<sup>2</sup>!

Le désir de partager cette émotion est évident. La réponse unanime des autres femmes du village les transforme toutes en une masse compacte. Elles n'existent que dans ce groupe, elles agissent comme un seul corps, elles n'existent pas en tant qu'individualités. Leur parole polyphonique donne l'impression d'un esprit commun. Dans aucun des textes choisis, le lecteur n'a accès au monologue intérieur d'un personnage féminin. Dans plusieurs scènes, les femmes représentent l'arrière-plan d'une Afrique heureuse ou triste, en constituant une sorte de caisse de résonnance à l'état affectif du personnage.

Les groupes de vieillards africains, représentant l'âme des ancêtres, constituent la troisième grande source d'émotions collectives. Ils décident du fonctionnement du village en se partageant le pouvoir uniquement au sein de leur génération, la dernière de la tribu. Bien souvent, le personnage principal est obligé d'aller les consulter lorsqu'il cherche des réponses ou du soutien. Ses émotions sont occultées par les exagérations de ces vieillards qui soulignent ainsi leur propre irremplaçabilité. L'émotion qui prédomine est l'indignation :

L'effet fut celui que j'attendais : les vieillards explosèrent. Tous essayèrent de parler en même temps mais la voix de Vavap domina l'assistance : « Comment vous qui n'avez rien, vous, les rien du tout, pouvez-vous exiger que nous nous fassions un devoir de vous faire plaisir³ ? »

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Kane, Ch. A. (1961): L'aventure ambiguë. Paris: Julliard, p. 41.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Laye, C. (1953): L'enfant noir. Paris: Plon, p. 36.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Oyono, F. (1960): Le Chemin d'Europe. Paris: Julliard, pp. 97–98.

Les émotions du personnage sont occultées par ces trois sources et elles ne se révèlent entièrement qu'au moment où il apprend son départ pour l'Europe. Au moyen de monologues intérieurs, le texte permet de découvrir les pensées propres au personnage principal, et non pas à l'esprit collectif de son entourage. Néanmoins, le héros n'est pas celui qui décide et qui trouve les moyens d'agir pour réaliser son séjour, ce sont les autres qui lui insufflent cette idée et lui procurent les moyens nécessaires : « C'est qu'avant mon départ de Conakry, le directeur de l'école m'avait fait appeler et m'avait demandé si je voulais aller en France pour y achever mes études<sup>4</sup> ». Pour Samba Diallo, c'est la tribu qui décide, pour Barnabas et Kocoumbo, ce sont les Français qui finalement définissent les conditions du départ.

## Le départ dysphorique

Les habitants de l'univers africain sont persuadés que le départ des jeunes, leur expérience européenne et leur retour triomphal apporteront une amélioration de leur propre vie. Aussi sont-ils prêts à les envoyer vers ce voyage incertain, espérant les retrouver imprégnés de la culture occidentale, éduqués, capables de faire face à une nouvelle société occidentalisée naissant sur le continent noir : « Venez faire vos adieux à l'enfant du pays que Dieu a choisi pour aller faire ses études au pays des Blancs d'où il nous reviendra pour nous sauver, sauver l'Afrique<sup>5</sup>! ». La peur de la perte d'une partie constitutive de leur société millénaire s'unit à l'excitation provoquée par des changements espérés et vivement souhaités. Ce remous des émotions des autres s'oppose au sentiment d'isolement intérieur du personnage principal parmi les autres concitoyens africains, qui fait référence au « saveur », par l'analogie archétypale : le héros doit se séparer de la communauté pour que le salut devienne effectif. Or, le protagoniste n'assume pas entièrement cette épreuve, ce dépassement de soi, il ne croit pas à son rôle : « J'étais en vérité sur le chemin d'école, mais j'étais seul ; déjà j'étais seul ! Nous n'avions jamais été si nombreux, et jamais je n'avais été si seul<sup>6</sup>. » Ainsi, cette certitude de la capacité de l'éducation européenne à mater le destin malheureux de l'Afrique tranche avec l'incertitude du personnage principal qui ne sait point ce qui l'attend dans ce pays lointain, pour lui partiellement imaginaire. On le met devant le fait accompli, devant un tournant essentiel dans sa vie sans lui permettre d'extérioriser ses émotions. Il étouffe ses sentiments en son for intérieur, d'où ses interminables monologues intérieurs qui devraient apaiser sa conscience et qui préfigurent les troubles émotionnels futurs.

Cette incertitude se transforme assez rapidement en excitation, puis en joie immense, toutes deux provoquées par le futur voyage qui doit emmener le héros loin de l'Afrique. Cette métamorphose des sentiments exprime la participation inconsciente du protagoniste à l'européanisation complexe du continent noir. Néanmoins, il est important de souligner que le personnage qui rêve d'agir n'agit finalement pas. Ni le départ ni le séjour en France prétendument salvateurs ne sont entre ses mains. Aucune décision ne lui appartient. Le destin du héros se fait autour de lui et ce dernier ne joue jamais un rôle actif dans

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Laye, C. (1953): L'enfant noir. Paris: Plon, p. 171.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Oyono, F. (1960): Le Chemin d'Europe. Paris: Julliard, p. 161.

<sup>6</sup> Laye, C. (1953): L'enfant noir. Paris: Plon, p. 132.

les moments charnières de sa vie. Le personnage principal est prêt à tout sacrifier pour effectuer ce voyage, mais, paralysé par des sentiments qu'il n'est pas capable d'exprimer pleinement dans son cadre de vie habituel, il observe tout simplement la tournure que prend son existence. Plus tard, il est confronté au sentiment d'écrasement causé par le poids énorme du destin de tout son continent qu'on lui fait endosser.

Dans chaque roman, il arrive un moment où l'enthousiasme du départ est remplacé par un doute, à savoir, lorsque le personnage fait face à la tristesse de sa mère. Ce personnage de la mère qui pleure déjà la perte définitive de son fils, seul personnage féminin qui s'exprime individuellement, est toujours présent : « Et je me mis à rêver à Paris : il y avait tant d'années qu'on me parlait de Paris ! Puis ma pensée revint brusquement à ma mère<sup>7</sup> ». Au moment du départ, le personnage principal ressent de nouveau l'incertitude. Chaque pas vers l'étranger fait augmenter la crainte d'abandonner le continent noir. Le héros a peur d'abandonner sa vie familiale au sein de la tribu, faite de continuité et de certitude. Cette instabilité spirituelle, ces sentiments incontrôlablement dysphoriques, annoncent l'évolution sentimentale problématique du personnage principal :

Kocoumbo regardait le paquebot. Il lui semblait tout petit sur l'océan houleux, et un sourire de doute vint figer un instant ses traits. Puis il ramena des yeux illuminés de tendresse sur ses parents, et sa mère se jeta à son cou avec des sanglots entrecoupés<sup>8</sup>.

Le personnage principal dissimule ses sentiments contradictoires sous un faux-semblant de stabilité spirituelle, mensonge annonçant une catastrophe personnelle à venir causée par le déchirement mental sous l'effet duquel il arrive en France. Il entend y commencer une vie nouvelle, mais il n'est pas réconcilié avec celle qu'il a connue en Afrique. Le lecteur se met à la place du personnage, il ne comprend pas les sentiments de ses compatriotes occultés par le texte, tout en entrant de plus en plus profondément dans l'esprit du personnage. Pourtant, au début du récit, le narrateur a en partie familiarisé le lecteur avec l'univers africain.

### La magie africaine

La vie en Afrique diffère de celle de l'Europe, non seulement par son caractère communautaire, mais aussi par des croyances millénaires enracinées dans les esprits, par des traditions mystérieuses et des superstitions irrationnelles que la raison occidentale n'accepterait en aucune circonstance. Le personnage principal, tout en niant ces pouvoirs, est imprégné de cette culture évoquant des forces miraculeuses, mais il est également ébloui par la culture française, ce qui engendre une grave déchirure intérieure qui influencera largement son séjour en France. Le héros est bien évidemment ancré dans deux cultures : dans la tradition africaine ancestrale, mentalité archaïque, qui lui prescrit de croire à la pensée magique de l'univers, et dans le paradigme différent, fondé sur la clarté spirituelle et émotionnelle occidentale et qui considère les croyances africaines comme inférieures voire enfantines. Or, les diverses croyances africaines font partie de

<sup>7</sup> Ibid., p. 175.

<sup>8</sup> Loba, A. (1960): Kocoumbo, l'étudiant noir. Paris: Flammarion, p. 42.

la vie quotidienne, elles intensifient les émotions ressenties et rattachent le protagoniste à son pays natal :

Est-ce l'eau destinée à développer l'intelligence ? Dis-je. Celle-là même ! Et il n'en peut exister de plus efficace : elle vient de Kankan ! J'avais déjà bu de cette eau : mon professeur m'en avait fait boire, quand j'avais passé mon certificat d'études<sup>9</sup>.

Ce comportement et cette conviction ne peuvent que susciter la moquerie et la risée chez les Européens à Paris où le protagoniste apportera cette eau magique. Très vite, ce dernier sera confronté à la réévaluation de son système de valeurs, afin de pouvoir trouver sa place dans la société moderne. Il sera forcé par son entourage européen à occulter cette partie de lui-même qui croit aux pouvoirs extraordinaires. Cette conviction le met au centre de l'intérêt des Européens, ce qui suscite chez l'Africain la découverte que son africanité, sa façon de comprendre son nouveau milieu, est en fait un fardeau pour lui et une curiosité pour l'Autre. Pour le personnage principal, l'Afrique apparaissait auparavant comme un système spirituel très complexe, convoquant des superstitions diverses qui suscitaient des émotions très fortes. De plus, le protagoniste a toujours cru que ce système avait le pouvoir d'influencer sa vie :

Ayant jeté un bref coup d'œil à droite et à gauche puis craché entre ses jambes, Bendjanga-Boy déboutonna son pantalon. Je n'eus le temps ni de me détourner ni de cracher pour conjurer le mauvais sort, me purifier, mon être ayant aussitôt été possédé par le guigne, comme on le disait au village, pour avoir entr'aperçu, [...], le sexe d'un aîné<sup>10</sup>!

En Europe, par contre, la superstition est considérée comme une preuve d'ignorance et d'inculture, caractéristiques souvent attribuées à des peuples primitifs. Le personnage arrive ainsi en France avec le bagage spirituel de l'univers africain et rencontre la froideur occidentale, la stricte logique et la moquerie du côté des intellectuels français. Inévitablement, cet arrière-plan mystérieux et religieux n'est qu'un poids supplémentaire qui s'ajoute à la différence physique qui sépare déjà les Africains des Européens. Un exemple éloquent de ce changement brutal de milieu mental pourrait être le passage de la première à la deuxième partie dans le roman de Kane. La fin de la première partie se situe juste avant le départ, alors que Samba Diallo entretient une discussion profondément religieuse, voire mystique, avec son père, tandis qu'au début de la deuxième partie, Samba se trouve déjà bien installé à Paris, participant à une soirée de discussion où les jeunes étudiants parlent des penseurs antiques<sup>11</sup>. Ce passage symbolique est brusque, à cause du style elliptique et de la temporalité fragmentaire du récit : le lecteur n'apprend pas comment Samba s'est installé en France. On le voit tout d'un coup occidentalisé. Le lecteur est surpris par l'aisance avec laquelle le personnage principal s'oriente dans l'univers parisien. Le roman ne raconte pas le passage physique entre l'Afrique et l'Europe. Le lecteur ne sait pas, par exemple, par quels moyens Samba Diallo arrive à Paris<sup>12</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Laye, C. (1953): L'enfant noir. Paris: Plon, p. 129.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Oyono, F. (1960): Le Chemin d'Europe. Paris: Julliard, p. 170.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Kane, Ch. A. (1961): L'aventure ambiguë. Paris: Julliard, pp. 128–129.

<sup>12</sup> Ibidem.

## Interruption du partage africain des sentiments

Les romans insinuent que dans les sociétés africaines, différents aspects de la vie étant reliés entre eux, le personnage fait partie d'un grand corps où il est impensable et inadmissible de ne pas vénérer les relations interpersonnelles. Celui qui ne partage pas ouvertement son for intérieur est considéré comme un lunatique, un individu potentiellement dangereux, une partie fragile de l'ensemble. Or, le protagoniste, ayant appris son départ éventuel pour la France, s'enferme déjà vis-à-vis de ses compatriotes dans sa joie et dans son incertitude : « Elle avait raison, Mme Hébrard, depuis que j'avais commencé à ne vivre qu'en songeant à Paris, je menais une existence somnambulique  $[...]^{13}$  ». Il ne participe plus aux activités quotidiennes de son entourage, l'univers africain s'éloigne de son esprit, mais en même temps il ne s'approche point de l'Europe. Le vide spirituel s'élargit autour de lui puisque le personnage ne reconnaît plus son rôle en Afrique et qu'il ne connaît pas encore Paris, qui n'est pour lui qu'une image vague. Néanmoins, la capitale représente pour lui un paradis, une terre promise. Le lecteur peut considérer le comportement du personnage comme une dévotion par rapport à Paris, comme à un culte religieux, une adoration aveugle qui marginalise le respect pour ses ancêtres africains, pour la tradition millénaire :

Paris prenait corps dans son esprit et se substituait à toute autre idée. Paris! Ce seul mot le faisait sauter de plaisir. Paris, c'était un autre monde où scintillaient des miracles, où résidait le bonheur. Bien qu'il n'eût pas une idée exacte de ce bonheur, il s'en réjouissait déjà de toute son âme<sup>14</sup>.

La découverte personnelle de la France est en effet contradictoire : à première vue, elle ressemble exactement à ce que les enseignants européens sèment dans les têtes des jeunes Africains : belle, moderne, énorme, hétérogène, supérieure à tout ce que le personnage principal pourrait trouver en Afrique. Dans tous les textes, la grandeur surprend le nouveau-venu. Mais en pénétrant dans la société, le protagoniste se rend compte qu'elle n'est pas chaleureuse, mais, bien au contraire, refermée sur elle-même. Elle refuse d'accepter les Africains, de se mélanger avec d'autres cultures. La beauté de la métropole est inaccessible au personnage principal, comme le sont des objets derrière une vitrine. De plus, en France, le personnage principal ne trouve pas les réseaux de convivialités qu'il connaissait. En Afrique, il a dû se soumettre à des décisions du grand corps formé par des sages locaux, tandis qu'en France, il est obligé de défendre son propre caractère. Le personnage et son individualité sont exposés aux regards perturbants des Européens. Il est dépourvu de l'ensemble du réseau des convivialités partagées. L'échange émotionnel est interrompu et le système du nouvel univers exige une adaptation rigide à des mœurs particulières et à des habitudes étranges :

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Oyono, F. (1960): Le Chemin d'Europe. Paris: Julliard, pp. 118-119.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Loba, A. (1960): Kocoumbo, l'étudiant noir. Paris: Flammarion, p. 31.

Il s'était familiarisé avec chaque lycéen : l'adaptation s'était faite. La joie d'être sorti vainqueur de ses souffrances, de ses tracas le stimulait ; il s'efforçait de penser en français, multipliait ses dialogues intérieurs et parlait tout haut, dès qu'il s'isolait dans sa chambre<sup>15</sup>.

D'un autre côté, Samba Diallo et Kocoumbo rencontrent des filles françaises, communistes et libertines, dont ils tombent amoureux. Ils arrivent à être sincères et honnêtes dans leurs conversations avec elles. Il s'agit de rares occasions où ces deux personnages s'engagent dans des discussions en France, dans des échanges émotionnels extérieurs.

Pour son intégration sociale dans le milieu parisien, il est indispensable que le personnage s'écarte de la stigmatisation africaine, qui est, dès son arrivée en France, collée à sa personnalité, à sa nature. Il commence à s'éloigner de cette étiquette de l'africanité bien définie par le colonisateur. Ses émotions s'apaisent et il ne reste que la nostalgie étouffée de l'Afrique. Ainsi, le héros accepte progressivement le point de vue du colonisateur.

# Les Africains en Europe

Dans les quatre romans, avant le départ du protagoniste, les mères africaines se montrent voyantes. En effet, elles se plaignent, dès qu'elles apprennent le départ de leurs fils, que l'Européen ne peut pas se contenter d'une chose dont il vient de s'arroger et d'usurper l'usage ou la maîtrise (parlant du continent africain, des colonies), mais qu'il doit posséder spirituellement leurs habitants. Et comme elles l'ont prédit, leurs fils s'occidentalisent rapidement en France : ils adoptent une nouvelle façon de réfléchir et de juger en imitant leurs nouveaux concitoyens pour mieux se fondre dans la masse. Afin de souligner le caractère inévitable de cette transformation, les romans étudiés introduisent des personnages secondaires dont le processus d'occidentalisation est entièrement accompli. Ils n'hésitent point et se plaisent à se moquer des autres Africains qui sont à leurs yeux pas assez bien vêtus, mal éduqués, trop primitifs et imprégnés de culture barbare. La moquerie de ces personnages, qui se considèrent déjà comme des Européens, aide le protagoniste à formuler ses doutes : cette transformation identitaire ne représente peut-être pas le meilleur avenir pour lui. Bien au contraire, le héros découvre au fur et à mesure le caractère nuisible d'une telle transformation.

Malgré cette découverte douloureuse qui rend le séjour en France pénible, le protagoniste poursuit sa nouvelle existence parisienne. En cherchant du soutien, les Africains tendent à chercher la compagnie de leurs anciens compatriotes et à se regrouper. Mais le personnage principal est désolé par ces réunions qui l'amènent à réfléchir plus profondément à sa situation et à la lutte identitaire qu'elle ouvre dans son esprit. Il comprend qu'il n'est pas possible de rester Africain ou de devenir Européen, mais qu'il est nécessaire de chercher une personnalité moderne et mondialisée, un métissage culturel. Les réunions purement africaines prouvent uniquement que les mœurs tombent en décadence et que les Africains, victimes de leur propre lâcheté, vont jusqu'à recourir à des crimes. Le personnage principal se distancie clairement de ces réunions. En conséquence, il s'écarte à la fois des Français et des autres Africains.

<sup>15</sup> Ibid., p. 141.

Les émotions du personnage principal s'estompent à Paris, elles deviennent de moins en moins lisibles et traduisibles, de même que le personnage se perd dans ses sentiments déchirés entre les cultures africaine et européenne. Le lecteur n'est plus à même de déchiffrer le processus sentimental lié à la crise identitaire. Au début de l'histoire, les émotions comme la joie ou la crainte étaient bien repérables, tandis que vers la fin de l'histoire, une mélancolie vague anesthésie l'expression sentimentale du personnage. Ses émotions ou leur expression deviennent aussi « froides » que les émotions des Européens, à cette exception près que le personnage principal ressent également une sorte de rancune silencieuse envers cette France qui le marginalise dans la métropole à cause des clichés qu'on lui impose et contre lesquels il ne s'insurge pas. Le héros est irréversiblement stigmatisé par la culture française et il semble qu'il n'arrive pas à se révolter contre elle.

La seule transformation émotionnelle qui devient assez claire arrive au moment inattendu du rejet de la conscience africaine par le personnage. Au début, son esprit est devenu une prison émotionnelle concentrée uniquement sur Paris d'où le personnage ne peut plus sortir et qui se renforce lors de son expérience européenne. Le sentiment d'aliénation est lié à ce vide qui est apparu à la place de ses racines et en même temps à la place de cette attente nerveuse de l'Europe salvatrice. Dans tous les romans du corpus, il est possible d'identifier ce moment du refoulement de l'africanité. L'instant où le personnage se détache définitivement de son entourage natal par un geste ou un acte inacceptable auparavant arrive au moment où il est tout seul dans sa chambre parisienne: « Il se leva, s'apprêta et se mit au lit. Tard dans la nuit, il s'aperçut qu'il avait oublié de faire sa prière du soir, et dut se faire violence pour se relever et prier le ». Soulignons que le personnage de Samba Diallo incarne l'éducation coranique, la croyance en Dieu et la rigidité de la religion dans le pays des Diallobé. Dans sa tribu, il aurait dû devenir le nouveau maître, grâce à son pouvoir de communication avec Dieu, le tout-puissant.

La religion continue de jouer un rôle prépondérant dans le quotidien de l'Afrique, ainsi que la nature sauvage qui nourrit et offre un abri, mais qui peut également anéantir toute une population. Il faut la vénérer et se sacrifier pour elle en cas de nécessité. Pour l'Africain, la nature est un être doué d'une âme qui l'entoure. Comme la vie entière est liée à la nature, la religion chrétienne ou musulmane est pénétrée par des croyances animistes. Or, le protagoniste perd ce lien étroit et imite la volonté occidentale de maîtriser et dominer la nature :

À la forêt vierge, notre forêt africaine, antique délire d'herbes, de lianes et de toutes ces essences sylvestres qui s'en allait par ruées, par vagues démentielles se bousculer, se profiler en dents de scie à l'horizon, on avait substitué, tout en proportions et mesures, un élégant et anémique petit jardin à la française [...]<sup>17</sup>.

Le personnage principal qui poursuit ce discours intérieur, c'est Aki Barnabas. Aux yeux du lecteur, dès le début du récit, son comportement envers l'Afrique est spécifique parce qu'il appelle dans ses nombreux monologues ses concitoyens africains, les indigènes, en se distanciant d'eux et en reprenant le point de vue de l'Européen. Par contre, cette fois-ci, il parle de « notre Afrique » en se mettant pour la première fois dans le rôle

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Kane, Ch. A. (1961): L'aventure ambiguë. Paris: Julliard, p. 148.

 $<sup>^{17}\,</sup>$  Oyono, F. (1960) : Le Chemin d'Europe. Paris : Julliard, p. 37.

d'un Africain. Or, ce n'est qu'au moment où on vient de détruire cette dernière petite partie de l'Afrique, ce symbole de la liberté. Sa participation à la dévastation du paysage africain ne le bouleverse plus. Il décrit cette transformation avec un calme froid, alors qu'elle représenterait un sacrilège pour ses concitoyens.

L'expérience européenne transforme la perception du monde du personnage principal et occulte ses souvenirs du pays natal. Tandis qu'au début du récit, l'Europe onirique était au centre de la réflexion, vers la fin, l'Europe réelle que le personnage principal a connue s'ancre profondément dans son esprit, et l'Afrique s'éloigne comme un souvenir incertain. Le héros s'en rend compte au moment où la transformation est irréversible et où il perd ainsi à jamais ses racines africaines. Les débuts et les fins des romans choisis sont souvent marqués par des explosions d'émotions contradictoires. Au début, le personnage connaît une excitation euphorique, tandis que la fin apporte une déception profonde mais déjà tempérée par la résignation. Le roman se termine toujours par un abandon, l'acceptation de l'état des choses, la soumission sans résistance aucune. Le protagoniste accepte l'échec de son métissage culturel :

« J'ai rêvé de... (Il s'arrête, fait appel à ses lointains et fuyants souvenirs.) J'ai rêvé de... de... Non! » Décidément, l'inspiration ne vient pas. D'ailleurs, trop de réminiscences de poètes français s'interposent. Ce qu'il a acquis de culture française paralyserait-il certaine ferveur de son âme d'Africain<sup>18</sup>?

La domination de la culture française est visible à plusieurs niveaux : intellectuel, spirituel et culturel. Kocoumbo perd ses racines africaines, parce que l'Europe lui a « montré la réalité », tandis que la vie en Afrique n'était qu'un rêve qui ne retentit plus dans l'esprit du personnage. Ce n'est qu'un souvenir oublié, effacé par les beautés froides françaises. Le personnage demeure empoisonné par ce beau rêve dans lequel il ne parvient plus à se faire une place à cause de son expérience française. Se confondat les uns avec les autres, ses souvenirs fragmentaires tortureront son esprit, les tams-tams lointains résonneront avec le tohu-bohu de la rue parisienne surpeuplée et son esprit aliéné ne pourra plus distinguer les sources de ces bruits divers.

### Conclusion

Dans ce travail, nous avons suivi l'évolution problématique de l'appartenance émotionnelle du protagoniste au corps commun des Africains ainsi qu'à la société africaine. Nous avons examiné les modifications du sentiment d'appartenance. Dès le début des textes, le caractère dysphorique des sentiments rend difficile la compréhension du personnage. Il n'est pas évident de savoir s'il est capable d'unir les valeurs traditionnelles à la rapidité moderne, s'il refuse ses racines africaines ou s'il est sursaturé des mœurs européennes. Ces quatre romans présentent un seul retour au pays natal : Samba Diallo revient, mais il perd la vie pour s'être détourné de la religion musulmane, puisque le fou du village le tue en apprenant son écart de l'islam. En conséquence, après le retour au

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Loba, A. (1960): Kocoumbo, l'étudiant noir. Paris: Flammarion, p. 276.

pays natal du personnage principal transformé par l'expérience européenne, la véritable relation entre l'Afrique et l'Europe n'est traitée qu'à partir des indices. La fin reste ouverte.

Il y a deux moments de transformation clairement marqués : celui lors duquel le personnage apprend que son voyage en Europe aura lieu, puis le moment survenu en France où il est possible de détecter une fracture du processus identitaire que nous appelons *la perte d'africanité*. L'idée du départ désafricanise déjà le personnage principal : il se détache de l'univers africain et de ses émotions, commençant à s'individualiser. Cette individualisation choque ses compatriotes qui voient en lui un miracle qui appartient déjà à la France, à l'univers du rêve, à un monde éloigné que les autres ne pourront jamais atteindre. Le personnage principal commence à se considérer comme une exception qui marquerait le point de rupture dans les relations entre le colonisé et le colonisateur. Ces relations demeurent inchangées, mais les liens avec ses compatriotes se rompent.

L'environnement culturel et son changement causent la dévastation identitaire du personnage principal et embrouillent ses émotions que les mots ne peuvent plus traduire avec précision. L'aliénation s'affirme dès le moment où le personnage répète qu'il ne se comprend plus, qu'il ne voit plus où l'Africain s'arrête et où commence l'Européen dans sa personnalité. Il s'agit d'une sorte de schizophrénie : le patient sait qu'il est divisé en deux personnalités, mais il ne parvient pas à s'orienter dans ce dédoublement et cette conscience lancinante le fait souffrir. Nous pouvons dire que tous ces romans représentent une sorte de sous-catégorie du *Bildungsroman* : le personnage est obligé de passer par de nombreuses épreuves qui ne mènent pourtant pas vers une meilleure compréhension du monde. Il s'agit, bien davantage, d'une anti-formation ou d'une formation négative : le protagoniste ne progresse pas, son évolution personnelle s'embrouille et sa personnalité se désorganise.

### **BIBLIOGRAPHIE**

Chevrier, J. (2006): Littératures francophones d'Afrique noire. Aix-en-Provence: EDISUD.

Kane, Ch. A. (1961): L'aventure ambiguë. Paris: Julliard.

Laye, C. (1953): L'enfant noir. Paris: Plon.

Lecomte, N. (1993): Le roman négro-africain des années 50 à 60. Paris : L'Harmattan.

Loba, A. (1960): Kocoumbo, l'étudiant noir. Paris: Flammarion.

Manuel, G. (1974): The fourth world: An Indian reality. Ontario: Collier-Macmillan Canada.

Mazauric, C. (2012): Mobilités d'Afrique en Europe. Paris: Karthala.

Oyono, F. (1960): Le Chemin d'Europe. Paris: Julliard.

Vojtěch Šarše Institut d'Études Romanes Faculté des Lettres, Université Charles nám. Jana Palacha 2, 116 38 Prague 1 vojtech.sarse@ff.cuni.cz

# ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE PHILOLOGICA 3/2018

Éditeurs : prof. PhDr. Jana Králová, CSc., et Mgr. Kateřina Středová

Comité de lecture :

doc. PhDr. Petr Dytrt, Ph.D.

doc. PhDr. Mgr. Catherine Ébert-Zeminová, Ph.D.

doc. Mgr. Josef Fulka, Ph.D.

doc. Clara Royer, Ph.D.

prof. Karel Thein, Ph.D.

doc. PhDr. Marie Voždová, Ph.D.

Présentation graphique Kateřina Řezáčová

Publié par l'Université Charles

Éditions Karolinum, Ovocný trh 560/5, 116 36 Praha 1

www.karolinum.cz

Prague 2018

Composé par DTP Nakladatelství Karolinum Imprimé par Nakladatelství Karolinum

ISSN 0567-8269 (Print) ISSN 2464-6830 (Online)

MK ČR E 18597

Distribué par Faculté des Lettres, Université Charles, nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1, République tchèque (books@ff.cuni.cz)