HAL open science

Les émotions en discours et en image(s)

Emilia Hilgert, Véronique Le Ru, Machteld Meulleman

▶ To cite this version:

Emilia Hilgert, Véronique Le Ru, Machteld Meulleman. Les émotions en discours et en image(s). Savoirs en Prisme, 7, 2017, Les émotions en discours et en image(s). hal-02466981v1

HAL Id: hal-02466981

https://hal.univ-reims.fr/hal-02466981v1

Submitted on 3 Mar 2022 (v1), last revised 1 Apr 2022 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

07

Savoirs en prisme

Les émotions en discours et en image(s)

Numéro coordonné par Emilia Hilgert,
Véronique Le Ru et Machteld Meulleman

épure
EDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE REIMS

Illustration de couverture : *The Magdalen Weeping*,
Atelier du Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine,
huile sur bois, 52,7 x 38,1 cm (v. 1525), National Gallery, domaine public.

Sommaire

Emilia Hilgert, Véronique Le Ru & Machteld Meulleman, Introduction

Émotion et fiction

Louis Allix, Fiction et émotion

Émotion, langue et discours

Laurent Muller, Le mot comme stimulant de l'émotion : la perspective de Jean-Marie Guyau

Françoise Canon-Roger, « Quelle âme ? » : l'expression des émotions dans les discours sur les arts de la marionnette

Sylvie Mougin, Les *nerfs en pelote* et le *pétage de câble* : métaphores et modèles de représentations de la colère en français contemporain

Cécile Brochard, Révolte et communion : le pouvoir performatif des émotions dans la poésie amérindienne et aborigène contemporaine

Émotion et expression graphique

Emmanuelle Pelard, *Émotions* par les signes : le lyrisme graphique dans la poésie visuelle de Christian Dotremont et Henri Michaux

François Malveille, Les émotions politiques dans les dessins d'Eneko à Madrid en 2011

Atinati Mamatsashvili, Susciter une émotion pour dominer l'esprit : la propagande antisémite et les écrivains français (1940-1944)

Émotion et humanisation

Eva Voldřichová Beránková, Les émotions comme signe d'humanité ou les larmes dans le test de Turing

Florine Deveseleer, Vers l'humanisation des figures animales : la place des émotions dans *Cabo de Hornos* de F. Coloane

Mort de l'affect

Hervé Lagoguey, La mort de l'affect dans *The Atrocity Exhibition* (1970) et *Crash* (1973) de James G. Ballard, clinicien de son époque

Les auteurs

Varia

Florence Dumora, *Olmedo clásico* : Le festival du théâtre classique d'Olmedo (XIIe édition, 14-23 juillet 2017)

Comptes rendus

Catherine Chauche, Javier Cercas : *Le point aveugle*

Emilia Hilgert, Françoise Boch & Catherine Frier (coord.) : *Écrire dans l'enseignement supérieur. Des apports de la recherche aux outils pédagogiques*

José Luis Plaza Chillón, Maite Méndez Baiges (ed.) : *Arte escrita. Texto, imagen y género en el arte contemporáneo*

Introduction

Emilia Hilgert
Véronique Le Ru
Machteld Meulleman
Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP EA 4299

Comme l'étymologie l'indique (lat. *motio*), les émotions se manifestent comme un flux d'échanges entre incorporation et externalisation. Elles peuvent être pensées comme une réaction interne à une excitation extérieure ou intérieure, qu'elle soit sensorielle ou intellectuelle, mais aussi comme un ressenti interne qui se transforme en source d'expression, qu'elle soit instinctive ou délibérée, comme dans le cadre d'une démarche artistique. Aussi n'est-il pas étonnant que les émotions donnent lieu à de multiples représentations dans le discours et les images, tout en variant d'une époque à une autre et d'une région du monde à une autre.

Certains discours et images suscitent l'émotion (comme la joie ou la tristesse qui survient lors de la lecture d'un poème ou à la vue d'une image ou d'une pièce de théâtre). Si l'on peut distinguer, d'une part, les mots de la langue, qui peuvent nommer mais non pas exprimer l'émotion, et d'autre part, les procédés linguistiques particuliers permettant de créer l'expressivité langagière, dans quelle mesure est-il possible de définir les caractéristiques formelles (prosodie, structure, etc.) de ce pouvoir émotionnel du discours ? Existe-t-il un style émotionnel ? Et qu'en est-il des propriétés picturales de ces images qui déclenchent nos réactions émotionnelles ? S'agit-il de caractéristiques universelles ou peut-on y déceler des différences culturelles ?

Les émotions produisent à leur tour certains types de discours et d'images. Certaines émotions comme l'indignation ou la solidarité suscitent en effet la prise de parole, que ce soit sous la forme de discours très élaborés (comme les poèmes) ou au contraire minimalistes (comme des formules du type *Je suis Charlie*). De même, l'expression de l'émotion peut passer par la création d'images très complexes ou au contraire très épurées (comme la tour Eiffel en signe de paix). Quelles sont les particularités de ces différentes productions ? Quelle est leur dimension sociale ? Si les signes de l'émotion varient d'une époque à une autre, et d'une région du monde à une autre, peut-on déceler des constantes dans cette variation ? Existe-t-il un lien avec les zones cérébrales ou circuits neuronaux activés ?

Enfin, il existe sur le plan diachronique aussi bien que synchronique une importante variété des représentations de l'émotion dans le discours et par

l'image. Souvent ces représentations comportent un aspect stéréotypé. Pensons, par exemple, aux complaintes interminables de certains personnages amoureux, aux paysages sauvages de la peinture romantique, mais aussi à l'archétype du clown triste, etc. On peut également se demander dans quelle mesure l'aspect stéréotypé favorise ou au contraire brise la force émotive.

Ce numéro thématique regroupe des points de vue de spécialistes de la philosophie, de la littérature, de la sémiotique, de la linguistique et des arts visuels ou des spectacles vivants. Les articles traitent de l'émotion (ou des émotions) en rapport avec la fiction, avec la langue et le discours, avec l'expression graphique, en suivant deux perspectives, celle qui analyse la manière d'exprimer des émotions, de façon intentionnelle ou non, et celle qui étudie la manière de les représenter.

Émotion et fiction

L'article de Louis Allix s'interroge sur la propension que nous avons en lisant des romans, ou en regardant un film ou une pièce de théâtre, à éprouver des émotions liées à l'intrigue et à l'épaisseur psychologique des personnages. Comment se fait-il que nous réagissions de façon affective à propos de personnes et de situations que nous savons fictives ? L'article passe en revue un certain nombre d'hypothèses et de réponses apportées à ce paradoxe avant de présenter la position jugée la plus plausible, à savoir que nous éprouvons réellement des émotions lors de nos expériences fictionnelles mais de façon pré-rationnelle, c'est-à-dire avant toute distinction et tout jugement dans notre conscience de ce qui est réel et de ce qui est fictif.

Émotion, langue et discours

L'article de Laurent Müller intitulé « Le mot comme stimulant de l'émotion : la perspective de Jean-Marie Guyau » propose de résoudre le paradoxe suivant : pourquoi écrit-on, pourquoi même parle-t-on si l'émotion, par sa nature sensible et vive, est assignée à être indicible et à échapper aux mots ? À considérer l'émotion en sa consistance vive et singulière, unique et préverbale, rien ne paraît plus paradoxal que de la vouloir dire. Parler, en effet, n'est-ce pas communiquer, mettre en commun – mais comment mettre en commun ce qui est propre ? Comment rendre même par un idiome l'émotion toujours idiosyncrasique ? N'est-ce pas un projet voué à l'insuccès que celui de ramener l'affect radicalement individuel à une généralité vouée à en abstraire l'unicité – à un genre ? Car les mots ne désignent que des genres, comme le remarque Bergson, à l'exception notable des noms propres, mais dont le nombre fini ne peut rivaliser avec l'ondoyance héraclitéenne des émotions. Tout autre est la proposition de Jean-Marie Guyau : l'émotion, en son fond, est impersonnelle et même éternelle parce qu'elle ressortit à la puissance de vie. C'est donc, en définitive, à cette

puissance de la vie que revient le dernier mot, d'après la proposition originale et radicale de Guyau, d'une pensée vive de l'émotion, qui ne s'épuise ni par sa nomination ni par son expression – au contraire. Si seule la vie est réelle, et qu'il n'y a entre le mot et l'émotion qu'une différence de degré, nous ne sommes jamais que des passeurs d'une intensité qui nous dépasse – et l'écriture possède alors le sens d'un appel à l'immortalité.

Dans son article intitulé « "Quelle âme?" : l'expression des émotions dans les discours sur les arts de la marionnette », Françoise Canon-Roger remet en question la notion de degré zéro de l'expressivité linguistique à partir d'une analyse comparative d'un corpus d'extraits relevant de genres discursifs variés. En effet, le décorticage minutieux des manifestations linguistiques de l'émotion de deux extraits littéraires de Sand, d'un extrait didactique issu d'un « Que sais-je ? » autour de l'*Histoire des marionnettes* et de plusieurs extraits d'un ouvrage et d'un article techniques révèle que, quel que soit le genre discursif, la description de la mise en mouvement de la marionnette donne lieu à un haut degré d'expressivité linguistique, ce qui est d'autant plus remarquable que cette mise en mouvement correspond à l' « émotion » au sens étymologique (« mise en mouvement »). Ainsi, l'analyse détaillée de la description du processus d'animation de la marionnette dans ces différents discours montre comment de façon récurrente le « manipulateur » humain est marginalisé ou supprimé présentant la marionnette comme un être animé à part entière.

Dans le domaine de la langue française contemporaine, l'article de Sylvie Mougin analyse, sur la base d'un riche inventaire d'expressions, les métaphores et les métonymies conceptuelles de la colère, qui se sont constituées selon quatre systèmes de représentations : la théorie médicale des humeurs, la complémentarité microcosme-macrocosme, la psychologie des nerfs et la représentation de l'homme-machine. L'analyse du champ notionnel de la colère, structuré selon les critères croisés du sujet affecté, de la cause, du stimulus, du ressenti, de l'extériorisation, du contrôle exercé sur l'affect, aboutit aux métaphores conceptuelles suivantes : la colère comme réaction à une douleur physique, comme transport, comme couleur, comme maladie, comme échauffement ou surchauffe, comme orage, comme irritation des nerfs.

L'article de Cécile Brochard intitulé « Révolte et communion : le pouvoir performatif des émotions dans la poésie amérindienne et aborigène contemporaine » est une analyse comparée des œuvres de deux femmes poètes, toutes deux inscrites dans une histoire marquée par une conquête territoriale d'une extrême violence. L'auteure montre que la poésie amérindienne et la poésie aborigène contemporaines partagent une représentation des émotions précisément définie par un mouvement permanent entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'individu et l'universel, entre l'identité et l'altérité, entre peuple opprimé et Histoire. À travers deux anthologies poétiques respectivement publiées en 1970 et 2002, *My People* d'Oodgeroo Noonuccal, Australienne d'origine aborigène, et *How we became human. New and selected poems: 1975-2001* de Joy Harjo, américaine d'origine indienne, l'article souligne que l'engagement porté par ces femmes

poètes propose au lecteur une réflexion sur l'humanité irréductiblement une ainsi qu'une communion avec le monde à travers l'amour et l'extase poétique.

Émotion et expression graphique

En rapport avec l'écriture cette fois, mais une écriture-graphie destinée à exprimer des émotions par le tracé inhabituel de ses signes, Emmanuelle Pelard s'intéresse à la poésie visuelle de Christian Dotremont et d'Henri Michaux. Elle montre que le lyrisme graphique se construit grâce aux mouvements imprimés par les auteurs aux signes graphiques déformés ou constituant des idéogrammes abstraits ou inventés. Les poètes réussissent ainsi à imprimer dans la matière visuelle de l'écriture l'instabilité et le trouble propres aux émotions, par le bouleversement des signes habituels, à la manière des manifestations physiologiques qui trahissent des émotions diverses chez les humains. Pratiquant une analyse lyrique elle-même, Emmanuelle Pelard nous livre de nombreuses considérations au sujet des deux poètes-artistes.

Dans « Les émotions politiques dans les dessins d'Eneko à Madrid en 2011 », François Malveille montre comment, de façon récurrente, c'est l'atteinte à la dignité humaine qui provoque chez Eneko, dessinateur encore peu étudié, une émotion politique qui donne lieu à des dessins de presse, comparables à de véritables éditoriaux graphiques. Ces émotions sont souvent des émotions de colère dans cette Espagne de 2011 où Eneko s'indigne face à l'austérité, au sommeil des consciences et à l'individualisme des puissants. Il laisse aussi s'exprimer la joie ressentie en voyant le peuple mobilisé, voire révolté contre une condition indigne, comme lors de la montée du parti *Podemos*. À travers ses dessins, Eneko cherche à toucher ses contemporains, telle la piqûre de Roland Barthes, à susciter chez le lecteur une prise de conscience, une émotion dont l'auteur espère qu'elle se transformera en action, en engagement social et politique en faveur des lilliputiens.

Les mécanismes de la réaction émotionnelle du public récepteur est visée aussi par l'article « Susciter une émotion pour dominer l'esprit : la propagande antisémite et les écrivains » d'Atinati Mamatsashvili. L'auteure analyse le formatage des émotions par la propagande visuelle employant des affiches, sur le mode de l'action – réaction, en mettant le focus sur des réactions qui peuvent échapper à la programmation initiale : l'action de la propagande antisémite dans la France de Vichy, visant la provocation d'une réaction émotionnelle au sein de la population (la peur, la haine devant justifier l'exclusion des juifs) a provoqué aussi une réaction qui échappe à la visée propagandiste, celle illustrée, par exemple, par *Pilote de guerre* d'Antoine de Saint-Exupéry et *L'Étoile jaune* d'Édith Thomas. Ces deux écrits démasquent et démontent les stéréotypes antisémites dans leurs dimensions visuelle et émotionnelle, en leur confrontant des émotions essentiellement sociales – la sympathie, la culpabilité, la honte – porteuses d'une dimension morale.

Émotion et humanisation

Si l'absence de manifestations émotionnelles est perçue comme une caractéristique des robots ou comme une sombre déshumanisation, la présence des émotions est vue comme une manifestation profondément humaine. C'est ce qu'analyse Eva Voldřichová Beránková dans *Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam, qui lui donne l'occasion d'imaginer une variante émotionnelle du test de Turing. Selon la variante originelle du test, l'intelligence artificielle peut être mesurée en fonction de la capacité des ordinateurs à imiter la conversation des humains, en application d'un principe sémantique. Or, les larmes d'amour de l'andréide Hadaly, femme artificielle construite à l'image exacte de la femme dont Lord Ewald est amoureux, font que celui-ci la confond avec son modèle vivant. L'andréide passe ainsi le test de la dimension émotionnelle des humains : est humain ou peut être reconnu comme tel celui qui manifeste des émotions.

L'article de Florine Deveseleer intitulé « Vers l'humanisation des figures animales : la place des émotions dans *Cabo de Hornos* de Francesco Coloanes » analyse les effets produits par l'humanisation des animaux capables d'émotions traditionnellement pensées comme spécifiquement humaines, dans les nouvelles rassemblées par l'auteur chilien dans son recueil *Cap-Horn*. Les animaux y ont un statut de personnages à part entière dotés d'émotions intérieures et font ainsi bouger les frontières entre humanité et animalité. Les attitudes des figures animales comme celle du chien Cururo ou du cheval Flamenco manifestent non seulement des émotions primaires comme la joie, l'amour, la colère, mais aussi des comportements et des sentiments de longue durée comme l'abnégation de Cururo qui se sacrifie pour sauver un troupeau de moutons ou l'empathie devant l'égorgement des poulains et la colère et la haine qui en résultent du cheval Flamenco qui tuera son maître pour se venger. Ces animaux témoignent donc également d'une certaine faculté de raisonner et d'une intentionnalité qui emportent l'adhésion et la sympathie du lecteur qui s'identifie davantage au « moi » des animaux qu'à celui des personnages humains falots ou antipathiques, ce qui conduit à s'interroger sur la prétendue frontière entre humanité et animalité.

Mort de l'affect

La dimension déshumanisante de la mort de l'affect est observée par Hervé Lagoguey dans deux romans de James G. Ballard, *The Atrocity Exhibition* (1970) et *Crash* (1973). Poussée à l'extrême, la non-émotion ou l'incapacité de ressentir des émotions a des conséquences sur le comportement humain. Celui-ci est mesuré à l'aune d'un paysage technologique en expansion, peuplé d'atrocités et de crashs, écrasé par la banalisation de la violence surmédiatisée, dans une société du spectacle et des apparences. Si les personnages évoluent dans un vide émotionnel sciemment recherché par l'auteur, la réaction du lecteur peut être, elle, chargée de réactions émotionnelles empreintes de jugements.

Première partie
Émotion et fiction

Fiction et émotion

Louis Allix
Université Paul Valéry (Montpellier 3), C.R.I.S.E.S. (EA 4424)
louis.allix@univ-reims.fr

Résumé. Les œuvres de fiction soulèvent des émotions de toutes sortes. Il est néanmoins étrange que nous réagissions de façon affective à propos de personnes ou de situations dont nous savons qu'elles sont fictives. Diverses hypothèses ont été proposées pour résoudre ce paradoxe, que nous examinerons tour à tour, pour montrer qu'en fin de compte la meilleure d'entre elles est celle qui pose que nous éprouvons réellement des émotions lors de nos expériences fictionnelles mais de façon pré-rationnelle, c'est-à-dire avant toute distinction, dans notre esprit, entre réalité et apparence.

Abstract. We react emotionally to fiction. Yet, we know that fictional characters and situations have no real existence. To solve the paradox, various explanations have been put forward. After having discussed them in turn, we shall show that the one which claims that we are really moved by fiction but pre-rationally, i.e. before having separated fiction from reality, is the most plausible one.

Mots clés : Fiction, émotion, faire-semblant, croyance, rationalité.

Keywords: Fiction, emotion, make-believe, belief, rationality.

Il est difficilement contestable que lorsque nous lisons ou regardons de la fiction sous la forme de romans, de pièces de théâtre ou de films, nous avons souvent des réactions psychologiques fortes, que nous décrivons avec le vocabulaire des émotions, c'est-à-dire comme si nous étions réellement émus par les objets représentés et, donc, comme si nous avions vraiment peur pour Antigone ou de la compassion pour Phèdre.

Mais, par ailleurs, nous pensons *aussi* que ces personnages n'existent pas et que, par conséquent, aucune menace ne pèse sur eux, aucune souffrance ne leur est imposée. Cela pose donc un problème : il semble irrationnel que nous ayons des émotions pour des personnages à l'existence desquels nous ne croyons pas puisque, en principe, il faut croire que les objets de nos émotions existent pour être affectés par eux. C'est un peu comme si, après avoir été ému d'apprendre

l'aventure horrible advenue à la sœur de notre meilleur ami, puis découvert que c'était une fausse nouvelle, nous continuions d'être tristes[1].

Plus loin, nous sommes aussi *contradictoires* dans ces circonstances puisque, d'un côté, nous trouvons horriblement déplaisant – au point même d'être nauséeux – que Gloucester se fasse crever les deux yeux, l'un après l'autre, dans *Le Roi Lear* et semblons, donc, vouloir que son châtiment cesse mais, de l'autre, ne voudrions surtout pas que cette scène soit enlevée de la pièce. Comment donc pouvons-nous vouloir les deux à la fois ?

Nous examinerons successivement les différentes réponses qui ont été apportées à ce paradoxe, avec leurs avantages et leurs inconvénients, en terminant par celle qui nous semble la plus plausible.

La suspension de l'incrédulité

La première solution apportée à notre problème consiste à poser que nous sommes effectivement émus lors d'une expérience de fiction et, cela, parce que nous nous mettons alors à croire à l'existence des objets qui nous sont présentés. C'est de fait ce que proposa, de façon célèbre, Samuel Coleridge au début du XIXe siècle, lorsqu'il suggéra à ses contemporains d'accomplir une « suspension volontaire de l'incrédulité » pour accepter, par une sorte de « foi poétique », qu'il puisse exister du surnaturel dans la réalité[2].

Cette réponse n'est toutefois pas satisfaisante parce que nous n'avons en général pas assez de contrôle sur nos croyances pour pouvoir en supprimer une volontairement. Ainsi, je ne peux pas plus me forcer à ne plus croire que Phèdre est un personnage fictionnel que je ne puis me contraindre à ne plus croire que, par exemple, Paris est la capitale de la France.

En outre, si nous devions utiliser notre volonté pour suspendre notre jugement à propos de ce qui est vrai et de ce qui est fictionnel, cet acte conscient et mobilisateur d'énergie rendrait sans doute notre expérience de la littérature, du cinéma et du théâtre beaucoup moins distrayante et délassante qu'elle ne l'est.

Ce ne peut être, par conséquent, par un acte conscient de la volonté que nous nous mettons à croire à l'existence des personnages de fiction mais, au mieux, par une sorte de désordre mental : étant tellement absorbés par l'œuvre, nous oublierions que nous sommes devant une pure fiction et nous mettrions alors à croire que, réellement, des personnes souffrent ou sont en danger.

C'est, du reste, classiquement la position de Platon, qui dénonce comme déments à la fois les acteurs et les spectateurs qui se prennent au jeu de la tragédie :

> Socrate : Hé ! dis donc, Ion, nous faudra-t-il déclarer qu'il a alors tous ses esprits, cet homme qui, sous la parure de son costume aux

1 Radford, Colin, « How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina ? », *Aristotelian Society Supplementary*, 49.1, p. 68.
2 Coleridge, Samuel, *Biographia Literaria,* New York : Leavitt, Lord and Co, [1817] 1832, p. 174.

> riches couleurs et de ses couronnes d'or, au sein des sacrifices et des fêtes, pleure, bien que de ces parures il n'ait rien perdu, ou qui a de l'effroi de tout au milieu de plus de vingt mille personnes qui ne lui veulent aucun mal, alors qu'il n'y en a pas une pour le détrousser, pas une pour lui faire tort ? […] Mais sais-tu bien que, sur la majorité des spectateurs, ce sont aussi ces mêmes effets que vous réalisez ?
> Ion : Si je le sais ? Ah! Je crois bien ![3]

Au reste, l'expérience semble donner raison à Platon puisque nous pouvons souvent nous surprendre à être emportés de façon irrationnelle par un flot d'émotions, y compris lors d'expériences narratives tout à fait élémentaires : ainsi, en regardant récemment avec mon petit garçon un épisode de *Peppa Pig*, je fus – à ma grande surprise – peu à peu captivé par le récit et me mis à avoir peur que la boule de glace du personnage, qui était en train de pencher dangereusement, se mette à tomber du cône. Et lorsque cela eut lieu, je fus réellement triste.

> N'étais-je pas alors retombé en enfance, comme mon petit garçon ? N'ai-je pu croire temporairement, par une sorte d'amnésie passagère, à la réalité de Peppa Pig et éprouver vraiment de la peur et de la tristesse pour elle, avant de me reprendre et de retrouver ma lucidité ?

Christian Metz, à propos du cinéma, propose de fait une explication de cette sorte : « N'importe quel spectateur se récriera qu'il "n'y croit pas", mais tout se passe comme s'il y avait néanmoins quelqu'un à tromper, quelqu'un qui "y croirait" vraiment »[4]. De même, David Suits affirme que, lorsque nous sommes absorbés par un récit fictionnel, nous mettons momentanément la réalité entre parenthèses et éprouvons alors authentiquement des émotions[5].

Cette hypothèse, il est vrai, possède à première vue une certaine crédibilité, puisqu'elle permet d'expliquer pourquoi il est parfois indispensable, pour ne pas être trop ému, que nous nous *forcions* à nous rappeler que ce que nous lisons ou voyons n'est que de la fiction. De même, cela permet d'expliquer pourquoi comédiens et acteurs de cinéma subissent souvent, en jouant, les émotions qu'au départ ils ne faisaient que feindre (*spillover effect*).

Toutefois, un état de confusion mentale, même temporaire, ne permet pas de comprendre dans le détail nos émotions fictionnelles et notamment le fait qu'en général nous continuons alors d'être rationnels. Ainsi Ion, dans le dialogue de Platon, semble être emporté par son rôle mais reste néanmoins capable de surveiller la salle et d'être frustré si celle-ci ne réagit pas à son tour avec émotion[6]. Certes, il affirme avoir perdu son identité mais, simultanément, il demeure

3 *Ion* 535 d-e : Platon, Paris, Gallimard, 1950, p. 64-65.
4 Metz, Christian, « Le signifiant imaginaire », *Communications*. 23.1, 1975, p. 50.
5 Suits, David, « Really Believing in Fiction ». *Pacific Philosophical Quarterly*, 87, 2006, p. 380-1.
6 Liebert, Rana Saadi, « Fact and Fiction in Plato's Ion », *The American Journal of Philology*, 131.2, p. 196-7.

tout à fait conscient de sa manipulation des spectateurs. Il n'a donc pas perdu sa raison, même provisoirement.

De même, je peux être profondément affecté par la lecture d'un roman et cependant découvrir une coquille dans le texte ou avoir peur, au théâtre, pour une héroïne tout en remarquant, comme le fait le jeune Marcel dans *La Recherche,* « un plissement de la robe de la fée, un tremblement de son petit doigt », qui dénonce « la présence matérielle d'une actrice vivante »[7]. Et je peux même, au moment précis où je suis ému, évaluer comment ce qui est en train de me bouleverser s'inscrit dans la cohérence et la crédibilité générale du récit.

Ensuite si, lors d'une expérience fictionnelle, nous nous mettions (même temporairement) à croire que nous sommes dans le monde réel, nous aurions sans doute beaucoup de mal à comprendre le phénomène dit de la transgression du « quatrième mur » comme, par exemple, lorsque Woody Allen fait intervenir dans *Annie Hall* le vrai Marshall McLuhan : nous nous amusons en effet, alors, de l'irruption de la réalité dans la fiction, mais cela serait sans doute impossible si nous ne faisions plus de différence entre les deux.

De la même manière, si nous ne distinguions plus tout à fait réalité et fiction, l'intérêt intellectuel des conseils donnés par Hamlet aux comédiens, dans la pièce éponyme de Shakespeare, mais qui est aussi un commentaire sur le métier d'acteur *dans la réalité*, serait sans doute perdu.

Sans parler de la complexité d'une situation comme celle où, dans le *Songe d'une nuit d'été*, nous assistons à la représentation d'une deuxième pièce de théâtre, *Pyrame et Thisbé*, pièce que nous devons à la fois goûter directement mais aussi regarder en prenant le point de vue du public qui, dans la pièce, assiste à cette représentation. Ne faut-il pas savoir maintenir une forte différence entre la réalité et la fiction pour être capable simultanément de nous réjouir du ridicule de la pièce jouée par Bottom et ses amis et de la bonhomie de la réaction des spectateurs *dans la pièce* ?

Outre cela, si lors d'une expérience fictionnelle nous croyions réellement à l'existence de ce qui nous émeut, nos émotions seraient sans aucun doute beaucoup plus violentes qu'elles ne le sont en vérité et nous ressentirions, par exemple pour Anna Karénine, non pas seulement une « douce tristesse » (*nice cry*), comme le dit Barrie Paskins, mais un chagrin immense[8]. Et, au vrai, nous n'éprouverions peut-être même plus aucun plaisir à lire le roman de Tolstoï.

Enfin, comme le remarque Samuel Johnson, si lors d'une expérience fictionnelle nous étions momentanément dans un état d'irrationalité, on ne voit pas pourquoi nos illusions s'arrêteraient là, et n'incluraient pas aussi, par exemple, que nous vivons à l'époque en question, que nous sommes d'abord à Alexandrie, puis une heure après à Rome, qu'une bataille a réellement lieu sur scène ou même qu'une heure est devenu un siècle[9] ?

7 Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann (Première partie).* Paris, Gallimard, [1913] 1919, p. 236.

8 Paskins, Barrie, « On Being Moved by Anna Karenina and "Anna Karenina" », *Philosophy*, 52.201, 1977, p. 345.

9 Johnson, Samuel, « Preface to Edition of Shakespeare », *Eighteenth Century Essays on Shakespeare*, Ed. D. Nichol Smith. Glasgow : James MacLehose and Sons : 170-219, [1765] 1903,

Il n'est donc pas nécessaire que, lors d'une expérience fictionnelle, nous croyions, même momentanément, à la réalité de ce qui nous émeut. Nous pouvons être troublés par l'horloge qui sonne l'heure de façon dramatique dans le *Jules César* de Shakespeare sans que nous ne soyons obligés littéralement de croire, pour être affecté par cet élément narratif, qu'un tel appareil existait à l'époque.

Les objets fictionnels existent

Nos émotions fictionnelles ne sont donc pas produites par une croyance temporaire en l'existence *concrète* de ce qui nous émeut. Mais, se pourrait-il que nous croyions que ces objets existent en tant qu'entités *abstraites* ? C'est ce que proposent certains auteurs[10].

L'introduction des *ficta* dans l'ontologie a en effet de nombreux avantages. Elle permet en particulier d'expliquer comment nous pouvons affirmer, à propos de personnages imaginaires, des vérités comme par exemple : « Hamlet est un prince danois ». Si, en effet, Hamlet existe en tant que personne fictive, nous avons maintenant un *fait* qui rend vrai cette proposition, comme le fait que Tony Blair existe en chair et en os et est anglais rend vraie la phrase « Tony Blair est anglais ».

En outre, si les *ficta* existent, cela permet de comprendre comment les énoncés comme par exemple : « Churchill n'était pas aussi séducteur que Don Juan mais, comme Coriolan, il était excité par l'adversité » peuvent, eux aussi, être vrais. C'est le cas, parce que ces deux personnages fictionnels contribuent à la vérité de cet énoncé, tout autant que Churchill lui-même.

De même encore, si les *ficta* existent, nous pouvons comprendre comment nous pouvons avoir des pensées contraires-aux-faits à leur propos et, par exemple, nous interroger pour savoir ce qui se serait passé si Swann n'avait jamais rencontré Odette ou si Hamlet avait tué Claudius plus tôt dans la pièce.

Enfin, cela permet d'expliquer relativement aisément pourquoi nous pouvons formuler différentes hypothèses sur des personnages fictionnels et nous demander, par exemple, si Vautrin est plutôt admiratif de Rastignac ou bien plutôt agacé par lui.

Cependant, cette solution au paradoxe de la fiction pose de nombreux problèmes, tout d'abord parce qu'elle s'oppose massivement au sens commun. Personne ne croit en effet, lorsqu'il est ému par Jean Valjean ou par Esméralda, que ces personnages existent vraiment, sous la forme d'objets *abstraits*.

---

p. 185-6.

10 Parsons, Terence, « A Meinongian Analysis of Fictional Objets », *Grazer Philosophische Studien*, 1, 1975, p. 73-86 ; Inwagen, Peter van, « Creatures of Fiction », *American Philosophical Quarterly*. 14.4, 1977, p. 299-308 ; Howell, Robert, « Fictional Objects: How they Are and How they Aren't », *Poetics*, 8, 1979, p. 129-77 ; Salmon, Nathan, « Nonexistence », *Noûs*. 32.3, 1998, p. 277-319 ; Thomasson, Amie E., *Fiction and Metaphysics*. Cambridge : Cambridge University Press, 2008, *passim*, etc.

Ensuite, on ne voit pas comment des êtres *abstraits* pourraient produire en nous des émotions aussi fortes que celles que nous éprouvons en lisant un roman ou bien en allant au théâtre ou au cinéma.

De surcroît, les *ficta* sont des êtres nécessairement incomplets, puisqu'ils n'ont pas plus de caractéristiques que celles indiquées dans le texte par l'auteur, ce qui signifie que, par exemple, Elizabeth Bennett dans *Orgueil et Préjugés* n'est pas vraiment entêtée puisque, dans le texte, elle n'a pas toutes les manifestations de ce trait de caractère mais seulement quelques-uns d'entre eux[11]. Mais alors, comment pouvons-nous être agacés – et de façon aussi intense – par elle, si elle n'a qu'une personnalité tout à fait fragmentaire ?

Outre cela, si les *ficta* existent, des questions d'identification se posent. Certes, dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée*, il n'est pas douteux que ce soit le même personnage qui apparaît sous le nom d'Ulysse, mais en est-il de même pour l'Ulysse qui intervient dans l'*Ajax* de Sophocle, quoiqu'il n'ait plus tout à fait les mêmes traits psychologiques ? Et pour celui qui apparaît dans le péplum *Hercule, Samson et Ulysse*[12], qui n'a plus grand-chose à voir avec le héros d'Homère ? En outre, comment fixer la limite au-delà de laquelle il n'y a plus identité entre deux *ficta* ?

Enfin, quel est le statut du Richelieu qui apparaît dans les *Trois Mousquetaires* ? Est-ce un *fictum* qui porte le même nom que le personnage historique ou bien est-ce le premier ministre de Louis XIII en personne, qui fait irruption dans le monde fictif de Dumas et interagit avec des entités abstraites comme Milady ou Athos ? Cela semble impossible.

En outre, si la description que Dumas fait du personnage est, par moments, très proche puis, à d'autres, très éloignée de ce que les meilleurs historiens actuels savent sur la personne réelle, faut-il penser que Richelieu passe, de page en page, du statut d'objet fictif à celui d'objet réel ?

Face à toutes ces difficultés, il vaut mieux abandonner l'idée que ce sont des êtres abstraits qui nous touchent lorsque nous avons une émotion fictionnelle.

Pourra-t-on dire alors, pour sauver la théorie, que ce ne sont certes pas des entités abstraites qui nous émeuvent lors d'une expérience fictionnelle mais des groupes de propriétés idéelles ? C'est ce que propose par exemple Peter Lamarque. Pour lui, lorsque nous avons peur d'Othello ou pitié pour Desdémone, nos émotions sont dirigées vers « des ensembles de qualités abstraites correspondant au contenu descriptif des récits qui les introduisent »[13]. Dans la même veine, Don Mannison affirme que nous ne sommes pas émus par Anna Karénine mais par son « destin »[14].

Toutefois, là encore, on pourra répondre que nos réactions fictionnelles sont en général beaucoup trop fortes pour avoir été produites par un rapport

11 Inwagen, Peter van, « Creatures of Fiction », *American Philosophical Quarterly*, 14.4, 1977, p. 305 ; Friend, 2007 : 10.

12 Pietro Francisci (réal.), Italie, 1964.

13 Lamarque, Peter, « Peur et Pitié ». *Esthétique contemporaine ; Art, représentation et fiction*, Jean-Pierre Cometti, Jacques Morisot, Roger Pouivet (dir.), Paris, Vrin. Publication originale : « How Can We Fear and Pity Fictions? », *British Journal of Aesthetics*, 21, [1981] 2005, p. 389-90.

14 Mannison, Don, « On Being Moved by Fiction », *Philosophy*, Vol. 60, 231, 1985, p. 87.

direct de notre esprit avec des entités abstraites. En outre, le geste théorique consistant à introduire dans notre ontologie de tels objets afin de rendre compte de nos émotions fictionnelles apparaît, de nouveau, comme étant bien coûteux.

La fiction fait penser au réel

Nous ne sommes donc pas émus par des *ficta* abstraits lors d'une expérience fictionnelle. Certains auteurs souhaitent toutefois pouvoir conserver l'idée que nous sommes alors touchés par une entité existante et avancent, par conséquent, que lorsque nous avons de la compassion pour Phèdre ou Antigone, c'est parce que celles-ci nous font penser à des personnes concrètes qui ont subi le même sort qu'elles[15]. De même, si nous avons peur dans un film, c'est parce que nous pensons que nous pouvons, nous aussi, être menacés dans la vie réelle[16].

Et, de fait, l'expérience confirme parfois cela. Ainsi, l'humiliation de Baxter par son patron dans *La Garçonnière* de Wilder peut, par exemple, me rappeler le harcèlement moral que moi-même ou mon cousin avons subi dans notre vie professionnelle.

Toutefois, on peut rétorquer que nous ne faisons pas cela systématiquement : comme le remarque D. D. Raphael, les spectateurs d'*Œdipe Roi* ne pensent pas un seul instant qu'ils ont tué leur père et épousé leur mère, lorsqu'ils assistent à l'incroyable accumulation de coïncidences qui donne à Œdipe son destin extraordinaire.

Et, de façon générale, la tragédie ne cherche pas à produire en nous des émotions qui nous concerneraient ou viseraient nos proches. Au contraire même, les dramaturges, anciens comme modernes, placent souvent leurs personnages à distance de temps, d'espace et de statut, afin de produire en nous, comme le dit Raphael une « contemplation impersonnelle »[17].

En outre, pour faire un tel transfert, encore faudrait-il que les personnages que nous rencontrons dans la fiction aient quelque ressemblance avec nous-mêmes ou avec une personne de notre connaissance. Or, tout le monde ne connaît pas dans son entourage quelqu'un qui soit aussi complexe ou aussi dense psychologiquement qu'Hamlet ou que le baron Charlus !

Au reste, c'est souvent l'un des intérêts principaux de la fiction de nous faire découvrir des personnages nouveaux, inattendus, « plus grands que nature », comme Vautrin, le Cid ou Falstaff, auxquels rien ne correspond dans notre expérience. Et ces personnes, de fait, produisent souvent des émotions plus intenses en nous que les êtres réels qui nous entourent (ce qui, par ailleurs, ne peut pas *non plus* être expliqué par cette théorie).

On peut, encore, objecter à cette thèse que nous sommes, souvent, beaucoup trop pris par un récit fictionnel pour penser alors à d'autres personnes que

15 Paskins, Barrie, « On Being Moved by Anna Karenina and "Anna Karenina" », *Philosophy,* 52.201, 1977, p. 346.
16 Neill, Alex, « Fiction and the Emotions », *American Philosophical Quarterly,* 30, 1993, p. 5.
17 Raphael, David D., *The Paradox of Tragedy*, Bloomington : Indiana University Press, 1960, p. 16.

celles de l'histoire. C'est même plutôt lorsque le récit ne nous captive pas, et que *nous ne sommes donc pas très émus,* que nous pensons consciemment à quelque personne réelle.

Enfin, pourquoi nous tromperions-nous systématiquement quand nous croyons avoir de la compassion pour Phèdre ou de la peur à propos d'Antigone, alors que nous penserions en fait, à ce moment-là, à des personnes de notre connaissance ?

Nous croyons dans-la-fiction

Nous avons donc vu que, lorsque nous sommes émus par des personnages de fiction, nous ne croyons ni (a) qu'ils existent concrètement, ni (b) qu'ils existent de façon abstraite en tant qu'entités fictives, ni enfin (c) qu'ils sont seulement des substituts pour des personnes réelles.

Une quatrième solution consiste à poser que, lors d'une expérience fictionnelle, nous éprouvons des émotions mais en raison tout simplement du fait que nous avons alors des croyances portant sur le *contenu* de la fiction en question[18].

Ainsi, je ne crois pas à l'existence d'Anna Karénine mais je crois que, *dans la fiction*, elle souffre. Je crois de même qu'une menace pèse sur Phèdre mais cela signifie seulement que *fictionnellement* une menace pèse sur elle. Et, ces croyances sont tout aussi efficaces que les autres pour produire en nous des émotions :

> Il n'y a aucune raison de supposer que nos croyances à propos de ce qui est fictionnellement le cas puissent être moins puissantes causalement, par rapport à nos émotions, que nos croyances portant sur ce qui est actuellement existant.[19]

Mais on peut précisément douter de ce dernier point. Il est en effet difficile de croire que le seul fait de penser que Phèdre souffre dans la pièce de Racine puisse produire en moi une émotion intense. Du reste, si je ne connais pas la pièce et qu'on me résume seulement les souffrances que l'héroïne y endure, je n'éprouve aucune émotion. Il faut que j'en apprenne plus sur elle, que des précisions me soient données, que j'imagine de façon vive et concrète sa souffrance. C'est la technique narrative qui produit l'effet, et non pas la seule mention de ce qui est arrivé au personnage[20].

Il est vrai que Neill, pour sa défense, minimise le caractère désagréable des émotions négatives que nous pouvons ressentir lors d'une expérience fiction-

18 Neill, Alex, « Fiction and the Emotions », *American Philosophical Quarterly,* 30, 1993, p. 3 ; Neill, Alex, « Emotional Responses to Fiction : reply to Radford », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53.1, 1995, p. 75-78.

19 Neill, Alex, « Fiction and the Emotions », *American Philosophical Quarterly,* 30, 1993, p. 3.

20 Ce qui est, du reste, aussi le cas dans le récit historique : la seule croyance que la fin de vie de Richelieu fut physiquement difficile ne me bouleverse pas, alors qu'un compte-rendu circonstancié de ses nombreux troubles corporels pourra avoir, lui, un impact sur ma sensibilité.

nelle: la pitié, la peur ou l'horreur que nous éprouvons alors ne sont pas, pour lui, typiquement douloureuses ou pénibles, comme l'est une douleur physique, et, de fait, ne sont même pas intrinsèquement déplaisantes[21]. Mais cette position est très contre-intuitive. Nos affects fictionnels négatifs sont en général déplaisants et même, parfois, très désagréables.

Les émotions fictionnelles n'existent pas

Nos émotions dans la fiction ne peuvent donc pas s'expliquer par l'existence en nous de croyances particulières à propos des objets fictionnels, de leurs propriétés ou d'entités réelles qui leur ressemblent. On posera alors, plus radicalement, que nous n'avons tout simplement pas d'émotion lorsque nous lisons un roman, allons au théâtre ou regardons un film.

Une première hypothèse, dans cette deuxième catégorie de réponses, est de poser que nous avons alors des humeurs, *i.e.* des ressentis sans objet, à la façon dont une musique, une décoration intérieure ou une œuvre de peinture abstraite peuvent nous toucher affectivement sans qu'un objet particulier ne soit responsable de cet effet sur nous[22].

Mais, cette suggestion est tout à fait critiquable. Certes, il est incontestable que la vision d'un film comme *Psychose* peut contribuer à développer en nous de l'anxiété ou la lecture d'un roman comme *Des Souris et des hommes* nous rendre mélancoliques mais, lors d'une expérience fictionnelle, nous éprouvons la plupart du temps beaucoup plus que de seuls changements d'humeur, ne serait-ce que parce que notre affectivité subit alors des modifications trop brusques et trop fréquentes.

En outre, nous éprouvons, dans ces circonstances, des sentiments non pas sans objets mais *pour* des personnages et, par exemple, pour Marion Crane dans le film d'Hitchcock ou pour Lennie Small dans le roman de Steinbeck. De plus, nous pouvons à cette occasion pleurer, faire une grimace ou avoir une boule dans la gorge, ce qui n'est pas juste la manifestation d'un changement d'humeur.

Enfin, des recherches scientifiques confirment que, lorsque nous sommes absorbés par un récit, nous subissons de fortes modifications physiologiques : accélération du rythme cardiaque, modification de la conductance de la peau, activation des glandes sudoripares, dilatation de la pupille, etc., qui sont caractéristiques d'épisodes émotionnels et non pas de changements d'humeur[23].

21 Neill, Alex, « On a Paradox of the Heart », *Philosophical Studies*, 65, 1992, p. 62.

22 William Charlton évoque cette possibilité *in* Charlton, William, *Aesthetics*, Londres : Hutchinson, 1970, p. 97, mais sans la développer.

23 Monajati, Mahdis, Abbasi, Seyed Hamidreza, Shabaninia, Fereidoon, Shamekhi Sina, « Emotions States Recognition Based on Physiological Parameters by Employing of Fuzzy-Adaptive Resonance Theory », *International Journal of Intelligence Science*, 2, 2012, p. 166-175 ; Kuchinke, Lars, Trapp, Sabrina, Jacobs Arthur M., Leder, Helmut, « Pupillary Responses in Art Appreciation: Effects of Aesthetic Emotions », *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 3.3, 2009, p. 156-163.

Une autre possibilité consiste, alors, à affirmer que lors d'une expérience fictionnelle nous n'avons pas d'émotion mais une pure réaction de surprise, que nous interprétons toutefois comme étant une réponse émotionnelle. Ainsi, lors du visionnement d'un film d'horreur, nous ne serions pas vraiment effrayés, mais seulement choqués par le tour soudain et surprenant pris par les événements sur l'écran et interpréterions faussement ce pur réflexe naturel – déclenché avant même que nous ayons des croyances – comme étant de la peur[24].

Toutefois, on peut objecter à cela que, lors d'une expérience fictionnelle, nous ne sommes pas toujours surpris et manipulés par des procédés visant à produire en nous des réponses réflexes. Ma compassion pour Phèdre ou même ma peur pour elle – en particulier parce que cet affect ne monte que progressivement au cours de la pièce – ne peuvent pas être considérées comme étant de purs mécanismes de sursaut provoqués par une mise en scène habile.

De même, parce que je peux être ému simplement en *imaginant* de façon vive le sort tragique d'un personnage de fiction, je ne peux pas être considéré comme étant, alors, seulement surpris par une ingénieuse scénographie.

Enfin, mon admiration pour le Prince André ou mon affection vive pour Natacha Rostov, qui sont déclenchées en lisant *Guerre et Paix* mais qui durent bien au-delà de la lecture du livre, ne peuvent pas non plus être considérées comme étant de pures réactions épidermiques.

On essaiera alors d'éliminer les émotions fictionnelles en posant que ce ne sont que des « hallucinations d'émotion », c'est-à-dire des états psychologiques subjectivement indiscernables de nos émotions mais n'ayant aucun objet, à la façon dont, pour les tenants de la théorie dite « disjonctive » de la perception, une hallucination visuelle peut être identique qualitativement à une authentique expérience de vision, mais sans qu'il n'y ait quoi que ce soit dans le champ phénoménal qui soit l'objet de cette expérience[25].

Toutefois, on pourra répondre à cela qu'il semble impossible que nous puissions ressentir quelque chose qui a tous les traits caractéristiques de la peur, sans que ce ressenti n'ait d'objet intentionnel. C'est un peu comme si, précisément, lors d'une hallucination nous n'avions littéralement rien, phénoménalement parlant, dans notre champ visuel : cela n'est guère plausible.

En outre, nous témoignons tous que nous avons peur ou de la compassion *pour* des personnages lorsque nous voyons un film ou lisons un roman. Comment pourrions-nous nous tromper à ce point et n'avoir que des hallucinations d'émotion à propos de strictement *rien* ?

Enfin, si nous avions des hallucinations d'émotion, comment expliquer ce qui se passe lorsqu'un récit fictionnel inclut, outre des personnages et des situa-

24 Cf. Noel Carroll, « Art and Mood: Preliminary Notes and Conjectures », *The Monist*, 86.4, 2003, p. 524 : « En manipulant, des variables comme la vitesse, la profondeur de champ, l'éclairage et le son, parmi d'autres, le réalisateur de film apparaît souvent comme ayant accès immédiatement à notre système nerveux, court-circuitant le cortex cérébral et déclenchant des réflexes affectifs automatiques ».

25 Faulconbridge, Pete, « A New Approach to the Paradox of Fiction », *Stance*, 4, 2011, p. 91-101.

tions fictives, des éléments historiques réels pour lesquels nous avons aussi des réactions affectives ? Aurions-nous alors, de temps en temps, des pseudo-peurs sans objet – lorsque nous réagirions à ce qui arrive à des personnages fictifs – puis des *vraies* peurs, lorsque nous sommes émus par des personnages ayant réellement existé ?

Cette solution n'est donc pas viable.

La fiction comme faire-semblant

Une dernière théorie, proposée par Kendall Walton, défend encore l'idée que nous n'avons pas d'émotions fictionnelles : nous n'avons alors que des « quasi-émotions », qui ressemblent certes à nos émotions courantes mais n'en sont pas et, cela, parce que (a) nous ne croyons pas à ce moment-là en l'existence de ce qui nous est présenté et (b) nous n'agissons pas, dans ces circonstances, comme lors d'un épisode émotionnel normal[26].

Ainsi, le spectateur d'un film, lorsqu'il est confronté à un monstre sur l'écran qui semble se jeter sur lui, a assurément des réactions physiques et physiologiques qui ressemblent à celle d'une émotion de peur : « Ses muscles sont tendus, il s'agrippe à son fauteuil, son pouls augmente, son adrénaline coule[27] ». Mais, il n'est pas alors vraiment ému, parce qu'il n'a pas la croyance que ce monstre existe. Il ne fait, au vrai, qu'imaginer à la fois qu'un monstre l'attaque et qu'il a une réaction émotionnelle, à la façon dont un enfant s'enfuit quand son père joue au monstre – tout en sachant que ce n'est qu'un jeu – et qui fait, donc, à la fois comme si son père était devenu monstrueux et comme si la peur l'envahissait[28]. La fiction nous servirait ainsi d'accessoire pour entrer dans un monde imaginaire, à la façon dont les poupées ou les petites voitures, par exemple, le font pour les enfants.

Le témoignage courant va, toutefois, contre la thèse de Walton : nous décrivons en effet notre expérience de la fiction comme incluant de *vraies* frayeurs pour Antigone, *vraiment* de la compassion pour Cordelia.

De surcroît, nous ne nous disons jamais que, lorsque nous lisons ou regardons de la fiction, nous *faisons semblant* d'avoir peur ou d'être triste, et encore moins que notre imagination a produit *l'illusion* que nous avons réellement des émotions[29]. Pourquoi faisons-nous donc une telle erreur massive ? Pourquoi serions-nous à ce point systématiquement trompés à propos de ces états mentaux et, de fait, seulement à propos de ceux-là ?

26 Walton, Kendall, « Fearing Fictions », *The Journal of Philosophy*, 75.1, 1978, p. 6-8 ; Walton, Kendall, *Mimesis as Make-Belief*. Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1990, p. 201-202 ; 204.

27 Walton, Kendall, *Mimesis as Make-Belief*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1990, p. 196.

28 Walton, Kendall, « Fearing Fictions », *The Journal of Philosophy*, 75.1, 1978, p. 13-4.

29 Neill, Alex, « Fear, Fiction and Make-Believe », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49, 1991, p. 15 ; Lamarque, Peter, « Fiction », *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Ed. Jerrold Levinson. Oxford : Oxford University Press, 2003, p. 387.

De plus, lors d'une expérience fictionnelle, à la différence de ce qui se passe lors des activités de faire-semblant des enfants, nous n'avons pas alors l'impression de jouer à un jeu, ne serait-ce que parce que nous n'exerçons pas alors un contrôle actif sur nos réactions et ne pouvons pas, par exemple, nous retenir d'être vivement affectés par un film d'horreur (alors qu'un enfant peut, lui, instantanément, ne plus avoir peur du monstre représenté par son père)[30]. De même, nous ne pouvons volontairement inhiber notre admiration pour le Prince André ou notre pitié pour Charles Bovary, ce qui serait le cas si nous faisions seulement *semblant* d'être admiratif de l'un ou rempli de pitié pour l'autre.

Une autre objection, plus fondamentale encore, est que Walton ne peut tout simplement pas expliquer comment le seul fait de faire semblant d'être triste ou apeuré peut produire en nous des effets physiologiques et psychologiques comparables à ceux que nous avons lorsque nous sommes réellement émus. Le problème est particulièrement flagrant dans le cas où nous lisons des œuvres déjà connues. Pour Walton, lorsqu'un enfant écoute un conte qu'il connaît déjà, « c'est l'incertitude du faire semblant et non pas une incertitude réelle qui est responsable de l'excitation et du suspense qu'il ressent[31] ». Mais, comment la pure imagination de l'incertitude – et alors qu'il n'y a, à ce moment-là, aucune incertitude réelle dans l'enfant – peut-elle produire en lui une vive réaction affective ?

Une autre objection que l'on peut encore faire à Walton est que nous pouvons hésiter à propos du statut fictionnel ou non d'un texte ou d'un spectacle. Par exemple, je peux ne pas être certain, en lisant *Papillon* d'Henri Charrière ou en assistant à une représentation de *Snuff Movie*, que je suis devant une réalité ou devant une fiction. J'oscille entre les deux hypothèses. Mais, si Walton a raison, que se passe-t-il ? Ai-je alternativement des émotions et des quasi-émotions ?

Plus loin, en lisant *La Mort de Danton* je puis être ému, à la fois, par des situations dans lesquelles je sais que le révolutionnaire a été placé et par d'autres, dont je sais que ce sont des inventions de Büchner. Aurais-je, là encore, alternativement d'authentiques émotions puis seulement des quasi-émotions, selon que ce qui me fait réagir est fictif ou historiquement prouvé ?

On peut aussi objecter à Walton que si, dans la fiction, nous n'avons pas d'émotions mais faisons seulement semblant d'en avoir, nos réactions fictionnelles ne peuvent plus révéler qui nous sommes. Or, nous sommes tenus pour responsables de nos émotions fictionnelles : rire en voyant Gloucester se faire crever les yeux est un signe de cruauté et haïr Hamlet parce que je suis envieux de ses qualités est blâmable. Mais si, lors d'une expérience fictionnelle, c'est seulement notre imagination qui fonctionne et non pas notre sensibilité, nous ne sommes pas alors évaluables moralement, puisqu'il ne suffit pas d'imaginer un crime odieux pour que cela révèle notre caractère et notre sensibilité morale : il faut aussi avoir ressenti de la joie lors de cet épisode mental[32]. Sinon, cela signifierait que dès que, par exemple, un juge ou un enquêteur de police imagine

30 Carroll, Noel, *The Philosophy of Horror,* Londres : Routledge, 1990, p. 74.
31 Walton, Kendall, « Fearing Fictions », *The Journal of Philosophy*, 75.1, 1978, p. 26.
32 Gaut, Berys, *Art, Emotion and Ethics*. Oxford : Oxford University Press, 2007, p. 206-207.

dans le cadre de son travail une situation éthiquement blâmable, il serait lui-même blâmable, ce qui va tout à fait contre le sens commun.

Un autre problème encore est que, si toute l'activité fictionnelle n'est qu'un jeu de simulation, nous ne pouvons plus considérer qu'un auteur de fiction puisse faire référence à la réalité dans son œuvre. Or, il est difficile d'admettre que lorsque, par exemple, Paul Nizan commence *Aden-Arabie* par : « J'avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie », il nous demande que nous fassions seulement semblant de croire que cette phrase est vraie. Il nous demande de *croire* qu'elle l'est.

Les romanciers ne nous suggèrent pas, en effet, de mettre entièrement de côté nos croyances ordinaires lorsque nous les lisons. Ne serait-ce qu'au niveau du thème, le contenu est rarement fictionnel et implique l'existence de généralisations, parfois explicites, parfois dérivées par les lecteurs. C'est ce qui fait, du reste, que si des affirmations factuelles sont fausses, le texte en est dévalué d'autant[33].

Enfin, imaginons que, dans une fiction, l'un des personnages soit lui-même au contact d'une fiction, parce qu'il assiste par exemple à une pièce de théâtre, et en soit rendu triste. Si Walton a raison, ce personnage n'aura eu qu'une quasi-émotion. Mais si, à mon tour, j'ai de l'empathie pour lui lorsqu'il est triste, cela veut-il dire qu'à ce moment-là je *fais semblant de faire semblant* d'être triste ? Cela est-il seulement possible ?

La théorie de Walton pèche donc par beaucoup d'aspects.

Une émotion pré-rationnelle

Nous ne pouvons, donc, ni poser que nous avons des croyances particulières lorsque nous faisons l'expérience de la fiction, ni nier que nous avons alors des émotions. Il reste à examiner une dernière hypothèse : nous éprouvons alors de vraies émotions mais ne croyons pas à l'existence de ce qui nous émeut parce que, d'une façon générale, dès que nous vient à l'esprit quelque chose qui est pertinent par rapport à nos buts, à nos intérêts ou à nos besoins, nous sommes capables instantanément d'être émus, *avant tout jugement* sur l'existence de cette chose[34].

Nos émotions fictionnelles seraient ainsi produites, de façon *réflexe,* par une sorte de propension naturelle à réagir, qui serait insensible à la différence entre la réalité et l'apparence et qui se déclencherait dès qu'un objet, réel ou imaginaire, consciemment discerné, entraperçu ou même seulement pensé, se présenterait à notre esprit.

33 Lamarque, Peter, « Literature and Truth» in *A Companion to the Philosophy of Literature*, Ed. Garry Hagberg, Walter Jost. Oxford : Wiley-Blackwell, 2010, p. 373 Goldman, Alan H., *Philosophy and the Novel*. Oxford : Oxford University Press, 2013, p. 8.

34 Robinson, Jenefer, « Emotion and the Understanding of Narrative » in *A Companion to the Philosophy of Literature*. Ed. Garry Hagberg, Walter Jost. Oxford : Wiley-Blackwell, 2010, p. 72-74 ; Gendler, 2010 : 286-9.

Ainsi, dès que notre concentration sur les personnages ou les situations représentées dans un film, une pièce de théâtre ou un roman serait suffisamment grande pour nous rendre inattentifs à leur statut fictionnel, nous réagirions par une émotion. Ce n'est qu'ensuite que cette réaction spontanée, irréfléchie, serait supervisée par la raison, laquelle pourra alors modifier, s'il le faut, l'évaluation affective initiale, l'intensité des réactions physiologiques et, enfin, nos tendances automatiques à l'action, nous empêchant, par exemple, de sauter sur la scène pour prévenir l'étranglement de Desdémone par Othello[35].

Cette hypothèse est d'autant plus crédible qu'elle rapproche nos émois fictionnels de beaucoup d'autres comportements réactifs comme, par exemple, ces nombreux épisodes de peurs ou d'espoirs qui ponctuent notre existence et que nous avons dès que nous nous représentons de façon vive et détaillée quelque chose ayant de la valeur pour nous et, donc, avant même que nous ayons eu le temps de réfléchir au statut ontologique ou au degré de probabilité d'existence de cette chose, comme par exemple lorsque, spontanément, l'idée nous vient que la personne que nous aimons le plus au monde pourrait mourir à l'instant.

De même, nos affects fictionnels peuvent se rattacher à ces comportements automatiques bien connus comme le fait qu'il soit si désagréable de commencer à marcher sur une plate-forme transparente située au-dessus du vide (alors que nous savons très bien que nous ne pouvons pas tomber) ou bien qu'il soit si difficile de se mettre à boire un verre d'eau dans lequel trempe un cafard stérilisé[36].

Enfin, nous pouvons maintenant comprendre pourquoi nos affects sont comparables, que nous lisions un roman en pensant que c'est une fiction ou en croyant, par erreur, que c'est un livre d'histoire, ou bien pourquoi, lorsque le réel fait irruption dans la fiction (en voyant, par exemple, apparaître dans un film un bébé ou un petit chien – qui ne peuvent bien évidemment pas jouer la comédie !), nous réagissons de la même manière que pour le reste du récit qui reste, lui, fictionnel.

Des recherches en psychologie de la lecture confirment, en outre, que n'importe quelle représentation mentale, réelle ou imaginaire, peut nous émouvoir : par une sorte de « crédulité naturelle », nous traitons spontanément l'information narrative de façon continue par rapport à celle qui est issue de l'expérience réelle[37].

Il reste cependant un problème. Si ma peur d'un monstre sur l'écran peut n'être qu'une pure réaction pré-rationnelle du type : « Dangereuse créature à deux yeux se précipitant vers moi ! Au secours … ! Activer la fuite ou le combat maintenant ![38] », il est plus difficile de comprendre de la même façon nos affects

35 Robinson, Jenefer, « Emotion and the Understanding of Narrative » in *A Companion to the Philosophy of Literature*. Ed. Garry Hagberg, Walter Jost. Oxford : Wiley-Blackwell, 2010, p. 75.

36 Gendler, Tamar Szabo, *Intuition, Imagination and Philosophical Methodology*. Oxford : Oxford University Press, 2010, p. 275-81 ; 285 ; 289-91.

37 Gerrig, Richard J., Rapp, David N., « Psychological Processes Underlying Literary Impact », *Poetics Today*, 25, 2004, p. 267-269 ; Matravers, Derek, *Fiction and Narrative*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 97.

38 ndler, Tamar Szabo, *Intuition, Imagination and Philosophical Methodology*. Oxford : Oxford University Press, 2010, p. 258.

fictionnels lorsqu'ils sont plus intellectuels et plus lents à venir, comme par exemple ma compassion pour Phèdre ou ma peur pour Antigone[39].

Toutefois, on pourra répondre à cela que, si notre image de Phèdre ou d'Antigone, avant de nous émouvoir, exige une élaboration imaginaire cognitivement riche, cela ne signifie pas *qu'une fois ce jugement formé*, notre réaction sera elle aussi réfléchie. Elle pourra être, là encore, automatique, c'est-à-dire activée avant tout jugement sur la vraisemblance de la proposition en question, de la même manière que, dans la réalité, des émotions spontanées peuvent être déclenchées à la suite de raisonnements cognitifs sophistiqués : ainsi, je peux construire posément un scénario géopolitique très pessimiste mais, une fois cette conception complexe formée, être littéralement emporté par un sentiment de panique.

L'existence d'une réactivité automatique par rapport à une situation fictionnelle n'empêche donc pas que nous puissions avoir des émotions à propos d'un matériau conceptuellement riche. Michael Weston a par conséquent tort lorsqu'il pose qu'à l'occasion de la lecture d'un récit de guerre, ce n'est pas la mort ou la souffrance d'individus particuliers qui nous émeut mais seulement, de façon générale, les choses terribles que les hommes sont capables de se faire les uns aux autres pour défendre leurs intérêts[40]. Nous pouvons en effet, *aussi*, être touchés intimement par des situations et des personnages concrets.

Néanmoins, il a en partie raison parce que nous pouvons tout autant être émus par des idées que par des situations ou des personnes singulières et, par exemple, être secoués à la fois par le destin personnel d'Hamlet *et* par la pensée abstraite que tous les êtres humains, quelles que soient leurs forces et leurs dons, sont essentiellement vulnérables.

Il reste encore à comprendre comment nous pouvons être rationnels lorsque nous sommes émus à propos de quelque chose à l'existence de laquelle nous ne croyons pas. Si je suis effrayé à l'idée qu'un loup-garou puisse m'assassiner, mais sans croire qu'il existe, cela n'est pas rationnel. Pourquoi, alors, avoir peur pour Phèdre ou de la pitié pour Charles Bovary ? C'est un peu, nous dit Hichem Naar, comme lorsque nous avons peur que l'avion dans lequel nous nous trouvons s'écrase au sol, alors que nous savons parfaitement bien que voler en avion est une activité très sûre[41].

On peut cependant répondre à cela qu'il serait, tout d'abord, étrange que nos émotions fictionnelles soient toutes irrationnelles[42]. En outre, s'il est vrai que lorsque je visionne un film comme *Massacre à la tronçonneuse*, je me trouve vite dans une situation de grand malaise, ressentant une tendance immédiate à

39 Stecker, Robert, « Should We Still Care about the Paradox of Fiction ? », *British Journal of Aesthetics*, 51.3, 2011, p. 307.

40 Weston, Michael, « How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina ? », *Aristotelian Society Supplementary*, 49.1, 1975, p. 85-86.

41 Naar, Hichem, « Art and Emotion », *Internet Encyclopedia of Philosophy*. http://www.iep.utm.edu/art-emot (consulté le 21 août 2016).

42 Gaut, Berys, *Art, Emotion and Ethics*. Oxford : Oxford University Press, 2007, p. 218 ; Neill, Alex, « Emotional Responses to Fiction : reply to Radford », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53.1, 1995, p. 76.

m'enfuir quoique je sache que ce n'est qu'une fiction, la situation n'est pas comparable à une crise de phobie (devant une souris, par exemple) car, dans ce dernier cas, nous n'avons aucune raison d'avoir peur, alors que lorsque je vois une scie électrique se rapprocher d'un corps humain vivant, j'en ai une bonne : ce qui est montré sur l'écran est vraiment horrible. Ce serait même, plutôt, l'absence de peur qui serait un cas pathologique !

D'autre part, si *toutes* nos émotions fictionnelles étaient irrationnelles, nous ne pourrions plus comprendre pourquoi, à l'intérieur de cette pratique, nous classons certaines réactions comme étant déraisonnables et d'autres comme ne l'étant pas et qu'il soit, par exemple, correct d'avoir de la compassion ou de la peur pour Anna Karénine mais pas pour Arlequin ou Scapin.

Plus loin, certaines réactions affectives sont requises pour vraiment apprécier une fiction. Lire *Orgueil et Préjugés* sans être admiratif d'Elisabeth Bennett et sans éprouver progressivement une joie envahissante à voir son rapprochement progressif avec Darcy, c'est rater l'intérêt du roman. De même, si nous ne nous identifions pas par empathie avec Swann, nous n'éprouverons pas de tristesse à voir combien il se fourvoie avec Odette, ce qui rendra notre expérience du récit proustien très incomplète. Nos émotions fictionnelles, parce que ce sont des prérequis indispensables pour goûter à plein une œuvre de fiction, dans toute sa richesse à la fois formelle et intellectuelle, nous sont donc très utiles, ce qui nous conduit à penser qu'elles ne peuvent pas être complètement irrationnelles, au sens où le sont, par exemple, nos phobies.

Enfin, avoir des émotions par rapport à des personnages fictionnels est rationnel, parce que c'est aussi par notre identification empathique avec ces entités fictives que nous pouvons *apprendre* – comme sans doute rien d'autre ne peut le faire – des choses importantes sur nous-mêmes et notre vie. Ainsi, c'est parce que nous avons *réellement* peur à propos des menaces qui pèsent sur les personnages d'une fiction, que nous sommes *vraiment* tristes à propos de leurs pertes ou, encore, joyeux à propos de leurs réussites, que nous pouvons saisir, plus efficacement que par une approche purement théorique, que nous sommes nous-mêmes attachés à des êtres qui à la fois comptent pour nous et ne sont pas sous notre contrôle[43].

De même, nos émotions fictionnelles nous permettent de découvrir, beaucoup mieux que notre expérience personnelle – qui est courte et relativement confinée –, l'importance des problèmes que l'homme peut avoir à affronter au cours de son existence comme, par exemple, le fait que les rapports sociaux peuvent être d'une dureté impitoyable, ainsi que l'apprend à ses dépens Rubempré dans *Illusions perdues*, ou bien le fait qu'un homme peut littéralement gâcher des années de sa vie pour une femme qui n'en valait pas la peine, comme le constate après coup et amèrement Swann.

Nos émotions fictionnelles, quoique provoquées par une propension automatique et irréfléchie, quoique spontanée, peuvent donc être rationnelles puisqu'elles peuvent à la fois contribuer à la valeur esthétique des œuvres de fic-

43 Nussbaum, Martha C., *Love's Knowledge*, Oxford : Oxford University Press, 1990, p. 386.

tion et nous permettre de mieux comprendre la condition humaine et, donc, de mieux vivre.

Œuvres citées

Carroll, Noel, *The Philosophy of Horror*, Londres, Routledge, 1990.

Carroll, Noel, "Art and Mood: Preliminary Notes and Conjectures", *The Monist*, 86.4, 2003, p. 521-555.

Charlton, William, *Aesthetics*, Londres, Hutchinson, 1970.

Coleridge, Samuel, *Biographia Literaria*, New York, Leavitt, Lord and Co, 1832 [1817].

Faulconbridge, Pete, "A New Approach to the Paradox of Fiction", *Stance*, 4, 2011, p. 91-101.

Friend, Stacie, "Fictional Characters", *Philosophical Compass*, 2, 2007, p. 1-16.

Gaut, Berys, *Art, Emotion and Ethics*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

Gendler, Tamar Szabo, *Intuition, Imagination and Philosophical Methodology*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

Gerrig, Richard J., RAPP, David N., "Psychological Processes Underlying Literary Impact", *Poetics Today*, 25, 2004, p. 265–281.

Goldman, Alan H., *Philosophy and the Novel*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

Howell, Robert, "Fictional Objects. How they Are and How they Aren't", *Poetics*, 8, 1979, p. 129-177.

Inwagen, Peter van, "Creatures of Fiction", *American Philosophical Quarterly*, 14.4, 1977, p. 299-308.

Johnson, Samuel, "Preface to Edition of Shakespeare », D. Nichol Smith (Ed.), *Eighteenth Century Essays on Shakespeare*, Glasgow, James MacLehose and Sons, 1903 [1765], p. 170-219.

Kuchinke, Lars, TRAPP, Sabrina, Jacobs Arthur M., Leder, Helmut, "Pupillary Responses in Art Appreciation. Effects of Aesthetic Emotions", *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 3.3, 2009, p. 156 –163.

Lamarque, Peter, "Fiction", *in* Jerrold Levinson (Ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 377-391.

Lamarque, Peter, « Peur et Pitié », dir. Jean-Pierre Cometti, Jacques Morisot, Roger Pouivet, *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, Paris, Vrin. Publication originale : "How Can We Fear and Pity Fictions?", *British Journal of Aesthetics*, 21, 2005 [1981], p. 291-304.

Lamarque, Peter, "Literature and Truth", ed. Garry Hagberg, Walter Jost, *A Companion to the Philosophy of Literature*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, p. 367-383.

Liebert, Rana Saadi, "Fact and Fiction in Plato's Ion", *The American Journal of Philology*, 131.2, 2010, p. 179-218.

Mannison, Don, "On Being Moved by Fiction", *Philosophy*, Vol. 60, 231, 1985, p. 71-87.

Matravers, Derek, *Fiction and Narrative*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

Metz, Christian, « Le signifiant imaginaire », *Communications*, 23.1, 1975, p. 3-55.

Monajati, Mahdis, Abbasi, Seyed Hamidreza, Shabaninia, Fereidoon, Shamekhi Sina, "Emotions States Recognition Based on Physiological Parameters by Employing of Fuzzy-Adaptive Resonance Theory", *International Journal of Intelligence Science*, 2, 2012, p. 166-175.

Naar, Hichem, "Art and Emotion", *Internet Encyclopedia of Philosophy*, http://www.iep.utm.edu/art-emot (consulté le 21 août 2016).

Neill, Alex, "Fear, Fiction and Make-Believe", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49, 1991, p. 47–56.

Neill, Alex, "On a Paradox of the Heart », *Philosophical Studies*, 65, 1992, p. 53-65.

Neill, Alex, « Fiction and the Emotions », *American Philosophical Quarterly*, 30, 1993, p. 1-13.

Neill, Alex, "Emotional Responses to Fiction: reply to Radford", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53.1, 1995, p. 75-78.

Nussbaum, Martha C., *Love's Knowledge*, Oxford, Oxford University Press, 1990.

Parsons, Terence, "A Meinongian Analysis of Fictional Objets", *Grazer Philosophische Studien*, 1, 1975, p. 73-86.

Paskins, Barrie, "On Being Moved by Anna Karenina and 'Anna Karenina'", *Philosophy*, 52.201, 1977, p. 344-347.

Platon, « Ion », in *Œuvres complètes*, trad. L. Robin, Paris, Gallimard, 1950.

Prentice, Deborah, Gerrig, Richard, "Exploring the Boundary between Fiction and Reality", Shelly Chaiken & Yaacov Trope (Ed.), *Dual-process Theories in Social Psychology*, Londres : The Guilford Press, 1999, p. 529-546.

Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann (Première partie).* Paris, Gallimard, 1919 [1913].

Raphael, David D., *The Paradox of Tragedy*, Bloomington, Indiana University Press, 1960.

Radford, Colin, Weston, Michael, "How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina"?, *Aristotelian Society Supplementary*, 49.1, 1975, p. 67-93 (Badford C. p. 67-80, Weston M., p. 81-93).

Robinson, Jenefer, "Emotion and the Understanding of Narrative", Garry Hagberg, Walter Jost (Ed.), *A Companion to the Philosophy of Literature*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, p. 71-92.

Salmon, Nathan, « Nonexistence », *Noûs*, 32.3, 1998, p. 277-319.

Stecker, Robert, "Should We Still Care about the Paradox of Fiction?", *British Journal of Aesthetics*, 51.3, 2011, p. 295–308.

Suits, David, "Really Believing in Fiction", *Pacific Philosophical Quarterly*, 87, 2006, p. 369-86.

Thomasson, Amie E., *Fiction and Metaphysics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

Walton, Kendall, "Fearing Fictions", *The Journal of Philosophy*, 75.1, 1978, p. 5-27.

Walton, Kendall, *Mimesis as Make-Belief*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1990.

Deuxième partie
Émotion langue et discours

Le mot comme stimulant de l'émotion : la perspective de Jean-Marie Guyau

Laurent Müller
Lycée Saint-Louis de Bar-le-duc
laurentmuller51@gmail.com

Résumé. Si l'émotion aspire à se mettre en mots, cette tentative, pour ne pas dire cette tentation, peut-elle se réaliser sans sacrifier l'individualité de l'affect ainsi représenté ? On peut considérer que seul l'affect individué existe : c'est dans cette optique que Victor Hugo considère que l'émotion, « toujours neuve », se trouve incommensurable au langage. Friedrich Nietzsche estime encore qu'il y a toujours un écart entre les affects et leur énoncé. Pourquoi lire dès lors ? Et surtout pourquoi écrire, si l'auteur est voué à demeurer incompris, et qu'il conspire même à le demeurer ? Tout autre est la proposition de Jean-Marie Guyau: l'émotion, en son fonds, est impersonnelle et même éternelle. Si l'individu est bien unique, il est traversé par des puissances qui le dépassent et qui le relèvent même : les affects, à l'instar des idées et volitions, sont comme les ondes de la vie qui emplissent le sujet. Le discours ne peut plus dès lors être considéré comme la trahison de l'émotion, puisqu'il la partage et la peut approfondir, notamment par des moyens qui font de la suggestion le cœur de l'esthétique.

Mots clés **:** Nietzsche ; Guyau ; suggestion ; vitalisme.

Abstract. Can emotion be expressed through words without sacrificing what is personal about it? Victor Hugo considers emotion to be "always new"; Friedrich Nietzsche believes on his part that there is always a gap between affects and words. Why read, then? Why should anyone write anything, for that matter, if the writer is sentenced to remain misunderstood? Why would he even want to? Jean-Marie Guyau introduces another conception of emotion. It would be impersonal and eternal in its core. However, the subject exists and is unique; but he is penetrated with powers which are beyond him – affects like ideas or wishes are but vital waves carrying him. Therefore speech is not reduced to betraying emotion. On the contrary, it broadens it, expounds upon it further, and conveys it through suggestion.

Keywords: Nietzsche ; Guyau ; Suggestion ; Vitalism.

À considérer l'émotion en sa consistance vive et singulière, unique et préverbale, rien ne paraît plus paradoxal que de la vouloir dire. Parler, en effet, n'est-ce pas communiquer, mettre en commun – mais comment mettre en commun ce qui est propre ? Comment rendre même par un idiome l'émotion toujours idiosyncrasique ? N'est-ce pas un projet voué à l'insuccès que celui de ramener l'affect radicalement individuel à une généralité vouée à en abstraire l'unicité – à un genre ? Car les mots ne désignent que des genres, comme le remarque Bergson[1], à l'exception notable des noms propres, mais dont le nombre fini ne peut rivaliser avec l'ondoyance héraclitéenne des émotions. Les mots, même, ne sont que des concepts en puissance, en tant qu'ils naissent, montre Nietzsche, « de la postulation de l'identité du non-identique[2] », et procèdent d'un oubli des différences individuelles.

C'est ainsi que Victor Hugo a écrit : « Ce que [Gilliatt] éprouvait échappe aux paroles ; l'émotion est toujours neuve et le mot a toujours servi ; de là l'impossibilité d'exprimer l'émotion[3] ». L'écart tragique entre le ressenti et le dit, entre la fluidité infinie de l'émotion et la rigidité discrète de son expression linguistique sacrifie sa singularité sur l'autel de l'homogène : tel un lit de Procuste, qui servait à mutiler les malheureux voyageurs dans un lit qui ne pouvait leur convenir, le mot évide l'émotion de son propre, et ne la partage qu'à la condition de lui avoir fait perdre l'éclat de sa nuance et de son unicité – de ce qu'elle avait d'impartageable. Dire l'émotion, en ce sens, c'est en perdre l'originalité indicible, et presque la dévitaliser pour l'empailler, la transformer en « momie conceptuelle[4] », selon la saisissante formule de Nietzsche.

L'émotion, dans cette optique, précède son expression : en son incarnation *hic et nunc*, elle est considérée comme ce qui est *réel*. Toujours unique, on ne saurait l'éprouver soi-même deux fois – comment pourrait-on dès lors éprouver la même qu'autrui ? Aussi est-elle, par nature, incompatible avec le discours, toujours suspecté d'abstraction, et qui nous fait croire autant à la stabilité de ce qu'il nomme (et qu'il ne fait que pétrifier) qu'à son caractère commun. Mais pourquoi alors écrire si on ne saurait se faire comprendre et que l'infortune est comme programmée ? Pourquoi lire encore si nous sommes condamnés à passer par ce *medium* dévitalisant qu'est le *logos* pour comprendre autrui ?

Au fond, on n'écrit jamais profondément qu'avec son sang ; et comprendre une phrase, c'est l'avoir déjà vécue, ainsi que le propose Nietzsche[5]. Mais le philosophe allemand remarque combien « il n'est guère facile de comprendre le sang d'autrui[6] » : comment revivre ce qu'un autre a déjà vécu, quand soi-même on ne repassera jamais deux fois exactement par le même affect ? Et quand une telle radicalité se trouve encore inspirée par un *sentiment de la distance* comme celui qui est revendiqué par Nietzsche, ne peut-elle pas, ne doit-elle pas même

1 Bergson, Henri, *Le Rire*, Paris, PUF Quadrige, 1992, p. 117.
2 Nietzsche, Friedrich, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, trad. Michel Haar et Marc de Maunay. Paris, Gallimard, 2000a, p. 407.
3 Hugo, Victor, *Œuvres complètes*, Arvensa Éditions, 2013, p. 3035.
4 Nietzsche, Friedrich, *Crépuscule des idoles*, trad. Patrick Wotling. Paris, GF, 2005, p. 137.
5 Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo*, trad. Éric Blondel. Paris, GF, 1992, p. 92.
6 Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra,* trad. Georges-Arthur Goldschmidt. Paris, Livre de poche, 1983, p. 55.

s'enorgueillir de cette impossibilité ? Et quand, enfin, une telle conscience des obstacles à la communication se double de la volonté de piéger le lecteur pressé (« je fais précisément tout ce qu'il faut pour me rendre moi-même difficile à comprendre » écrit l'auteur du *Zaratoustra*[7]), la compréhension, décidément, semble impossible. Ainsi Nietzsche écrit-il conséquemment : « *non* legor, *non* legar », je ne suis pas lu, je ne serai pas lu. Et de poursuivre :

> En fin de compte, personne ne peut entendre dans les choses, y compris les livres, plus qu'il ne sait déjà. Ce à quoi on n'a pas accès par l'expérience vécue, on n'a pas d'oreilles pour l'entendre.[8]

Pourquoi écrire, pourrait-on alors demander derechef ? Pour qui écrire ? Non pour un lecteur, mais pour soi, par une nécessité interne qui doit faire sortir les pensées : « jusqu'à présent, je n'ai pas encore trouvé d'autre moyen de me *débarrasser* de mes pensées »[9]. Mais n'y a-t-il pas quelque vanité dans cet effort d'enfantement ? Si « personne ne comprend personne », selon le mot que Maupassant rapporte de Flaubert[10], toute reconnaissance, présente ou espérée, ne relève-t-elle pas alors du malentendu ? Mais qui voudrait de cette gratitude ? Qui pourrait s'en satisfaire ? À considérer l'émotion en son individualité propre, insaisissable, on ne saurait la dire adéquatement : la mettre en mot serait comme « empoigner l'eau », comme l'écrivait Montaigne : « car plus il serrera et pressera ce qui de sa nature coule partout, plus il perdra ce qu'il voulait tenir et empoigner[11] ». Il y a une nécessité d'écrire, écrivait Nietzsche : le choix n'appartient pas à l'auteur de se débarrasser de ses pensées « Pourquoi je le veux ? Est-ce donc que je le veux ? Je le dois[12]. » Cette pression interne, cette obligation en somme, ne dit pourtant rien quant à sa légitimité, ni quant à sa possibilité même de réussite : peut-être est-elle seulement insensée, dérisoire.

On comprend dès lors combien, dans une telle acception indicible de l'émotion, son écriture révèle toujours quelque mélancolie. Le ratage est inévitable : l'affect, qui était si vif et si frais encore avant sa mise en mot, se trouve désormais flétri ; il est passé comme y est destiné un fruit, qu'il demeure sur l'arbre ou soit cueilli par une main avide de le conserver. Car quel discours pouvons-nous tenir sur l'émotion ?

> Hélas jamais rien d'autre que ce qui est sur le point de se faner et commence à perdre son parfum ! hélas, jamais rien d'autre que des orages qui se retirent, épuisés, et des sentiments jaunis et tardifs ! […] Nous éternisons ce qui n'en a plus pour longtemps à vivre et à voler, rien que des choses fatiguées et plus que mûres ![13]

7 Nietzsche, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, trad. Patrick Wotling. Paris, GF, 2000b, p. 78.
8 Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo*, trad. Éric Blondel. Paris, GF, 1992, p. 93.
9 Nietzsche, Friedrich, *Le Gai savoir*, trad. Patrick Wotling. Paris, GF, 1998, p. 141.
10 Maupassant, Guy de, *Le Horla et autres récits fantastiques*, dont la nouvelle *Solitude*, Paris, Livre de Poche, 2000, p. 133.
11 Montaigne, Michel de, *Essais, livre second*. Paris, Gallimard, 1965, p. 348.
12 Nietzsche, Friedrich, *Le Gai savoir*, trad. Patrick Wotling. Paris, GF, 1998, p. 141.
13 Nietzsche, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, trad. Patrick Wotling. Paris, GF, 2000b, p. 280-281.

Il y a bien pourtant un espoir même chez Nietzsche, qui n'estime guère pourtant un public de lecteurs (il écrit ainsi qu'« encore un siècle de lecteurs – et l'esprit lui-même va se mettre à puer[14] »), celui d'être un jour lu et compris. Mais c'est à la condition d'être étudié philologiquement. La philologie, dans son vocabulaire technique, désigne l'art de bien lire : « savoir déchiffrer des faits, sans les fausser par l'interprétation, sans perdre, dans l'exigence de comprendre, la prudence, la patience, la finesse[15] ». Mais c'est encore insuffisant, car on peut être incapable de se ressaisir de l'expérience vécue de l'auteur : il faut encore s'y préparer par une discipline pulsionnelle qui rend communes les « expériences vécues intérieures[16] ». Et c'est ainsi que la communication, superficielle somme toute, devient possible et que naît le commun : par la perte du propre.

Rien n'y fait donc : l'affect semble incommensurable à son dire, au point de rendre son expression linguistique sinon impossible et vaine, du moins infiniment délicate, ambivalente, et toujours sujette sinon à incompréhension, du moins à malentendu. Mais c'est seulement à condition de considérer l'émotion comme unique, propre au sujet et donc sans patron : est-ce seulement le cas ?

Toute autre est la voie empruntée par Jean-Marie Guyau. Alors qu'il partage avec Nietzsche le souci de ne se pas perdre dans des abstractions idéalistes (d'où leur critique commune de la métaphysique dogmatique), l'auteur de l'*Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction* ne fait point de l'égoïsme un point de départ. Certes, il refuse la réduction du moral au social, ainsi que la pensée d'une obligation comme entité *sui generis* qui s'imposerait de manière coercitive à l'individu : si la morale a un sens, ce sens est à trouver voire à controuver au sein du sujet, en quoi Guyau peut être considéré comme un nominaliste. Mais il constate combien le sujet individuel est multiple : diversité d'idées, de volontés, de sentiments : « nous disons : moi, et nous pourrions aussi bien dire nous[17] ». Ce constat est encore celui de Nietzsche (« notre corps n'est en effet qu'une structure sociale composée de nombreuses âmes[18] ») : aussi devons-nous préciser que ces puissances sont, pour Guyau, moins notre œuvre que nous ne sommes plutôt *traversés* par elles.

C'est ici que le nominalisme sociologique de Guyau le cède à un réalisme de ces puissances : la pensée, la volition ou l'émotion ne sont pas propres à l'individu, qui en serait le dépositaire unique et irremplaçable. Non, propose Guyau, ces matériaux de la vie intérieure ne sont pas si nouveaux qu'ils le paraissent. Ils ne sont pas des originaux dont la transcription discursive serait une pâle copie : ils sont plutôt le produit de la nature (« les émotions humaines ne sont-elles pas un des mouvements de la Nature ?[19] »), et plus précisément d'une activité vitale, que tout individu développant l'intensité de son existence pourra embrasser.

14 Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Georges-Arthur Goldschmidt. Paris, Livre de poche, 1983, p. 55.
15 Nietzsche, Friedrich, *L'Antéchrist*, trad. Éric Blondel. Paris, GF, 1996, p. 113.
16 Nietzsche, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, trad. Patrick Wotling. Paris, GF, 2000b, p. 261.
17 Guyau, Jean-Marie, *L'Art au point de vue sociologique*, Paris, Fayard, 2001, p. 25.
18 Nietzsche, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, trad. Patrick Wotling, Paris, GF, 2000b, p. 67.
19 Guyau, Jean-Marie, *L'Art au point de vue sociologique*, Paris, Fayard, 2001, p. 267.

Mais que faut-il entendre par « vital » ? Faut-il l'entendre au sens où Bergson le comprendra, comme une force spirituelle indépendante de la matière et qui la relèverait (on lit ainsi dans *L'Évolution créatrice* que « la vie est en réalité d'ordre psychologique[20] ») ? Faut-il l'entendre au sens du matérialisme, qui réduit le fait biologique à un mécanisme ? En un sens, Guyau reprend à son compte la définition de Spencer : la vie obéit bien à la loi d'évolution, qui décrit le passage graduel au sein de la matière du simple au complexe, de l'homogène à l'hétérogène. Mais c'est aussitôt pour l'amender, ou plutôt pour la compléter : la vie abstraite de son pôle subjectif n'est qu'une abstraction. Annamaria Contini a ainsi montré que Guyau refusait le réductionnisme qui ne permet pas de saisir la complexité inhérente au phénomène « vie »[21]. Car vivre s'entend à la première personne, comme puissance qui ne se contente pas de s'adapter, qui peut mieux que s'adapter : vivre, c'est inventer, c'est innover, y compris sur le plan organique. Vivre, à un niveau supérieur et vraiment humain, c'est avoir des idées, éprouver des émotions et être animé par des volontés toujours plus puissantes – concevoir, ressentir et vouloir sont des modalités d'un vivre biologique qui nous emportent au-delà du cercle étroit du « moi ». L'émotion apparaît lorsque la vie s'intensifie.

En ce sens, l'émotion que nous ressentons n'est pas le modèle, mais l'émergence d'un élan à même de s'imprimer en chacun. Guyau écrit ainsi que « l'émotion la plus personnelle n'est pas si neuve[22] », prenant ainsi le contre-pied de la formule de Victor Hugo que nous avons citée.

> La masse des sensations humaines et des sentiments simples est sensiblement la même à travers la durée et l'espace. Si on a vécu trente ans, avec une conscience assez aiguisée, dans un coin pas trop fermé de la terre, on peut compter n'avoir plus à éprouver de sensations radicalement neuves […] Il existe sans doute, au fond de tout individu comme de toute époque, un noyau de sensations vives et de sentiments spontanés qui lui est commun avec tous les autres individus et toutes les autres époques ; c'est le fonds de toute existence ; c'est le lieu et le moment où, en étant le plus soi-même, on se sent devenir autrui, où l'on saisit dans son propre cœur la pulsation profonde et immortelle de la vie.[23]

Il peut bien y avoir une blessure narcissique à considérer que les sommets de notre vie intérieure ne sont pas exclusivement les nôtres : ne croyons-nous pas trop à la primeur de nos affects, au point de les croire sans pareil ? Mais si nous l'accordons le plus souvent pour les idées, pourquoi ne l'accorderions-nous pas pour les émotions ? Il est vrai que les affects paraissent nous définir plus proprement, plus uniquement – et, en un sens, c'est incontestable, le senti-

20 Bergson, Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris, PUF, « Quadrige », 2007, p. 258.
21 Contini, Annamaria, *Jean-Marie Guyau, esthétique et philosophie de la vie*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 152.
22 Guyau, Jean-Marie, *L'Art au point de vue sociologique*, Paris, Fayard, 2001, p. 91.
23 Guyau, Jean-Marie, *L'Art au point de vue sociologique*, Paris, Fayard, 2001, p. 91, 101-102.

ment s'origine dans les tréfonds organiques de l'individualité. Ce n'est pas à dire pour autant que l'émotion n'est *que* personnelle : Guyau considère qu'il y a une sorte d' « analogie de constitution[24] » dans l'espèce humaine, et qui autorise à penser que chacun peut ressentir toutes les émotions qu'une âme humaine est susceptible d'éprouver.

Ce que l'émotion perd en unicité (ou plutôt : en individualité), elle le gagne en *largeur*. Si ce n'est plus un seul cœur humain qui la peut ressentir, ce sont des milliers, des millions : l'émotion peut se répandre, se propager à la manière d'une contagion nerveuse, gagner en expansion. Il est d'ailleurs à noter que l'émotion possède une force de diffusion dont ne peuvent qu'imparfaitement rendre compte les thèses qui appuient son unicité, qui font de chaque émotion un individu incomparable à tout autre : si l'émotion a son identité propre, quoiqu'elle soit fondue dans celle qui précède et celle qui succède, elle ne saurait se communiquer sans se perdre. Au contraire, si on pense l'émotion comme une puissance impersonnelle, née du développement de la vie biologique, celle qu'on exprime est à même d'éveiller, chez autrui, un sentiment qui peut être qualifié d'analogue : si toutes les émotions peuvent être ressenties par les êtres humains, celle qu'on lit chez autrui stimule une puissance qui sommeillait en nous.

Il y a ainsi, d'après Guyau, un fonds potentiellement éternel de l'émotion, tant que dure la vie même. Cet effet de temporalité permet en outre à l'émotion de gagner en *profondeur*. Car il devient possible pour un individu de s'approprier un de ces affects impersonnels, et d'en révéler « des nuances inaperçues jusqu'alors, des nouveautés de détail[25] ». L'originalité n'est ainsi plus celle de l'émotion elle-même, mais de sa variation, de sa saveur qui en explore une facette sans présomption de totale réinvention. Nous portons dans notre cœur tous les affects qu'un cœur peut ressentir, et c'est pourquoi nous pouvons nous émouvoir devant une œuvre : elle nous fait *vibrer*. Le terme « vibrer », à cet égard, ne laisse pas d'être une métaphore heureuse et féconde, et à ce titre pourrait être davantage qu'une métaphore : tout se passe comme si, dans la pensée de Guyau, nous n'étions que des crispations temporaires d'idées et affects qui seraient comme les ondulations fondamentales de la vie. Mais cette ondulation produit des effets dans le sujet qu'elle traverse, et dont Guyau retrace la logique[26]. Il y a d'abord le niveau du *choc* : à l'occasion d'une sensation, d'une idée, d'un mot, le sujet reçoit une information sur le monde extérieur. Vient ensuite le moment de ce qu'on pourrait appeler la *tonalité* : le choc en question est interprété par le sujet comme producteur de plaisir ou de déplaisir. Enfin advient le moment proprement esthétique, celui qui transforme un sentiment brut en émotion complexe, et décide de la profondeur : le *timbre*, ou la résonnance que la sensation éveille au sein de l'univers affectif du sujet. Plus le timbre est puissant, plus l'émotion sera riche en phénomènes sympathiques : plus elle sera vive. De même qu'une note appelle ses harmoniques, de même une émotion en appelle d'autres, pour résonner au sein du sujet et l'emplir d'un concert

24 Guyau, Jean-Marie, *Éducation et hérédité*, Paris, Alcan 1889, p. 9.
25 Guyau, Jean-Marie, *L'Art au point de vue sociologique*, Paris, Fayard, 2001, p. 91.
26 Guyau, Jean-Marie, *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris, Alcan, 1921, p. 72-73.

d'affects. Cette vibration des émotions nous traverse, et nous transforme, nous élargit. En ce sens vital, elle est plus réelle, c'est-à-dire plus vivante que l'individu qui ne fait que la porter : « mon amour est plus vivant et plus vrai que moi-même[27] ».

Le discours n'est pas indifférent à cette diffusion sociale et esthétique de l'émotion. Penseur de l'immanence et du monisme, Guyau envisage une continuité entre l'idée, l'affect et la volonté : une idée n'est jamais affectivement neutre ou indifférente, et contient toujours une tendance à l'effectuation. Telle est la théorie des idées-force, qui considère la puissance motrice de l'idée, ainsi que du mot, « produit naturel et nécessaire de l'évolution intellectuelle ». En ce sens, le discours n'est donc pas un opérateur d'impropriété, qui déréalise l'émotion à mesure qu'il la rend commune : il est déjà ce qui la peut communiquer. Mais il peut encore la vivifier ; Guyau constate combien le dire est porteur de performativité, au sens qu'Austin[28] donnera à ce terme : effectuation de l'acte qu'il désigne. Dire, c'est penser, ressentir – et c'est donc déjà vouloir. L'émotion, loin de perdre à l'occasion de son expression discursive, y peut gagner la dimension du partage.

> Aussi tout mot […] éveille-t-il aussitôt avec force l'idée ou le sentiment correspondant. D'autre part, comme c'est une loi psychologique que toute image occupant vivement la conscience tend à s'achever par l'action, le mot est une action qui commence.[29]

Cette continuité des facultés qu'énoncent les idées-force (« la volonté n'est qu'un degré supérieur de l'intelligence, et l'action un degré supérieur de la volonté[30] ») implique que l'émotion n'est isolée ni de l'intelligence ni de l'action : la conscience la plus vive est aussi la plus riche en contraste. Aussi l'émotion peut-elle être relevée par les idées, dont le développement affecte le sentiment, le grandit, l'élargit. « Nous ne voyons jamais du même œil et nous ne sentons jamais du même cœur lorsque notre intelligence est plus ouverte, notre science agrandie[31] ». La vie affective ne rayonne jamais autant que lorsqu'elle est éclairée par l'intelligence. Disons plus nettement : l'émotion n'est jamais si vive que lorsqu'elle est soutenue par un *logos* qui la partage.

C'est l'art qui, pour Guyau, a pour charge d'accroître l'intensité des émotions, c'est-à-dire d'élever l'émotion au rang d'émotion esthétique en accroissant son timbre. Pour ce faire, son discours se doit d'être suggestif[32] : l'art, et Nietzsche saura s'en souvenir, est foncièrement un stimulant[33]. Qu'est-ce donc

27 Guyau, Jean-Marie, *L'Art au point de vue sociologique*, Paris, Fayard, 2001, p. 95.
28 Austin, John Langshawn, *Quand dire c'est faire*, trad. Gilles Lane. Paris, Seuil, 1991.
29 Guyau, Jean-Marie, *Éducation et hérédité*, Paris, Alcan 1889, p. 13.
30 Guyau, Jean-Marie, *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, Paris, Fayard, 1985, p. 97.
31 Guyau, Jean-Marie, *L'Art au point de vue sociologique*, Paris, Fayard, 2001, p. 92.
32 Guyau, Jean-Marie, *L'Art au point de vue sociologique*, Paris, Fayard, 2001, p. 96 : « [L'art] est avant tout un ensemble de moyens *suggestifs* »
33 Guyau, Jean-Marie, *L'Art au point de vue sociologique*, Paris, Fayard, 2001, p. 16 : « L'émotion *esthétique,* causée par la beauté, se ramène en nous à une stimulation générale et, pour ainsi dire, collective de la vie sous toutes ses formes conscientes (sensibilité, intelligence, volonté) ».

que la suggestion ? S'inspirant des travaux de Bernheim, Guyau propose de la penser par analogie avec l'instinct : de même que l'instinct est comme une suggestion héréditaire, de même la suggestion est comme un instinct individuel, un instinct artificiel, un « instinct à l'état naissant[34] ». Cette capacité de se mettre à l'unisson d'un organisme plus actif révèle qu'au fond de toute suggestion il y a communication d'une puissance, d'une vitalité qui tend à s'imposer chez l'organisme moins actif : il y a une fécondité de la vie qui se transmet spontanément, naturellement. « Toute volonté forte tend à créer une volonté de même direction chez les autres individus[35] ». Autrement dit, l'art n'est efficace dans sa capacité à susciter des émotions complexes qu'à la condition de nous faire sympathiser avec ce qu'il représente : « le but dernier de l'art est toujours de provoquer la sympathie[36] ». Or pour susciter cette sympathie, le sujet représenté doit être doué de vie, et surtout chargé d'affects : l'intelligence seule ne saurait être crédible, elle n'atteint pas le spectateur. Pour quelle raison ? En des mots d'une profondeur qu'on a rarement remarqué, Guyau estime que bien que la pensée soit intensément vitale (« La conscience est de l'action concentrée, solidifiée, cristallisée en quelque sorte[37] »), son emprise est souvent limitée, et demeure en retrait par rapport aux profondes puissances inconscientes et instinctives. L'analyse seule n'est pas « organique » : elle est désincarnée, n'a pas prise sur l'existence et ne saurait nous toucher. D'où la critique par Guyau, en accord avec le Nietzsche de la *Naissance de la tragédie*, quoique pour de tout autres raisons, du dialecticien comme modèle artistique : on ne sympathise guère avec lui, parce qu'il manque de ce génie du sentiment, qui individualise vraiment une personne[38].

> Le personnage qui raisonne seulement et ne sent pas ne saurait nous émouvoir : nous voyons trop bien que sa supériorité ne repose sur rien de profond et d'organique, nous sentons qu'il ne vit pas ses idées. […] le conscient n'est pas tout et est souvent superficiel ; aussi l'inconscient doit-il être présent et se laisser sentir dans l'œuvre d'art partout où il existe dans la réalité, si l'on veut donner l'impression de la vie.[39]

On comprend mieux, par conséquent, pourquoi Guyau proposait de comprendre l'émotion comme plus réelle que l'individualité même : c'est qu'elle est

34 Guyau, Jean-Marie, *Éducation et hérédité*, Paris, Alcan 1889, p. 4.
35 Guyau, Jean-Marie, *Éducation et hérédité*, Paris, Alcan 1889, p. 12.
36 Guyau, Jean-Marie, *L'Art au point de vue sociologique*, Paris, Fayard, 2001, p. 96.
37 Guyau, Jean-Marie, *Éducation et hérédité*, Paris, Alcan 1889, p. 217.
38 Guyau, Jean-Marie, *L'Art au point de vue sociologique*, Paris, Fayard, 2001, p. 95 : « Le sentiment est la résultante la plus complexe de l'organisme individuel, et il est en même temps ce qui mourra le moins dans cet organisme ; il est la plus profonde formule de la réalité vivante. Ce qui fait que quelques-uns d'entre nous donnent parfois si facilement leur vie pour un sentiment élevé, c'est que ce sentiment leur apparaît en eux-mêmes plus réel que tous les autres faits secondaires de leur existence individuelle ; c'est avec raison que devant lui tout disparaît, tout s'anéantit. Tel sentiment est plus vraiment nous que ce qu'on est habitué à appeler notre personne ; il est le cœur qui anime nos membres, et ce qu'il faut avant tout sauver dans la vie, c'est son propre cœur. »
39 Guyau, Jean-Marie, *L'Art au point de vue sociologique*, Paris, Fayard, 2001, p. 98.

parfois plus pleine de vie, plus féconde, plus large que la personnalité qui l'accueille. De même que certains vers valent mieux que le poème tout entier, de même certaines émotions sont à ce point sublimes qu'elles rendent indifférent le reste de l'existence. « On peut parfois, sans être irrationnel, sacrifier la totalité de l'existence pour un de ses moments, comme on peut préférer un seul vers à tout un poème[40] ». La seule réalité est en somme celle de la puissance de la vie, qui s'exprime sous les formes, non exclusives, des idées, des sentiments et des volontés. La science la plus vraie, tout ainsi que l'art le plus profond, ne font qu'exprimer cette intensité croissante de la vie, sous des formes toujours plus hétérogènes, toujours plus fécondes et partageables. C'est donc, en définitive, à cette puissance de la vie, que revient le dernier mot, d'après la proposition originale et radicale de Guyau, d'une pensée vive de l'émotion, qui ne s'épuise ni par sa nomination ni par son expression – au contraire. Si seule la vie est réelle, et qu'il n'y a entre le mot et l'émotion qu'une différence de degré, nous ne sommes jamais que des passeurs d'une intensité qui nous dépasse – et l'écriture possède alors le sens d'un appel à l'immortalité. Non pas une immortalité individuelle, qui est encore le produit de l'égoïsme, mais une immortalité de ce que nous avons créé, de ce que nous avons légué, de notre fécondité, de notre amour. Car au fond, toute œuvre est le produit de l'amour, de cette générosité organique qui s'épanche en idée, en sentiment, en volonté : l'amour est inséparable de l'expansion de la vie même. En ce sens, Philippe Saltel a absolument raison de caractériser la pensée de Guyau comme une « morale de l'amour[41] ».

> Si [l'amour] constitue à certains égards une dépense de force, il accroît tellement sous d'autres rapports toute l'énergie vitale, qu'il faut le regarder comme une de ces dépenses fructueuses inséparables de la circulation même de la vie.[42]

En guise de conclusion, nous proposons ce beau texte tiré de *L'Irréligion de l'avenir*, qui fut gravé sur sa dalle funéraire, et qui exprime cette espérance d'une émotion et d'une pensée qui s'élargit au-delà de l'individu. Le sujet individuel n'est donc pas le point final obligé d'une pensée moniste : il peut être considéré comme le relais de puissances vitales qui justifient l'art, la science et la générosité – et qui rend grâce au sang que l'on verse pour écrire sans présomption d'incompréhension. De même que, d'après Guyau, l'égoïsme brut est une abstraction, une impossibilité, de même l'œuvre ne saurait être absolument personnelle : ce que nous avons vécu de plus profond peut continuer de vivre même quand nous ne sommes plus.

> Ce qui a vraiment vécu une fois revivra. Ce qui semble mourir ne fait que se préparer à renaître. Concevoir et vouloir le mieux, tenter

40 Guyau, Jean-Marie, *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, Paris, Fayard, 1985, p. 138.

41 Saltel, Philippe, *La puissance de la vie, Essai sur la* Morale sans obligation ni sanction *de Jean-Marie Guyau*. Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 282.

42 Guyau, Jean-Marie, *L'Irréligion de l'avenir, étude sociologique*, Paris, Alcan Félix, 1887, p. 259.

la belle entreprise de l'idéal, c'est y convier, c'est y entraîner toutes les générations qui viendront après nous. Nos plus hautes aspirations, qui semblent précisément les plus vaines, sont comme des ondes qui, ayant pu venir jusqu'à nous, iront plus loin que nous, et peut-être, en se réunissant, en s'amplifiant, ébranleront le monde. Je suis bien sûr que ce que j'ai de meilleur en moi me survivra. Non, pas un de mes rêves peut-être ne sera perdu ; d'autres les reprendront, les rêveront après moi, jusqu'à ce qu'ils s'achèvent un jour. C'est à force de vagues mourantes que la mer réussit à façonner sa grève, à dessiner le lit immense où elle se meut.[43]

Œuvres citées

Austin, John Langshawn, *Quand dire c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

Bergson, Henri, *Le Rire*, Paris, puf, « Quadrige », 1992.

Bergson, Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris, puf, « Quadrige », 2007.

Contini, Annamaria, *Jean-Marie Guyau, esthétique et philosophie de la vie*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Guyau, Jean-Marie, *L'Irréligion de l'avenir, étude sociologique*, Paris, Alcan Félix, 1887.

Guyau, Jean-Marie, *Éducation et hérédité*, Paris, Alcan 1889.

Guyau, Jean-Marie, *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris, Alcan, 1921.

Guyau, Jean-Marie, *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, Paris, Fayard, 1985.

Guyau, Jean-Marie, *L'Art au point de vue sociologique*, Paris, Fayard, 2001.

Hugo, Victor, *Œuvres complètes*, Arvensa Éditions, 2013.

Maupassant, Guy de, *Le Horla et autres récits fantastiques*, dont la nouvelle *Solitude*, Paris, Livre de Poche, 2000.

Montaigne, Michel de, *Essais, livre second*. Paris, Gallimard, 1965.

Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Georges-Arthur Goldschmidt. Paris, Livre de poche, 1983.

Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo*, trad. Éric Blondel. Paris, GF, 1992.

Nietzsche, Friedrich, *L'Antéchrist*, trad. Éric Blondel. Paris, GF, 1996.

Nietzsche, Friedrich, *Le Gai savoir*, trad. Patrick Wotling. Paris, GF, 1998.

Nietzsche, Friedrich, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, trad. Michel Haar et Marc de Maunay. Paris, Gallimard, 2000a.

Nietzsche, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, trad. Patrick Wotling. Paris, GF, 2000b.

Nietzsche, Friedrich, *Crépuscule des idoles*, trad. Patrick Wotling. Paris, GF, 2005.

Saltel, Philippe, *La puissance de la vie, Essai sur la* Morale sans obligation ni sanction *de Jean-Marie Guyau*. Paris, Les Belles Lettres, 2008.

43 Guyau, Jean-Marie, *L'Irréligion de l'avenir, étude sociologique*, Paris, Alcan Félix, 1887, p. 458.

« Quelle âme ? » L'expression des émotions dans les discours sur les arts de la marionnette

Françoise Canon-Roger
Université de Reims Champagne-Ardenne
francoise.canon@univ-reims.fr

Résumé. Les textes didactiques et surtout techniques sont censés être dénués de toute expression d'émotions même lorsqu'ils ont pour thème des pratiques artistiques telles que les arts de la marionnette. Une approche théorique non logiciste et une étude comparative de textes relevant de discours différents permettent au contraire de remettre en question la notion même de degré zéro de l'expressivité. Plus particulièrement, cette étude s'efforce de mettre en évidence les formes sémantiques associées à l'expression du thème du simulacre de la figure humaine quand celui-ci est chargé d'une forte intensité qualitative. De manière remarquable, puisque « émouvoir » signifie étymologiquement « mettre en mouvement », ces manifestations linguistiques de l'émotion sont liées au thème de la mise en mouvement des marionnettes. Toutes ont en commun des schémas actantiels lacunaires dans lesquels le principe causateur du mouvement est marginalisé ou supprimé aboutissant ainsi à présenter les pantins comme des êtres à part entière.

Mots clés : genre, expressivité linguistique, marionnette, rôle sémantique, simulacre.

Abstract. Didactic and above all technical texts are supposed to be free of any expression of emotion even when they deal with artistic activities such as the art of puppetry. It seems however that a theoretical approach that accounts for qualitative inequalities together with a comparative approach of texts belonging to different discourses lead on the contrary to ruling out the existence of the principle of isonomy in any texts. This study isolates the semantic forms linked to the theme of the imitation of the human figure when it is endowed with strong intensity. Quite remarkably since "emotion" etymologically means "to set in motion", these manifestations of emotion occur in passages dealing with the technical means used to set the puppets or marionettes in motion. But the cause of this movement as a semantic role in the narrative is systematically marginalized or suppressed, which amounts to representing these puppets as beings in their own right.

Keywords: genre, linguistic expressiveness, puppetry, semantic role, simulacrum.

D'un point de vue sémantique, l'expression écrite des émotions suscitées par les arts de la marionnette dans des textes didactiques et techniques réserve des surprises. On s'attend dans des textes littéraires, romanesques par exemple, à une expressivité marquée alors que les écrits non-littéraires se caractériseraient au contraire par une certaine isonomie ou du moins, par une intensité expressive qui prendrait un tour rhétorico-sémantique moins prévisible. Or une approche comparative de textes appartenant à des discours différents remet en question cet horizon d'attente ainsi que la notion même de degré zéro de l'expressivité dans les textes didactiques et techniques. Plus particulièrement, cette étude s'efforce de mettre en évidence les formes sémantiques associées à l'expression du thème du simulacre de la figure humaine quand celui-ci est chargé d'une forte intensité qualitative. De manière remarquable puisque « émouvoir » signifie étymologiquement « mettre en mouvement », ces manifestations d'émotion sont liées au thème de la mise en mouvement des marionnettes. Elles surgissent même dans la description du geste technique qui conduit à la mise en mouvement. Toutes ont en commun des schémas actanciels lacunaires dans lesquels le principe causateur du mouvement est marginalisé ou supprimé.

L'expression linguistique de l'émotion

La manifestation de l'émotion en discours est le plus souvent traitée comme un écart par rapport à l'énonciation d'un contenu logique qui serait dénué d'intensité expressive. Pour Bally, l'étude des faits expressifs se confond avec l'objet de la stylistique : « Pour que l'expressivité se manifeste, il faut la complicité de la pensée émotive ; le signe expressif doit répondre à une réalité psychique et satisfaire un besoin de la sensibilité ; à cette condition seulement il déploie ses effets[1] ». Cette définition est à mettre en rapport avec celle qu'il donne par ailleurs de la stylistique : « La stylistique étudie les faits d'expression du langage organisé du point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité[2] ». Ce rapprochement peut être complété par une troisième citation qui définit la manière la plus répandue de traiter le fait expressif : « Ce n'est que par la détermination du contenu logique d'une expression que sa valeur affective peut être mise en évidence[3] ». On ne peut pas mieux exprimer la notion d'écart telle qu'elle est définie dans la tradition logico-grammaticale.

Cette séparation du contenu logique et du procédé expressif est également présente dans les schémas de la communication. Du moins les schémas fonctionnalistes ont-ils l'avantage de ne pas retenir uniquement la fonction référentielle. La fonction expressive reprise par Jakobson est associée au destinateur. Lorsque cette fonction est activée, le message serait l'expression de certains traits propres à la source. Elle permettrait une sorte d'identification de cette source et

1 Bally, 1977 : 97.
2 Bally, 1951 : 16.
3 *Ibid.*

indiquerait l'opinion ou les sentiments de l'émetteur sur le contenu référentiel de son énoncé ; elle permettrait aussi de renseigner, à son insu, sur sa personne physique, sa personnalité, son appartenance sociale, son degré d'instruction, son origine géographique, etc. Cette approche fonctionnelle appelle plusieurs commentaires. On peut se demander comment il est possible de séparer la fonction expressive qui serait l'objet de la stylistique et la fonction poétique qui serait l'objet de la poétique. D'autre part, si l'on garde les termes employés dans le schéma de la communication, il faudrait considérer les deux pôles de l'émission et de la réception comme inséparables. Dans le chapitre déjà mentionné intitulé « Mécanisme de l'expressivité linguistique[4] », Bally passe d'un pôle à l'autre, de la description des *procédés* du langage expressif à leurs *effets* tout en se défendant de le faire parce que, pour lui, les effets sont liés à l'appréciation esthétique. Il faut bien admettre qu'un procédé expressif se donne à percevoir, à reconnaître et à interpréter. Tout phénomène expressif, quelle qu'en soit la médiation sémiotique et qu'il soit volontaire ou non, sera considéré comme porteur de sens. Pour demeurer dans le cadre de la communication verbale, le schéma de la communication proposé par Culioli est plus apte à rendre compte de ce couplage entre énonciateur et co-énonciateur : « il y a toujours interférence partielle entre émission et réception dans l'acte de communication ; il existe en particulier une rétroaction de l'audition sur la phonation, et un effet des habitudes articulatoires sur le repérage acoustique des sons émis par la personne d'en face ». Il souligne que « tout échange vocal suppose une visée des interlocuteurs, le désir de s'exprimer, d'exposer, de jouer, de commander, d'agir, d'avoir un effet sur les autres (ou sur soi-même en tant qu'autre)[5] ».

Dans une perspective sémiotique, l'énonciation et l'interprétation sont deux formes d'une même activité qui a pour but l'élaboration du sens. D'une part, le fonctionnalisme est réducteur parce que selon Rastier : « Le langage est bien davantage qu'un moyen de communication, c'est un milieu dans lequel nous vivons[6] ». C'est aussi ce que dit explicitement Bally, après Saussure. Nous baignons dans le sémiotique et le langage en fait partie : à propos de la possibilité de remplacer des éléments situationnels et des signes mimiques par des signes linguistiques, il écrit : « Cette dernière remarque prouve aussi que le langage baigne dans l'ensemble des signes qu'étudie la sémiologie[7] ». Et nous baignons dans le langage. D'autre part, énonciation et interprétation ne sont pas des reflets inversés l'un de l'autre. Il n'y a pas de symétrie dans l'échange. Le message n'est pas perçu de la même façon par l'émetteur et le récepteur parce « qu'il n'est pas soumis au même régime de pertinence : la différence des intentions entraîne celle des saillances dans le flux de l'action communicative en cours[8] ».

4 Bally, 1977 : 75-99.
5 Culioli, 1965 : 2.
6 Rastier, 2003 : 2.
7 Bally, 1977 : 78.
8 Rastier, 2003 : 10.

Des inégalités qualitatives

On ne peut pas considérer un texte quel qu'il soit comme une suite de phrases. Les acquis de la rhétorique sont importants dans ce domaine, en particulier lorsque l'on traite de l'expressivité. En effet, un texte n'est pas amorphe. Les outils de l'analyse grammaticale ne permettent pas de rendre compte de l'organisation sémantique d'un texte parce qu'ils présupposent la présence, la discrétion, l'identité à soi et l'isonomie (répartition égale). Or les objectivités construites par la sémantique des textes ne sont pas des « choses » ; elles sont continues, elles comportent des inégalités qualitatives et toutes ne relèvent pas forcément des mêmes normes. Lorsque l'on aborde les textes, on ne peut pas avoir recours aux procédures qui sont employées en analyse grammaticale : localisation, commutation, hiérarchisation avec unicité des rattachements, typage univoque des relations, caractérisation formelle de l'identité catégorielle[9]. Mais la question se pose néanmoins de savoir comment on peut identifier des unités linguistiques propres au texte. Ces unités sémantiques consistent en connexions de signifiés aux paliers inférieurs de la période (unité héritée de la rhétorique), du syntagme et de la sémie qui est le signifié d'une lexie. « Ces connexions ne constituent pas un réseau uniforme : certaines sont mises en saillance, valorisées, modalisées, et ces saillances sont du même ordre que ce qui est véhiculé par l'intonation[10] ». Cette conception morphosémantique tient compte des inégalités qualitatives qui sont le propre des productions linguistiques envisagées comme textes.

La perception sémantique repose sur la reconnaissance de formes telle que l'a théorisée la *Gestalt*. Des formes sémantiques se détachent sur des fonds. Les fonds sont perçus comme des suites de points réguliers tandis que les formes sont discrétisées par leurs points singuliers. Cette différence recouvre celle qui est désignée par le couple prégnance et saillance dans les travaux de René Thom sur la morphogenèse, de Jean Petitot sur la morphodynamique, de Wolfgang Wildgen ou de Rosenthal et Visetti :

> Dans un premier abord, *Prägnanz* fait appel à des notions très générales d'ordre, de régularité, simplicité, symétrie, stabilité, etc., et débouche sur une notion de *bonne forme*, qui serait donc, par définition, une forme qui présente à un degré convenable ces qualités, telles qu'elles s'instancient dans le champ considéré.[11]

La prégnance est une qualité des fonds sémantiques tandis que les formes se caractérisent par leur saillance. Mais il ne s'agit pas de la perception d'un simple rapport partie/tout. Ce n'est pas ce que signifient fond et forme ici. Ce n'est pas non plus une distinction entre forme et contenu ou *dictum* vs *modus*. Le modèle est dynamique puisque non seulement les formes mais aussi les fonds se transforment au cours du texte. Les formes sont indissociables du cours d'action

9 Rastier, 2006 : 99.
10 Rastier, 2001a : 44.
11 Rosenthal et Visetti, 2001 : 192.

qui les constituent et des valeurs qui s'y attachent. C'est ce que souligne Régis Missire dans son compte rendu de l'ouvrage de Cadiot et Visetti[12] :

> Cadiot et Visetti mentionnent à cet égard la réduction fréquente de la perception gestaltiste à une simple perception de morphologies sensibles, alors qu'il faudrait concevoir une saisie solidaire des formes et des valeurs, solidarité dont l'effet immédiat est de grever sérieusement la séparation de la forme et du sens. Aussi, fidèles au principe de la *requiredness* chez Köhler[13], les auteurs insistent sur l'unité de la perception, de l'action et de l'expression.[14]

Cela signifie que la perception morphologique fait partie d'un cours d'action et qu'elle est liée à l'expressivité dans la mesure où elle est indissociable de la prise en compte de valeurs.

Cette valorisation propre au réseau de signifié dans un texte peut être comparée aux phénomènes liés à la prosodie. Le rapprochement entre prosodie et inégalités qualitatives en sémantique des textes permet de situer la problématique de l'écart expressif dans un cadre qui normalise le phénomène en l'intégrant aux principes ordinaires à l'œuvre dans l'énonciation et l'interprétation. Certains travaux, ceux de Geneviève Caelen-Haumont[15] par exemple, posent comme hypothèse une identité fondamentale entre structures sémantiques et structures prosodiques. Si expressivité il y a, elle se manifeste selon le rapport qu'entretiennent les fonds sémantiques et les formes qui s'en détachent en fonction de rythmes et de mouvements qui permettent de les discrétiser.

Ces inégalités qualitatives peuvent être traitées selon des degrés croissants d'intensité expressive : fonds, contours de formes, formes régulières, formes singulières, points nodaux et parangons. Considérer que le texte est le lieu d'inégalités qualitatives permet d'envisager l'expressivité comme :

une variante par rapport à une norme de discours ou de genre

une forme par rapport à un fond sémantique

une forme par rapport à une forme antérieure dans un même texte ou dans d'autres textes

une saillance par rapport aux opérations interprétatives élémentaires

un contraste fort par rapport à un régime de moindre intensité.

12 Cadiot et Visetti, 2001.

13 Terme traduit par « réquisition » dans Rosenthal et Visetti, 2001, p. 194 : contrainte exercée par une partie du champ perceptuel sur une autre. Par exemple, un cercle dont il manque un court segment sera perçu comme complet parce que la portion manquante est « requise » par le tout.

14 Missire, 2006 : 6.

15 Caelen-Haumont, 2005.

Les contraintes liées aux discours et aux genres

La stylistique telle que la conçoit Bally ne prévoit pas d'instance intermédiaire entre le « système de la langue et l'expression d'un individu particulier » or « tout texte relève d'un genre et tout genre d'un discours[16] ». Ce sont le discours et le genre du texte qui comportent des prescriptions positives ou négatives quant au réglage de la production et de l'interprétation d'un texte en particulier pour ce qui concerne le régime d'intensité expressive. Il n'appartient pas au système de la langue mais à d'autres normes sociales. La distinction faite par Bally entre « langue expressive » et « langue intellectuelle » ne se situe pas au niveau qui convient. C'est en stylistique que la notion d'écart est traditionnellement évoquée, le plus souvent pour être disqualifiée, sans que pourtant soit éliminée celle de degré zéro d'écriture qui serait celle « d'un segment de discours qui, par rapport au contenu du message et à la situation de communication, est dépourvu de marques caractérisantes particulières[17] ». Mais le degré zéro n'existe pas ; pas plus dans le discours littéraire que dans « la langue intellectuelle ». C'est par rapport aux normes qui régissent la production et l'interprétation d'un texte que l'on peut tenter de dégager les passages de haute intensité qualitative susceptible d'exprimer une émotion. Parmi ceux qui ont pris en compte l'espace des normes, il faut citer Eugenio Coseriu pour la linguistique et Philippe Hamon pour les études littéraires[18]. Les discours et les genres font partie des normes globales qui contraignent les textes jusqu'à leurs déterminations morphosyntaxiques. En sémantique des textes on entend par discours « un ensemble d'usages linguistiques codifiés attaché à un type de pratique sociale[19] ». Ainsi du discours journalistique, médical, juridique, littéraire, etc. Et un texte est rattaché à un discours par la médiation d'un genre.

Dans le discours littéraire, certains genres sont indissociables de l'expression des émotions, la poésie lyrique ou le roman par exemple. On ne s'étonnera pas de voir le thème des marionnettes donner lieu à des manifestations d'émotions quand il est traité selon le discours littéraire, c'est-à-dire lorsque Kleist, Charles Nodier ou George Sand s'en emparent. Cette dernière, en effet, pratique même différents genres dans des textes, qui ont en commun ce thème générique. Ainsi « Le théâtre des marionnettes de Nohant » qui peut être classé parmi les textes autobiographiques, décrit les séances de théâtre de marionnettes données par son fils, Maurice Sand, à Nohant tandis que *L'Homme de neige* (1859), dédié par George à son fils, est un roman. La différence de ton peut être appréciée quand on rapproche une citation empruntée à chacun des textes. Dans le texte non-fictionnel — mais non dénué de figures —, George Sand décrit le travail de *l'operante* ou manipulateur :

16 Rastier, 2001a : 173.
17 Mazaleyrat et Molinié, 1989 : 117.
18 Coseriu, 1962 : 11-113 et Hamon, 1997.
19 Rastier, 2001a : 298.

> Au bout de ses mains élevées au-dessus de sa tête, il fait mouvoir un monde qui réalise et personnifie les émotions qui lui viennent. Il voit ses personnages qui lui parlent de près, et qui, de sa main droite demandent impérieusement une réponse à sa main gauche. Il faut qu'il reste court ou qu'il s'enfièvre, et, une fois enfiévré, il se sent lucide, parce que ses fictions ont pris corps et parlent pour ainsi dire d'elles-mêmes. Ce sont des êtres qui vivent de sa vie et qui lui en demandent une dépense complète sous peine de s'éteindre et de se pétrifier au bout de ses doigts.[20]

Le schéma actanciel causatif inhérent dans le sémantisme de « manipuler » et de ses dérivés est mis en œuvre ici de manière objective : *il fait mouvoir un monde*. L'actant causateur intentionnel est à l'origine d'un procès qui a pour résultat un changement d'état : *Il fait mouvoir un monde* ce qui a pour conséquence qu'*un monde se meut*. L'absence de voix pronominale *il fait mouvoir un monde* vs *il fait se mouvoir un monde* souligne la non intentionnalité du second actant qui est affecté et non agentif. Le choix de « monde » permet l'actualisation du trait /animé/ ou /inanimé/ en fonction du contexte. Ici la chaîne anaphorique maintient l'hésitation : *un monde, ses personnages, ses fictions, des êtres*. Mais même dans la dernière réécriture *êtres* est qualifié par une proposition relative qui limite son sens. Le complément d'objet indirect *vivent de sa vie*, permet de revenir à une identification totale entre le causateur et le patient tout en forçant le passage par la métonymie qui fait du mouvement une caractéristique de la vie. Le texte oscille donc entre description objective et métaphore. Les groupes nominaux qui réécrivent *un monde* sont sujets de verbes de processus qui nécessitent des sujets agentifs : *réalise, personnifie, ont pris corps*, *parlent, demandent, demandent*. Mais ces métaphores, même lorsqu'elles sont empruntées à la critique théâtrale, sont toujours accompagnées de rappel à l'objectivité de la situation, ne serait-ce que par les adjectifs possessifs : *qui lui viennent, sa main droite, sa main gauche, ses fictions* ; enfin le mode contrefactuel est indiqué par une enclosure *pour ainsi dire*. On ne perd pas de vue qu'il s'agit d'une manipulation. Notons pourtant que le texte se singularise par la mise en relief de la parole comme attribut de la vie, avec le mouvement.

Ici l'émotion est mise à distance dans un effort pour lutter contre l'illusion de la vie. Mais elle se manifeste néanmoins à propos du travail du marionnettiste, par l'expression d'un paradoxe qui repose sur l'association de deux antonymes : *enfiévré* et *lucide*. Le basculement dans la fièvre du « comme si » donne accès à ce dédoublement lucide qui caractérise le jeu.

Dans *L'homme de neige*, Cristiano, le personnage du montreur de marionnettes, s'enflamme lorsqu'il essaie de prouver la supériorité sur l'automate, qui est une machine, de la marionnette à gaine (ou *burattino*) :

20 Sand, 1877 : 166.

> — (…) il faut que je vous démontre la supériorité du *burattino* sur l'automate. Le *burattino*, cette représentation élémentaire de l'artiste comique, n'est, je tiens à vous le prouver, ni une machine, ni une marotte, ni une poupée : c'est un être.
> — Ah ! oui, dà ! un être ? dit M. Goefle en regardant avec étonnement son interlocuteur et en se demandant s'il n'était pas sujet à quelque accès de folie.
> — Oui un être ! je le maintiens, reprit Cristiano avec feu ; c'est d'autant plus un être que son corps n'existe pas. (…) Savez-vous d'où vient le prodige ? Il vient de ce que ce *burattino* n'est pas un automate, de ce qu'il obéit à mon caprice, à mon inspiration, à mon entrain, de ce que tous ses mouvements sont la conséquence des idées qui me viennent et des paroles que je lui prête, de ce qu'il est *moi* enfin, c'est à dire un être, et non pas une poupée.[21]

Le second texte est une version antérieure au premier selon le genre romanesque. En attestent plusieurs caractéristiques linguistiques comme la représentation de l'énonciation directe riche en marques de subjectivité : première et deuxième personnes, interrogations, exclamations, interjections. Ces dernières participent du haut degré d'expressivité du passage et se trouvent renforcées par des commentaires sur l'énonciation de la conviction passionnée dans le discours direct. La nécessité de la démonstration est assertée crescendo : *il faut que je vous démontre, je tiens à vous le prouver, je le maintiens*. Cette modalisation externe puis interne renforce la force assertive qui confine à la valeur performative dans le dernier énoncé. La manière d'énoncer est en outre décrite pour suggérer l'oral et évaluée dans les commentaires du narrateur omniscient qui qualifie cette intensité : *en se demandant s'il n'était pas sujet à quelque accès de folie, reprit Cristiano avec feu.*

Le thème générique commun aux deux textes est la mise en mouvement de la marionnette. Le schéma dialectique causatif est le même. Le fait que l'état résultant relève d'une illusion n'est toujours pas dit explicitement. La notion de *prodige* n'a pas son sens d'événement inexpliqué puisqu'il est justement suivi d'une explication. Il s'applique à la relation de cause à effet elle-même par opposition aux possibilités limitées et prévisibles de la machine. Même si celle-ci imite plus parfaitement la nature, son corps est un obstacle à l'illusion alors que le *burattino* qui n'a pas d'autre corps que la main de l'artiste, peut en recevoir le mouvement et donc l'illusion de la vie. Car la transformation est bien présentée ici aussi comme l'effet d'une cause : *il obéit à mon caprice, à mon inspiration, à mon entrain, [de ce que] tous ses mouvements sont la conséquence des idées qui me viennent et des paroles que je lui prête.* L'équivalence de *demande une dépense complète*, qui figure dans le premier texte, s'effectue dans le roman de manière analytique selon une intensité qualitative qui tient à l'accumulation et à la mise en italique de *moi*. En termes de zones anthropiques[22], le mouvement comme

21 Sand, 2005 : 10.
22 Rastier, 2008.

état résultant est présenté comme un passage du proximal *il* (le *burattino*) à l'identitaire *moi*. Dans les deux cas, la marionnette est un prolongement de l'humain qui la manipule. Ces textes manifestent des émotions auxquelles il est difficile de donner un nom. Mais, paradoxalement, ce n'est pas dans les textes littéraires que la puissance de l'illusion atteint son paroxysme.

Le discours technique et la mise en mouvement des marionnettes

Les deux textes de George Sand, qui fournissent une perspective comparative, relèvent du discours littéraire, mais les arts de la marionnette font aussi l'objet de textes techniques, pédagogiques, académiques, juridiques, journalistiques, publicitaires et sans doute d'autres encore. Les textes retenus ici ont été écrits par des professionnels pour transmettre leurs connaissances dans le domaine de l'histoire des marionnettes, de la fabrication et de l'animation des marionnettes. Ils relèvent des discours pédagogique et/ou technique. C'est en premier lieu par rapport aux normes propres à ces discours que peut s'apprécier la présence ou l'absence d'une charge émotionnelle linguistiquement exprimée. Parmi les caractéristiques linguistiques du discours technique on relève l'absence ou la présence discrète d'énonciation représentée, un lexique technique, une isotopie générique unique, l'absence de figure de style, de ponctuation expressive, une impression référentielle univoque, un grand nombre de relations hyperonymiques, de lexicalisations synthétiques mais aussi de définitions.

Or, s'ils possèdent bien les caractéristiques énumérées, ces textes manifestent aussi très souvent des émotions que l'horizon d'attente du discours ne laissait pas présager. Il semble que ce soit au thème du simulacre de la figure humaine et de la mise en mouvement que sont liées ces manifestations d'émotions. On sait combien, d'un point de vue anthropologique, la reconnaissance compulsive de la figure humaine peut être caractéristique de notre espèce. Nous avons une tendance avérée à personnifier les objets[23]. Les métaphores qui personnifient les objets naturels ou artificiels abondent dans toutes les langues : *les bras, le tronc et le pied d'un arbre, le cœur, les artères et les poumons d'une ville*, etc. Mais si on s'attend à ce que cette illusion de la présence d'une personne existe du côté de la réception puisque tout le spectacle a cette finalité, on peut s'étonner en revanche qu'elle affecte et qu'elle soit entretenue par ceux-là mêmes qui la mettent en œuvre.

Ainsi d'abord un texte qui figure dans le « Que sais-je ? » intitulé *Histoire des marionnettes* de Gaston Baty[24] et René Chavance[25] initialement publié en 1959. La collection « Que sais-je ? » propose des exposés didactiques courts et à

23 Voir Lecompte, 2016.

24 1885-1952, metteur en scène, cofondateur du « cartel » théâtral en 1927, critique de théâtre, passionné de marionnettes qui a écrit des pièces pour marionnettes et édité des comédies traditionnelles de Guignol qu'il avait recueillies.

25 1879-1961, écrivain, journaliste et critique d'art et de théâtre, auteur dramatique, co-auteur avec Gaston Baty de la *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours* (Paris, Plon, 1939).

la portée de tous sur des sujets variés. Le chapitre d'introduction, consacré à la définition de l'objet et aux familles et techniques de la marionnette se clôt par un passage remarquable non seulement parce qu'il figure en caractères plus petits mais aussi parce qu'il crée une rupture complète avec ce qui précède et ce qui suit : rupture d'isotopie puisque le passage vient en contexte après la définition des marionnettes « à clavier », rupture dialogique entre la neutralité relative du résumé savant et l'impératif et l'interrogation que l'on trouve ici, rupture dialectique entre le présent à valeur atemporelle de la description technique qui précède et la projection marquée par le futur :

> L'observateur non prévenu, quand il contemple une marionnette pendue à un crochet ou couchée dans une boîte ne discerne et ne peut discerner en elle qu'un objet inerte, un objet comme les autres. Qu'elle lui apparaisse dans le cadre de son petit théâtre et commence à s'agiter, elle restera d'abord pour lui un mannequin, plus ou moins bien façonné, entre des mains plus ou moins agiles.
> Cependant regardez-la jouer pendant quelques minutes. Peu à peu vous la verrez grandir, se hausser jusqu'à l'échelle humaine, tandis que s'élargit la scène étroite où elle se meut. Toute convention est abolie. Elle ne dépend plus du manipulateur qu'on oublie. C'est un être vivant, personnel, fait à notre image comme nous sommes faits à l'image de Dieu, mais dont la nature n'est pas la nôtre. Un corps et une âme.
> Quelle âme ?
> L'illusion, si c'en est une, se prolonge au-delà du théâtre. Qui l'a fréquentée assidûment peut maintenant la revoir immobile : il ne sera plus dupe de son apparence au repos et saura très bien qu'elle ne fait que dormir, souveraine d'un microcosme qui reflète notre monde sans se confondre avec lui et dont elle nous ouvre les portes, si nous savons l'aimer et rêver avec elle.[26]

Le point de vue est celui du spectateur. La disposition correspond à une progression qui n'est pas sans lien avec celle que nous avons déjà vue dans les textes de Sand mais celle-ci va beaucoup plus loin dans la manifestation de l'émotion liée à l'animation de la marionnette. Le premier élément remarquable est l'élimination progressive du causateur effectif du mouvement. Les quatre paragraphes correspondent à quatre intervalles de temps qui mènent de l'objet marionnette à fils, *pendue à un crochet* ou à gaine, *couchée dans une boîte*, au mannequin mobile dans un cadre qui marque l'aspect conventionnel de la représentation, à l'animation et enfin à l'idéalisation. Le manipulateur est d'abord présenté comme un artisan plus ou moins habile et son rôle agentif est déjà gommé puisque, d'une part, les verbes ont pour sujet *une marionnette/elle* et que d'autre part, le procès *apparaisse* indique une manifestation qui ne présup-

26 Baty et Chavance, 1972 : 11.

pose ni agentivité, ni cause. Dans le premier paragraphe, la marionnette est une ébauche aux yeux du spectateur novice. Sa molécule sémique inclut les sèmes /matériel/, /(im)mobile/, /patient/, /inchoation/, /imperfection/, /petitesse/. En revanche, dans le deuxième paragraphe, « marionnette », devient le sujet agentif des verbes de mouvement et le bénéficiaire de la transmission du mouvement présenté ici comme un changement d'échelle perceptible au spectateur qui devient un initié : *grandir, se hausser, s'élargit*. La maîtrise tient au passage de *s'agiter* à *jouer*. La molécule sémique se modifie en /humain/, /mobile/, /agent/, /duration/, /maîtrise/, /grandeur/. Le cadre symbolique et le manipulateur sont occultés : *Toute convention est abolie. Elle ne dépend plus du manipulateur qu'on oublie*. Cette dénégation n'est pas une simple manière de dire l'impression référentielle résultant de l'identification totale à l'humain : *un être vivant, personnel* ; il s'agit de préparer une comparaison qui provoque de l'émotion linguistiquement manifestée lors du basculement dans le domaine sémantique de la métaphysique. Notons que l'emploi des participes passés *fait (à notre image)* et *faits (à l'image de Dieu)* permet de ne pas exprimer l'agent en tant que tel et ne dit rien de la différence entre cause efficiente et cause première. Mais l'analogie ne vise pas du tout à diviniser l'homme par homologation mais au contraire à préparer une seconde transformation de la marionnette qui s'apparente à une transfiguration suggérée par le changement d'isotopie. La zone dans laquelle s'effectue ce passage relève de la zone anthropique distale qui est celle de l'Autre. Ces créatures ne tiennent pas seulement leur être des hommes, elles acquièrent aussi une nature transcendante aux yeux du spectateur mué cette fois en adepte. Si le manchon de Cristiano, dans le roman de George Sand, reçoit l'être de son absence de corps, ici l'existence du corps visible est acquise comme apparence semblable à la nôtre mais se pose alors la question de l'essence : *Quelle âme ?* La question elliptique et la disposition typographique détachée dramatisent ce passage de l'illusion à la croyance. L'incise (*L'illusion), si c'en est une,* a pour fonction de ramener à la valeur contraire, en l'occurrence le réel, mais il ne s'agit plus du réel d'avant la représentation décrit dans le premier paragraphe : *immobile* s'oppose à *inerte*, *au repos* et *dormir* à *pendue* et *couchée*, actualisant ainsi une opposition entre état (surnaturel) choisi et état (matériel) subi. L'intervalle de temps est différent, il est associé à une autre isotopie et correspond à une troisième étape qui clôt l'initiation. La question posée *Quelle âme ?* trouve une réponse dans le dernier paragraphe d'une manière qui exclut que l'on puisse l'interpréter comme un dédoublement dialogique mettant en doute l'assertion d'existence qui précède : *Un corps et une âme*. L'interrogation porte sur la qualité de cette âme : /élévation/, /pouvoir/, /agentivité/ /totalité/, /autre/, /guide/, soit une divinité psychopompe qui initie à son tour au mystère à partir de la zone distale de l'amour et du rêve. L'émotion est liée à la valorisation grandissante des étapes du parcours initiatique. Les spectacles de marionnettes sont assimilés à des rituels auxquels sont conviés les adeptes. On est éloigné de la présentation historique ou même, de l'appréciation esthétique.

Les textes qui suivent sont ceux de praticiens qui construisent leurs marionnettes et transmettent leur savoir-faire dans des écrits techniques. Le discours

technique se déploie dans des manuels à visée pratique qui ont le plus souvent les caractéristiques linguistiques déjà citées. Cependant, au sein même de paragraphes techniques, certains passages revêtent une intensité qualitative qui manifeste une émotion particulière. Celle-ci est liée en particulier à une opération technique appelée « ensecrètement » qui consiste pour le marionnettiste à fixer sur le contrôle[27] les fils par lesquels il dirige la marionnette. Le nom de cette étape cruciale tient au fait qu'elle relève du secret de fabrication. Dans la manipulation traditionnelle des marionnettes à fils, le contrôle reste invisible et au repos, il est caché. Dans l'introduction à leur ouvrage *L'art et la technique de la marionnette à fils*, Bruno et Darlène Frascone présentent cette opération en ces termes :

> Notre approche n'est pas exclusivement liée au théâtre. Elle est aussi la création d'un jouet d'art entièrement fait de bois dont l'essence diffère suivant les parties du pantin. Nous le dessinerons, nous le découperons et nous le sculpterons ; puis viendra l'heure de la naissance : l'Ensecrètement. (L'ensecrètement est la liaison finale des fils au contrôle). La transmission de la vie pourra alors s'effectuer et le sentiment que vous éprouverez vous conduira tout droit au réveil de votre âme d'enfant, qui en fait, ne vous a jamais quitté.[28]

L'accent est mis tout d'abord sur le caractère technique de l'ouvrage puisqu'il s'agit d'artisanat. Mais la série des verbes au futur présente soudain un décrochage : les trois procès de type processus *dessinerons*, *découperons*, *sculpterons* sont suivis par un procès quasi-impersonnel *viendra* dont le sujet n'est donc pas agentif. L'inversion du sujet et du verbe et l'emploi du mot « naissance » déjà implicite parmi les sèmes de « viendra » qui peut vouloir dire « naître » pour les vivants, confèrent un ton prophétique à cette annonce qui est en outre théâtralisée par les deux points. La saillance qualitative liée à la charge émotive est marquée dans la première occurrence de « ensecrètement » par la majuscule ; le contraste est d'autant plus fort avec la définition technique fournie entre parenthèses où le mot est cité sans majuscule. L'isotopie comparante /naissance/ ou /inchoation/, très dense ici, se poursuit avec sa mise en œuvre dialectique selon le schéma causatif déjà vu dans les autres textes à cette nuance près que l'agent animé humain n'est pas cité comme source du procès autrement que par la pronominalisation à orientation passive *pourra s'effectuer* et l'affixation du préfixe *en-* indiquant l'entrée dans l'état résultant d'un processus marqué par le suffixe *–ment*[29]. L'introduction d'un manuel technique n'est pas le lieu où l'on détaille les étapes par lesquelles doit passer le constructeur de la marionnette mais cette omission de l'agent donne au processus un caractère mystérieux. D'autant plus que le procès résultant de cette étape finale, tel qu'il est évoqué,

27 Aussi appelé « attelle », « airplane » ou « croix » selon que l'on privilégie la forme ou la fonction de cet objet tenu par le manipulateur.
28 Frascone, 1998 : 5.
29 Ce n'est pas un dérivé parasynthétique car le nom « ensecret » et le verbe « ensecréter » existent.

n'est pas d'ordre technique ou artistique mais psychologique. Il agit comme un révélateur de sentiments et, par là, d'émotions cachées, enfouies chez celui qui doit se dédoubler pour être à la fois technicien et spectateur. L'expression figée « âme d'enfant » signifie doublement l'absence propre à la zone distale mais ce *réveil* qui passe par un autre monde ramène ici à la zone identitaire.

Après cinq chapitres intitulés « Le dessin », « Les gabarits », « Les articulations », « La balance », « Le contrôle »[30], le chapitre 6 du même manuel est consacré à cette pose des fils :

> Voici venu l'instant « sacré » de la pose des fils de manipulation qui va donner au pantin la touche finale et aboutir à la vie. Nous avons une préférence pour le fil de nylon noir tressé utilisé par les pêcheurs. Il reste très souple et ne boudine pas à l'instar du fil de nylon transparent et n'accroche pas contrairement au fil de coton. Une grande partie de nos marionnettes ont encore leurs fils d'origine. Un autre avantage est que le fil noir est bien plus repérable ce qui facilite le travail du manipulateur. Ces fils sont fixés définitivement au pantin à l'aide d'un peu de colle et d'un cure-dent tout comme les fils d'articulation. Ceux de la tête et des épaules sont bien implantés car ils supportent la majeure partie du poids de la marionnette.[31]

Le contraste est fort entre ce rappel de la molécule sémique mise en évidence dans le passage de l'introduction et les considérations techniques quant au matériau recommandé. La citation un peu longue permet d'apprécier la rupture entre le fond sémantique technique dont la zone identitaire créée par « nous » fait partie et le bord de la forme sémantique saillante de l'ensecrètement. Une proximité paronymique et sémantique entre « sacré » et « secret » a pu favoriser le changement de domaine[32]. Mais on retrouve certains traits linguistiques comme la tournure présentative et l'inversion du sujet et du verbe dans « voici venu l'instant » de type prophétique ; ce changement d'isotopie, bien que maintenu, est néanmoins distancié par les guillemets de « sacré ». La perspective dialectique est inversée puisqu'ici c'est l'aboutissement du processus d'animation qui est retenu. Pourtant, comme le procès est nominalisé (« la pose des fils »), l'absence d'agent demeure un trait remarquable. Ce trait récurrent est un élément révélateur dans la détermination des zones anthropiques, comme les textes précédents l'ont montré. L'expression de l'émotion tient à la différence qualitative entre d'une part, la diathèse passive dans un contexte qui oriente l'in-

30 Où l'isotopie comparante est celle de l'instrument de musique.

31 Frascone, 1998 : 72.

32 Le terme « ensecrètement » a été utilisé en économie, par analogie avec le domaine des marionnettes à fils pour désigner « l'ensemble des actions qui voilent, dissimulent, et justifient un mode de production de règles d'exploitation de la nature et des hommes et d'échanges économiques en vue de soustraire ce mode de production et ces règles à la vue et au contrôle démocratique des sociétés auxquelles elles s'imposent. » *L'économie sociale et solidaire : une réponse à la crise ?*, Jean-François Draperi (2011), Dunod, p. 142. L'axiologie est en revanche ici clairement péjorative.

terprétation vers un agent non mentionné s'apparentant à une cause première ou efficiente de la mise en mouvement et d'autre part, les emplois du passif dans le discours purement technique, comme ici *sont fixés*, *sont bien implantés*, où il s'agit simplement d'éviter le recours trop fréquent à l'adresse intersubjective avec « vous » ou à l'impératif.

Le discours technique et la mise en mouvement des marionnettes à gaine

Comme on peut s'y attendre, les isotopies comparantes dans le domaine de la manipulation des marionnettes à gaine sont différentes. Ainsi dans un article intitulé « Marotte et marionnettes. Propos à l'usage des éducateurs », Marcel Temporal[33], marionnettiste, décrit ce qui techniquement s'appelle « ganter » une marionnette à gaine[34] :

> Anatomiquement la marionnette à gaine est composée d'une tête et d'une gaine.
> La gaine est un gant porté par la main du manipulateur devenue corps vivant de la marionnette.
> C'est la gaine qui commande la taille et les possibilités optiques de la marionnette.
> L'âme cette fois va pénétrer le corps. L'anima au lieu de demeurer extérieur [sic] (et même lointain [*sic*] comme cela se produit dans la marionnette à fils) va pénétrer le sujet et lui donner une vie encore plus directe, un dynamisme plus certain ; le contenu va agir de l'intérieur invisible sur l'extérieur visible. C'est une transposition à l'échelle humaine de notre anima psychique.
> Cette marionnette plus encore que la marotte sera directement ce que vous serez. Elle n'a pour limites expressives que vos limites sensibles, imaginatives et sensorielles.[35]

Les marionnettes à gaine, contrairement aux marionnettes à fils, se manipulent par le bas et de l'intérieur. L'alternance entre les remarques techniques et l'expression métaphorique est remarquable dans les trois premières phrases.

33 Marcel Temporal (1881-1964), a créé en 1931 les Compagnons de la marionnette, une association qui regroupe des artistes avant-gardistes et il a fondé en 1932 son Petit Théâtre d'essai à Paris. Il a publié *Comment construire et animer nos marionnettes* en 1942 et, parmi les premiers, sensibilisé le corps enseignant aux arts de la marionnette en contribuant à la revue *La vie Active. Association pour le développement du travail manuel dans l'éducation.*

34 Ce passage est précédé d'un schéma qui montre la place des doigts dans le gant. George Sand dans *L'Homme de neige* le décrit bien : « — Tenez, tenez, reprit-il, vous voyez cela ? Une guenille, un copeau qui vous semble à peine équarri ? Mais voyez ma main s'introduire dans ce petit sac de peau, voyez mon index s'enfoncer dans la tête creuse, mon pouce et mon doigt du milieu remplir cette paire de manches et diriger ces petites mains de bois qui vous paraissent courtes, informes, ni ouvertes ni fermées, et cela à dessein, pour escamoter à la vue leur inertie ».

35 Temporal, 1950 : 10.

L'emploi de « anatomiquement » qui s'applique au domaine du vivant, amorce l'assimilation qui devient explicite ensuite, en particulier dans le dernier énoncé. Mais là encore, il n'est pas fait mention de l'illusion sur laquelle repose le procédé : *la main du manipulateur devenue corps vivant de la marionnette* est un raccourci métaphorique. L'opération de « mise en mouvement » correspondant à la molécule sémique relevée jusqu'ici, va être décrite différemment. On note tout d'abord la reformulation de « âme » par « *anima* » dont ce traité ne comporte que deux occurrences[36]. Il pourrait s'agir d'une ouverture vers un domaine particulier de la psychologie comme peut le laisser supposer aussi l'emploi de « anima psychique », mais l'accord au masculin de « extérieur » et « lointain » exclut la possibilité d'y voir un accent mis sur un principe exclusivement féminin. Cette énallage est peut-être aussi dû à la métaphore de la pénétration choisie ici pour décrire ce type d'animation. La transmission du mouvement n'est pas issue d'un principe transcendant mais immanent. Il n'en est pas moins mystérieux puisqu'il est invisible. Pour maintenir l'isotopie, par assimilation, *le contenu va agir de l'intérieur invisible sur l'extérieur visible* est interprété comme relevant du réalisme transcendant[37] en contexte droit et gauche alors qu'il pourrait être simplement réaliste reformulé, par exemple, par « les mouvements de la main que l'on ne voit pas vont commander les mouvements de la marionnette que l'on voit ». Dans le contexte à gauche, l'emploi du mot « anima », outre qu'il est apparenté à « animation », se justifie également par le rapport, exprimé de manière elliptique à la fin du paragraphe, entre la transmission du souffle vital à la marionnette par l'homme qui est l'homologue de la transmission du souffle vital aux hommes par un agent non mentionné. Le schéma dialectique n'est plus causatif, mais il ne s'agit pas non plus vraiment d'une transmission que l'on imaginerait de haut en bas, de l'extérieur vers l'intérieur avec un destinateur et un destinataire bien distincts. La manifestation de l'émotion tient à l'expression de la supériorité des marionnettes à gaines sur les marionnettes à fils précisément à cause de cette absence d'extériorité.

Les équivalences quant au rôle actanciel de la série *l'âme*, *l'anima*, *le contenu* pourraient être réécrites par rapport au marionnettiste : « son énergie », « son mouvement », « sa main » puisque c'est l'absence d'intermédiaire, de médiation qui est soulignée. L'accent est mis sur cette proximité par des répétitions et des comparatifs de supériorité. Un corps et une âme qui ne font qu'un ; « pénétrer » est intensif et a pour synonyme « imprégner » qui peut être réécrit sur l'isotopie //donner la vie//. C'est âme/*anima* qui est le sujet agentif, le principe actif de toutes les transformations qui affectent le corps. Il s'agit ici d'infuser l'esprit dans le corps mais par le bas. Il semble que l'isotopie comparante ici dans cette présentation métaphorique de la mise en mouvement soit empruntée au domaine

36 Dans un autre traité, Temporal, 1942 : 1, le terme est valorisé d'emblée : *L'« anima », je vais beaucoup insister sur ce point au cours de ce traité, car à quoi servirait d'avoir imaginé, dessiné, peint, sculpté, écrit, composé, parlé, chanté, dansé, si vous ne parvenez pas à «animer », oui, « animer », donner une âme à cette poupée de carton, de bois ou de chiffons ?*

37 Le réalisme empirique, *dispositif mimétique instituant une impression référentielle de monde factuel*, s'oppose au réalisme transcendant, *dispositif mimétique instituant une impression référentielle de monde contrefactuel*. Rastier, 2001a : 301.

alchimique des noces de l'âme et de la matière. Il s'agit d'habiter le corps de la marionnette. L'accent est mis, ici encore mais selon une autre thématique, sur l'absence d'intermédiaire, de médiation et en cela les marionnettes à gaines sont plus proches de modes d'animations comme les marionnettes portées ou habitables qui abolissent la distance avec le praticien que l'on ne peut plus alors appeler « montreur de marionnettes ».

L'étape de la mise en mouvement de la marionnette correspond bien à une émotion au sens étymologique qui se traduit par un degré d'expressivité remarquable. On constate que c'est la distance à l'illusion qui règle l'émotion mais que la description de cette transformation est toujours métaphorique. L'animation est décrite en termes de mystère. Il semble que les marionnettes n'aient pas perdu leur valeur religieuse et mythique des origines, jusque dans ces textes techniques écrits entre 1950 et 1998. Cette remise en cause du mode mimétique propre au discours et au genre technique qui exclut, croit-on souvent, toute expression d'émotion tient sans doute au fait qu'il émane de techniciens et s'adresse à des techniciens qui sont néanmoins aussi et avant tout des artistes.

Nul doute que la tradition perdure sous d'autres formes, mais il serait fructueux d'analyser certaines options contemporaines dans le domaine des arts de la marionnette comme des prises de positions explicites ou implicites contre ces mises en œuvres de l'illusion fondées sur l'ellipse de la cause qui aboutissent à la sacralisation de la poupée. Ainsi, des marionnettes portées ou habitées ou encore des marionnettes hyperréalistes, de l'animation par désignation ou du théâtre d'objet.

Des observations dans ce domaine précis de l'émotion comme mise en mouvement, pourraient aussi mener à une approche comparative de textes relevant de langues et de cultures différentes qui permettrait de caractériser les aires culturelles de manière plus précise et d'atteindre des conclusions intéressant l'anthropologie. Que l'on pense par exemple aux rapports des marionnettes turques, arabes, extrêmes orientales ou africaines avec la figure humaine.

Œuvres citées

Bally, Charles, *Le Langage et la vie*, Genève, Librairie Droz, 1977 [1913].

Bally, Charles, *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, 1951 [1909].

Baty, Gaston, Chavance, René, *Histoire des marionnettes*, Paris, PUF, 1972 [1959].

Ben Ytzhak, Lydia, « Petit détour par la vallée de l'étrange », *CNRS, Le Journal*, 283, 2016, p. 23-25.

Caelen-Haumont, Geneviève, « Prosodie et sens : une approche expérimentale », *Texto !*, 2005. Disponible sur http://www.revue-texto.net/Parutions/Livres-E/Caelen/Caelen_Prosodie.html&gt ;. Consulté le 30.10.2016.

Canon-Roger, Françoise, Chollier, Christine, *Des genres aux textes. Essais de sémantique interprétative en littérature de langue anglaise*, Arras, Artois Presses Université, 2008.

Cadiot, Pierre, Visetti, Yves-Marie, *Pour une théorie des formes sémantiques*, Paris, PUF, 2001.

Coseriu, Eugenio, *L'homme et son langage*. Louvain ; Paris, Éditions Peters, 2001.

Culioli, Antoine, *L'Homme et les autres*, t. 4. *Encyclopédie des sciences de l'homme*, « L'Aventure humaine », Paris, Grange-Batelière, 1965.

Eruli, Brunella, « Les mythes de la marionnette », *Puck*, 14, 2006, p. 8-10.

Frascone, Bruno, Frascone, Darlène, *L'art et la technique de la marionnette à fils*. Vol. I, La Meignanne, Frascone, 1998.

Frascone, Bruno, Frascone, Darlène, *L'art et la technique de la marionnette à fils*. Vol. II, La Pommeray, Frascone, 2003.

Gaille, Marie, « Exister comme personne », *CNRS. Le Journal*, 283, 2016, p. 20-22.

Gervais, André-Charles, *Marionnettes et marionnettistes de France*, Paris, Bordas, 1947.

Gilles, Annie, *Images de la marionnette dans la littérature*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993.

Hamon, Philippe, *Texte et idéologie*. Paris, PUF, 1997.

Lecompte, Francis, « La revanche de l'anthropomorphisme », *CNRS, Le Journal*, 283, 2016, p. 16-19.

Plassard, Didier, *Les mains de lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 2004.

Pottier, Bernard, *Sémantique générale*, Paris, PUF, 1992.

Rastier, François, *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989. Rééd. pdf, décembre 2002, disponible sur <http://www.revue-texto.net/Parutions/Sens-et-textualite/Rastier_sens_et_textualite.html>. Consulté le 30.10.2016.

Rastier, François, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, 2001a.

Rastier, François, « L'action et le sens pour une sémiotique des cultures », *Texto !*, 2001b. Disponible sur <http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Action.html&gt ; consulté le 6.11. 2016.

Rastier, François, « Prédication, actance, et zones anthropiques », *Texto!*, 2007 [1998]. Disponible sur <http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Predication-actance.pdf&gt ; Consulté le 30.10.2016.

Rastier, François, *La mesure et le grain. Sémantique de corpus*, Paris, Honoré Champion, 2011.

Rastier, François, « La sémantique interprétative et les textes », *Documents, Textes, Œuvres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 437-445.

Rosenthal, Victor, VISETTI, Yves-Marie, « Sens et temps de la *Gestalt* », *Texto !*, 2001. URL : <http://www.revue-texto.net/index.php?id=625>. Consulté le 3.10.2016.

Sand, George, « Le théâtre des marionnettes », *Dernières pages*, 1877. Disponible sur Gallica <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k884050c>. Consulté le 16.10.2016.

Sand, George, *L'homme de neige*, Actes sud, [1859] 2005.

Temporal, Marcel, « Marottes et marionnettes », *La Vie Active*, 5, 1950. Disponible sur Gallica <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452783r>. Consulté le 16.10.2016.

Les nerfs en pelote et le pétage de câble : métaphores et modèles de représentations de la colère en français contemporain

Sylvie Mougin
Université de Reims Champagne – Ardenne
sylvie.mougin@univ-reims.fr

Résumé. Dans le cadre de la linguistique culturelle, l'article analyse, à partir d'un corpus lexical issu principalement de conversations spontanées, les métaphores conceptuelles de la colère en français contemporain. Il montre que celles-ci sont en relation directe avec quatre grands systèmes de représentations : la théorie humorale, le microcosme-macrocosme, la psychologie des nerfs et l'homme-machine. Ces quatre modèles s'intègrent dans un modèle en diptyque qui distingue la colère ordinaire, bénéfique et signifiante en tant que langage social, du *pétage de câble* dans lequel le sujet rompt brutalement les liens qui l'arriment aux normes interactionnelles en vigueur. Les valeurs sémiotiques des expressions, aspectuelles, diathétiques, en particulier, examinées au long de l'article, pourraient expliquer également leur maintien dans l'usage.

Mots clés : Français, colère, émotions, métaphores conceptuelles, linguistique culturelle.

Abstract. In the framework of Cultural Linguistics, this paper analyses the conceptual metaphors of anger in contemporary French. It shows that they can be related to four major cultural models: the humoral theory, the nerve psychology, the microcosm-macrocosm philosophy, Man as a machine. These four models are integrated into one single model of representations, which distinguishes ordinary fits of anger, regarded as positive and socially meaningful, from sudden bursts of rage (*pétages de cable*: cable break-downs) when a person totally loses controls on themselves. The paper also analyses the semiotic values of the phrases, such as their inchoative or punctual aspects, anticausative voice, semantic components, concluding as an hypothesis that these values could explain why the older part of this semantic field is still in use today.

Keywords: French language, anger, emotions, conceptual metaphors, cultural linguistics.

Dans la perspective de la linguistique culturelle et de l'anthropologie linguistique (Quinn, 1991 ; Lucy, 1992 et 1997 ; Palmer, 1996 ; Foley, 1997 ; Jourdan et Lefebvre, 1999 ; Keesing, 1996), cet article présente et analyse les représentations de la colère qui transparaissent dans le lexique du français contemporain.

En repérant ce que les linguistes cognitivistes Lakoff et Johnson (1980 ; 1999), Kövecses (2000 ; 2002) appellent des métaphores conceptuelles, la présente contribution – la première consacrée au français – , vise à compléter le dossier des représentations de la colère à travers les cultures, les époques et les langues, ouvert par Lakoff et Kövecses en 1987 et complété par Munro (1991), Matsuki (1995), Geeraerts et Grondelaers (1995), Yu (1995), Taylor et Mbense (1998), Kövecses (2000 ; 2002), Soriano (2003), Maalej (2004), Ansah (2013), etc.

Elle soulèvera une question importante, celle de la coexistence à un moment donné dans une même société de plusieurs modèles de représentations. Sont-ils en distribution complémentaire à travers l'espace social et générationnel ? S'articulent-ils, selon une autre possibilité, par des points de convergence dans un archi-modèle commun ? Ou bien s'annulent-ils les uns les autres, les expressions les plus anciennes n'étant finalement que la persistance linguistique de manières de dire, sans lien direct avec la perception et le vécu des locuteurs actuels ? Si comme le postule John Lucy (1997 : 291), dans sa reformulation de l'hypothèse Sapir-Whorf, « la langue que nous parlons influence notre façon de concevoir la réalité », la réponse, on le voit bien, est d'importance.

Les métaphores comme indices culturels

Le rapport entre modèles culturels et métaphores conceptuelles est une question complexe et longuement débattue entre ethnologues, historiens de la culture et linguistes. Selon Noami Quinn (1991) et Geeraerts et Grondelaers (1995), par exemple, les métaphores ne sont que le reflet de modèles culturels préexistants. La première, dans son étude sur les représentations de l'amour et du mariage aux Etats-Unis, est amenée à découvrir deux schèmes métaphoriques majeurs auxquels se rapportent les nombreuses métaphores présentes dans le discours des personnes interviewées ; elle identifie dès lors deux paradigmes de la relation de couple, « LOVE IS UNITY » (l'amour, c'est ne faire qu'un) et « LOVE IS RECIPROCITY » (l'amour, c'est se compléter et s'entraider). Dans le sillage de Gillmore, N. Quinn définit la culture comme un ensemble de modèles (*schemas*) partagés, génériques, prototypiques, qui proviennent d'expériences similaires répétées (2005 : 38). Les seconds, dans leur réexamen des analyses de Lakoff sur la colère, soulignent qu'en néerlandais ou en anglais de très nombreuses expressions sont des vestiges (*relics)* de la théorie des humeurs ; la métaphore de la colère comme un liquide qui monte dans un

récipient, « *ANGER IS A HOT FLUID IN A CONTAINER*[1] » doit, de même, en Europe occidentale, être considérée comme un héritage de ce modèle culturel.

À l'inverse Lakoff et Johnson voient dans les métaphores, non le reflet de modèles culturels préexistants, mais des structures cognitives autorisant la compréhension d'un domaine abstrait par le biais d'analogies systématiques et cohérentes avec un domaine concret, appelées *mapping*. Ainsi, pour reprendre un exemple en français, si la parole est un fil, comme le font voir de nombreuses expressions, *un tissu de mensonge*, *un prétexte cousu de fil blanc*, *des propos décousus*, etc., parler revient à dévider du fil, interrompre quelqu'un à couper ce fil, le tromper à entortiller son esprit, produire un récit à tisser (par conséquent le récit est une étoffe, sa structure est une trame, un canevas ; les détails des motifs ou des broderies), etc. (Mougin, 2013).

Cependant, les métaphores conceptuelles, selon Lakoff et Johnson (1980), ne sont pas de nature linguistique : si elles trouvent à s'actualiser dans la langue, elles se reflètent aussi dans tous les domaines de la vie sociale. Bien qu'universaliste par essence, la théorie, depuis 2004, sous l'appellation « *The cultural embodied cognition thesis* » (Kövecses, 2004 ; Maalej, 2004) admet un certain degré de relativisme : les linguistes cognitivistes ont par exemple montré, à propos justement de la métaphore relative à la colère « *ANGER IS A HOT FLUID IN A CONTAINER* » que cette représentation, qui se retrouve dans des langues aussi diverses que l'anglais, le japonais, le chinois ou le wolof, présentait des variantes liées à chaque culture (voir par exemple Kövecses, 2002 ; Soriano, 2003 ; Maalej, 2004 ; Ansah, 2013).

La dimension sémiotique de la langue, sa capacité à créer de la signification dans des espaces mentaux qui lui sont propres et ne se confondent pas avec ceux de la logique rationnelle, des structures de l'esprit, ni ne répondent aux contraintes du monde physique, n'est guère prise en compte, dans cette approche, comme le déplore François Rastier (2005). Le localisme de la langue, sa tendance marquée à organiser la signification par rapport à l'espace et au mouvement, peut, par exemple, rendre compte, comme le montrent Augustyn et Grossman (2009), des expressions relatives aux émotions qui mobilisent ces deux schèmes. John Lucy, dans un entretien récent, confirme que la langue « a ses propres logiques communicationnelles qui n'ont rien de commun avec les autres aspects de la culture, ce qui lui confère une autonomie partielle » (Rossi, 2012, Laviedesidées.fr).

L'anthropologue américain R. M. Keesing, dans *Métaphores conventionnelles et métaphysiques anthropologiques* (1996), met en garde, quant à lui, contre la surinterprétation des schémas métaphoriques par les ethnologues et les sémanticiens, portés à voir des systèmes de pensées dans ce qui ne sont, d'après lui, souvent, que de simples manières de parler, vestiges d'époques révolues où elles correspondaient en effet à des croyances, telles celles qui font du cœur le siège des émotions en anglais.

1 1) cause de la colère 2) apparition de la colère 3) tentative de contrôle 4) perte de contrôle 5) conséquence pour le sujet.

Il est vrai que le langage n'a pas pour seule fonction de signifier ou de désigner, mais qu'il est aussi l'instrument de stratégies de distinction sociologiques ou générationnelles bien connues des sociologues (Bourdieu, 1979) et des sociolinguistes (Labov, 1966 ; 1972).

Notre position théorique consiste à admettre la portée heuristique de la notion de métaphore conceptuelle, tout en insistant sur l'importance des schémas culturels qui viennent donner corps aux métaphores conceptuelles et les infléchir sensiblement d'une culture à l'autre.

La dimension sémiotique propre à la langue, l'action de l'analogie qui ouvre des séries synonymiques, comme le goût chez les locuteurs pour les expressions figurées, qui constituent autant des manières de parler que des manières de dire, ne doivent pas être négligés non plus, dans la création ou le maintien de tel ou tel schème métaphorique. J'appuierai, chaque fois qu'il le sera possible, mes analyses de comparaisons avec d'autres langues ; toutefois ma démarche cherche à mettre en évidence ici le ou les modèles que construisent en elles-mêmes les métaphores relatives à la colère en français contemporain.

Le champ notionnel de la colère

Afin d'éviter la sous-représentation d'expressions de la langue orale spontanée contemporaine, le matériel lexical que j'ai rassemblé ne s'appuie pas sur un corpus de textes mais sur des expressions entendues au cours des conversations, finalement très nombreuses, qui mentionnaient ce sujet lors de la préparation de cet article, soit à Paris, Reims ou Nancy, complétées par la consultation du *Trésor de la langue française informatisé* (*TLFi*), des dictionnaires d'usage, de recueils d'expressions contemporaines comme ceux de Bernet et Rézeau (2008, 2010). Je précise qu'il me semble utile de suivre l'ordre méthodologique en donnant d'abord l'ensemble des termes qui relèvent du champ notionnel de la colère, avant d'identifier et d'analyser les métaphores conceptuelles qui s'en dégagent.

Le terme *colère* lui-même désigne en français moderne, selon le choix de l'article, l'émotion (*la colère m'envahit, je ressens de la colère*) ou la manifestation de cette émotion (*faire une colère*). Le *Littré* (1976) la définit comme un « sentiment d'irritation contre ce qui nous blesse » ; le *TLFi* comme une « vive émotion de l'âme se traduisant par une violente réaction physique et psychique ». Deux définitions assez divergentes, qui montrent la difficulté qu'il peut y avoir à assigner un signifié précis à des termes comme *peur*, *colère*, *joie* ou *chagrin*, qui prétendent découper en autant d'émotions distinctes la complexité de nos affects. Ces découpages correspondent de fait à des taxonomies non-savantes, qui s'imposent aux locuteurs comme naturelles mais qui diffèrent de langue à langue (Wierzbicka, 1999) ou même d'un état de langue à un autre état de langue. Ainsi « ire » en ancien français signifiait-il à la fois « colère » et « chagrin », deux notions qui nous paraissent aujourd'hui parfaitement distinctes (Gougenheim, 2010 : 264). Les sémanticiens (Wierzbicka, 1999 ; voir aussi Kövecses, 1987 : 28) préfèrent dès lors définir les émotions comme des événements, en termes de

script ou scénario prototypique, plutôt qu'en termes de signifiés. Le script de la colère, selon Lakoff et Kövecses, enchaîne les cinq phases suivantes : 1) « cause of anger » 2) « anger exists » 3) « attempt at controlling anger » 4) « loss of control over anger » 5) « retribution »[2]. La démarche est onomasiologique.

Pour les anthropologues (Le Breton, 1998 ; Lutz, 1987 : 307 ; Matsumoto, Yoo et Chung, 2010), les émotions sont à la fois universelles, au sens où elles s'enracinent dans le même substrat biologique, mais apparaissent aussi codifiées culturellement, dans leurs manifestations et dans leurs usages. Elles constituent un mode de communication, plus précisément, elles ne prennent sens, fondamentalement, que dans l'interaction avec autrui, à la manière des actes de langage (Bamberg, 1997).

Si l'on prend le parti de conjuguer ces deux perspectives, en considérant les manifestations de colère comme des événements de communication, le lexique de la colère en français contemporain semble s'organiser à partir du scénario suivant, dans lequel X désigne l'émetteur de la colère et Y le ou les destinataires, c'est-à-dire la ou les personnes visées ou celles qui assistent à l'événement, qu'elles en soient la cause ou non.

Du point de vue de l'émetteur

La cause

Il ne s'agit pas de préciser les causes réelles, nécessairement multiples et contingentes, mais de relever indistinctement toutes les expressions qui réfèrent génériquement à la cause ou à l'origine de l'événement.

1) Le stimulus

Y ou Z (une autre personne) ou une chose est responsable de la colère de X :

> Il ou elle a dépassé les bornes, marché sur les pieds de X, l'a cherché, lui a couru sur le haricot, l'a fait chier, lui a cassé les couilles, n'a pas cessé de l'asticoter, lui a cherché des poux dans la tonsure, lui a pelé le dos, s'est bien moqué de lui / s'est foutu de sa gueule, l'a pris pour un con, a vraiment abusé, l'a fait passer pour un con / pour un Jean-Foutre

2) X est par ailleurs sujet à des colères

> Il a un tempérament colérique, il est coléreux / colérique, il est irascible, irritable, soupe-au-lait, il a la tête près du bonnet / la tête

2 « La colère est un fluide qui chauffe dans un récipient ». Les métaphores conceptuelles sont données en capitales.

chaude / le sang chaud / les nerfs à fleur de peau, il est né en colère (fam. et contemporain), il est à cran en ce moment, il a tendance à démarrer au quart de tour, il se monte vite, il est inflammable, il part en vrille facilement.

Apparition de la colère

1) X ressent de l'irritation

Ça le révolte, le révulse, l'exaspère, l'agace prodigieusement, le met en boule / lui met les nerfs en boule / en pelote, lui tape sur les nerfs, lui attaque les nerfs, commence à lui chauffer les oreilles, l'allume (fam. et contemporain), le met en pétard, le fâche, le froisse, lui pompe l'air, le gonfle, lui échauffe la bile, lui tape sur le système. Il sent monter la colère en lui, il monte en pression (fam. et contemporain). Il est en rogne, il est furax, fumasse, il est très remonté contre Y, il a le seum, il est vénère, il devient chèvre, il en a ras le bol, il est poussé à bout par Y. La colère l'envahit. « Ça va chauffer », « ça va péter », « ça sent l'orage ».

2) Il extériorise sa colère

Il éclate, se fâche tout rouge contre Y, a un accès d'humeur / de colère, un coup de sang, en fait toute une maladie, nous chie une pendule (pop.), cède à la colère, pique une colère / pique sa crise, prend la mouche, quelle mouche le pique ? Il s'enflamme, entre dans une rage noire, est fou de rage, vert de rage, blanc de colère, la moutarde lui monte au nez, il s'emporte, bondit de rage, pète un câble / un plomb / une durite, explose, éclate, balance des missiles, se monte contre Y, monte sur ses grands chevaux / sur ses ergots, sort de ses gonds, va au clash (fam. et contemporain), il fallait que ça pète / que ça sorte / que ça parte / que ça rote. Il enrage, il a la rage (fam. et contemporain), il a la haine, il est en pétard, il décharge sa bile / sa colère sur Y ou Z, il est ivre de colère, passe sa colère sur Y, se déchaîne contre Y, il fulmine, tempête et tonne, il trépigne de colère, il est sous l'empire de la colère, en proie à la colère, habité / envahi par la colère, il bout de colère, il est fou de rage / malade de rage, il est aveuglé par la colère, voit rouge, fait une scène, est hors de lui, il ne se connaît plus, pousse une gueulante, vocifère, gronde, hurle, se déchaîne contre Y, crache son venin, vide / déverse sa bile, bouillonne / écume de rage, pleure de rage, s'étrangle de colère, grimace de colère, suffoque de rage, tremble / trépigne de colère, tape

du poing sur la table, remet les pendules à l'heure, fait un caca nerveux / un caca tout vert, monte dans les tours (fam. et contemporain), ne se possède plus, la fumée lui sort par les oreilles, il ne contrôle plus ses nerfs, il perd ses nerfs, ses nerfs lâchent. Il fait une crise de nerfs.

Ou :

3) Il contrôle sa colère

Il bout intérieurement, il garde ses nerfs. Il est dans une rage froide / une colère blanche, il contient sa colère. Il ne cède pas à la colère.

Issue de l'événement

1) Il cesse d'être en colère

Sa colère retombe, il cuve sa colère, il se calme, il se reprend.

Ou 2) Il reste en colère

Il ne décolère pas. Il ressortira plus tard une colère recuite.

Du point de vue du destinataire

Il a droit à la colère de X, il essuie la colère de X, encourt les foudres de X, laisse passer l'orage ; « il m'a fait une de ces crises » ; « il m'a explosé à la figure » ; « il m'est tombé dessus (à bras raccourcis) ».

Le matériel de ce champ notionnel est riche et varié : s'y côtoient en français moderne de nombreuses expressions littéraires, soutenues, familières ou populaires, certaines récentes *être né en colère* (Bernet et Rézeau, 2008), *avoir le seum*, *monter dans les tours* (allusion à un moteur qui accélère), *monter en pression* ; d'autres qui datent de la médecine des humeurs mais sont toujours en usage, comme sentir *la colère monter* ou *décharger sa bile*. La multiplication des unités lexicales constitue assez sûrement l'indice d'une focalisation culturelle (Herskovits, 1955), donc de préoccupations majeures pour les locuteurs, ce que confirme la grande fréquence des emplois en discours dans les conversations familières.

On sait que la culture française n'est pas une culture irénique – on est loin des paisibles Zunis décrits par Ruth Benedict, 2006 [1934], mais qu'elle privilégie au contraire l'expression du conflit, en dehors toutefois de la sphère professionnelle et à des degrés divers suivant les classes sociales. Certaines phases du scénario sont significativement peu représentées : ne pas céder à la colère et rester en colère, contrairement à l'anglais et plus encore au japonais par exemple (Matsuki, 1995 : 145). La colère apparaît d'ores et déjà en français comme une émotion à laquelle il n'est guère envisageable de résister. Verbes et locutions verbales prédominent assez largement sur les adjectifs, renvoyant clairement la colère à un événement (la crise de colère) plutôt qu'à un état émotionnel comme dans d'autres langues (cf. anglais *to be upset* / *angry* / *mad* / *furious*.)

Du point de vue syntaxique, dans la phase préliminaire, celle de l'irritation et de la tension qui monte, X est en position de complément du verbe ou de la locution : X est clairement le patient ou le siège du procès, il subit une « agression » : il n'est donc pas responsable de ses émotions ; la cause, pourtant interne au psychisme de X, est objectivée par la langue comme une « agression » externe. Dans les faits, deux personnes, confrontées au même événement, n'auront pas nécessairement la même réaction. À la remarque désagréable d'une cliente, telle caissière fera semblant de croire à un trait d'esprit en émettant un petit rire appréciatif, quand une autre prendra aussitôt la mouche. Dans la phase suivante, en revanche, celle qui marque le début de la crise de colère, X est sujet des nombreuses locutions verbales mais celles-ci, en particulier les formes pronominales (*se mettre en colère, se fâcher, s'emporter*, *s'enflammer, se déchaîner, se monter contre*) ont une valeur *décausative*[3] et non réfléchie : comme dans « la lampe s'allume » ou « la porte s'ouvre », elles évoquent l'idée d'un processus qui commence du point de vue de l'élément sur lequel il s'opère et s'en trouve affecté, à savoir X ici, qui n'est donc pas l'actant du procès mais le siège du procès : la colère, comme d'autres émotions (voir Le Breton, 1998), apparaît lexicalement comme un programme ou un rôle qui s'impose à X et dont il ne saurait, fondamentalement, être tenu pour responsable.

Métaphores et métonymies conceptuelles

Les métonymies conceptuelles

La métaphore conceptuelle associe un domaine concret appelé domaine source à un domaine abstrait, le domaine cible. Dans le cas de la métonymie conceptuelle, une partie du domaine cible sert de domaine source. Par exemple, certaines manifestations physiques ou certaines actions caractéristiques de la colère désignent, par une métonymie de l'effet pour la cause, la colère elle-même, le plus souvent avec une valeur intensive : *se fâcher tout rouge, être blanc*

3 Diathèse qui met en position de sujet non pas l'actant du procès mais l'élément qui se trouve affecté par le procès, en effaçant la valence de l'agent.

de colère, écumer / pleurer de rage, s'étrangler de colère, suffoquer de colère, grimacer de colère, trembler de colère, etc. Ces expressions sont en effet employées de manière figurée : elles signifient « être au comble de la colère » plus qu'elles ne décrivent réellement les manifestations d'une crise de colère particulière. On notera que les manifestations non perceptibles par un spectateur n'apparaissent pas dans la liste, à part *voir rouge*, encore s'agit-il sans doute d'une expression qui illustre la métaphore « LES ÉMOTIONS SONT DES COULEURS » : rien en tout cas dans le lexique sur l'accélération du rythme cardiaque, l'augmentation de la tension artérielle, par exemple, qui se manifestent sous le coup de la colère. La colère est d'abord un événement pour autrui, pour celui qui assiste au spectacle que X donne de lui-même quand, tel un acteur, il « fait une scène ». Dans la langue recherchée, la partie la plus ancienne du lexique, les hyperboles dessinent le tableau inquiétant du possédé : visage grimaçant, salivation excessive, vision altérée, propos éructés, perte de contrôle de soi. La colère est une brèche dans l'intégrité de la personne par laquelle peuvent venir s'engouffrer des forces d'arrière-monde. Collin de Plancy, dans son *Dictionnaire infernal* (1863 : 178), rapporte ainsi que « nombre de gens ont été possédés pendant une crise de colère ». Dans la dérision irrévérencieuse du langage populaire contemporain, la personne en colère est à l'inverse ramenée au petit enfant crispé et rouge qui « fait sa crise » comme il fait « un caca tout vert » ou « un caca nerveux » : simple caprice d'humeur, la colère infantilise celui qui lui laisse carrière.

Les métaphores conceptuelles

a) La colère comme réaction à une douleur physique

Lexicalement, la colère est présentée comme une réaction à une douleur physique intense : *marcher sur les pieds*, *courir sur le haricot* (désignation argotique de l'orteil), *casser* ou *briser les couilles* : ces expressions, qui expriment de manière figurée les raisons de la colère de X, évoquent une douleur soudaine et vive. Plus généralement, la cause est lexicalement liée à la transgression de l'espace intime de X, à la violation de sa bulle corporelle : *dépasser les bornes*, *chier dans les bottes*, *chercher des poux dans la tonsure*, etc.

b) La colère comme transport

Un certain nombre d'expressions relatives à la colère, un mouvement d'humeur, être transporté de rage, bondir de rage, se monter, monter sur ses grands chevaux / sur ses ergots, sortir de ses gonds, aller au clash, la colère monte en lui, par exemple, reposent sur des images de déplacement du corps dans l'espace. Émouvoir dérive du latin populaire *exmovere*, « ébranler, mettre en mouvement ». Les réactions émotionnelles, de manière générale, sont décrites par la langue comme des mouvements. La langue littéraire parle de mouvements de l'âme, de pitié, de tendresse, de dépit. Les émotions, surtout quand elles sont marquées du sceau de l'intensité, bonheur et joie, forte colère, douleur morale, sont des forces qui nous transportent, nous déplacent : on bondit de

joie, on a des élans de tendresse, on est égaré par la douleur. Cette métaphore conceptuelle relève pour Lakoff et ses collègues d'une métaphore plus générale qu'ils dénomment « CHANGE IS MOTION » (voir, par exemple, Kövecses, 2001 : 159). Le changement d'état est en effet souvent représenté par le biais de verbes de mouvement : *he went crazy*[4] ; il est tombé malade, il a attrapé une maladie.

Ces expressions, qui extériorisent des sensations internes d'élancement (je suis transporté de rage : je ressens un élan de rage ; je bondis de joie : la joie bondit en moi) reposent à nouveau sur une diathèse décausative : le sujet grammatical, X, n'est pas l'actant mais le siège d'un procès ponctuel, qui commence et s'achève aussitôt, comme dans La lampe s'allume. Elles présentent une valeur intensive et inchoative à la fois.

c) La colère comme couleur

Une *colère blanche*, une *colère noire*, une *rage noire* : difficile de lire ces expressions comme des métonymies ; si à l'origine l'adjectif « noir » dans *humeur noire* et *colère noire* fait référence à la bile noire, celle qui domine chez l'atrabilaire, ce sont ici les valeurs sémiotiques de « noir » et « blanc » dans la langue, en synchronie, qui prévalent. « Noir » a de toute évidence une valeur intensive comme dans *un regard noir* : chargé de haine, en contraste avec « blanc » qui exprime l'absence, le vide, la faible intensité, comme dans une *voix blanche*, un *vote blanc*, un *blanc-seing* ; une *colère blanche* est en effet une colère sans signes apparents.

Les deux expressions, auxquelles s'ajoute aussi *voir rouge*, relèvent cependant d'une métaphore conceptuelle très largement attestée en français qui associent les émotions à des couleurs : *voir la vie en rose*, *broyer du noir*, *en voir de toutes les couleurs, rester chocolat*, etc.

d) La colère comme maladie

Avoir un accès d'humeur, faire une crise de colère, en faire une maladie, être malade de rage, ça me rend malade de voir ça, être vert de rage, faire un caca tout vert, avoir un coup de sang : ces expressions désignent la colère comme une maladie, une atteinte du corps. Les valeurs intensive et résultative se conjuguent, l'idée étant celle « d'être tellement en colère qu'on en est malade ». Pour la dernière expression, on renverra aux traités de médecine de la Renaissance ou de l'Âge classique, tel celui de Lazare Rivière (1682), qui recommande d'éviter les passions qui envoient le sang dans les parties supérieures, comme la colère ou le rire.

Vert évoque la couleur des cadavres, mais aussi celle de la bile au profit de laquelle se réalise le déséquilibre des quatre fluides dans *l'accès d'humeur* ou la *crise de colère*. Les deux premières expressions prennent sens, en effet, dans le cadre de la médecine humorale hippocrato-galénique, paradigme de représentations du corps, des émotions, du tempérament, de la maladie, de la santé,

4 « Il est devenu fou. »

de l'hygiène de vie qui prévalut pendant au moins vingt-trois siècles. D'autres expressions gardent la trace de cette représentation de la colère : *décharger sa bile / décharger sa colère*, évacuation salvatrice dans le cadre de la théorie des humeurs.

e) La colère comme échauffement ou surchauffe

Comme en anglais, en hongrois, en zoulou, en polonais ou en wolof (Kövecses, 2002 : 181), les émotions en français sont assimilées à des liquides : on *nage dans le bonheur*, on est *noyé par le chagrin*, on est *chaviré* par un regard, on est *submergé* par l'émotion, on *bout de colère*, on *bouillonne de rage* ; la colère est comparable à un liquide qui chauffe jusqu'à l'ébullition. Quand elle s'intensifie, son niveau monte (« *je sentais la colère monter* ») ; quand elle diminue, le niveau retombe : on peut *laisser cuver sa colère*, littéralement la laisser retomber au fond de la cuve. Mais le récipient, métaphore du corps, n'est pas nécessairement clos : contrairement au modèle métaphorique décrit par les cognitivistes anglophones, la colère en français ne produit pas de vapeur. *He is just blowing off steam* (littéralement, il souffle de la vapeur) n'a pas d'équivalent littéral en français : *la fumée* (et non la vapeur) *lui sort par les oreilles*. Le récipient peut librement déborder : on parle d'un *débordement de colère*. L'image est celle du vase ou de la casserole qui laisse échapper le liquide qu'elle contient : *c'est la goutte d'eau qui fait déborder le vase*. Une personne *soupe-au-lait* est une personne qui se laisse facilement déborder par la colère. Cette différence culturelle est sans doute liée à l'accent que les cultures anglaise et américaine placent sur le contrôle de soi, dans l'expression des pulsions agressives et les rapports agonistiques.

L'idée d'être sous pression existe cependant en français : *monter en pression* est une expression récente qui réfère à l'intensité croissante de l'irritation ; elle ne fait pas mention de vapeur ; rapprochée de *gonfler quelqu'un*, elle évoque plutôt l'idée d'air sous pression et celle d'une possible explosion. La crise de colère brutale est en effet assimilée à une bombe, X *explose, balance des missiles*, X *est en pétard*, « *il fallait que ça pète* », dira-t-il après coup. L'explosion peut être immédiatement consécutive à la manifestation de la « cause ». Valeurs aspectuelles inchoative et ponctuelle se conjuguent pour exprimer l'entrée dans un processus très bref. D'où le recours au verbe *péter* (que l'on retrouve aussi dans les expressions qui expriment une panne soudaine de l'esprit : *péter un câble*, etc.), à la manière d'un autre verbe plus ancien *piquer* (*piquer une colère, une crise*).

Par l'explosion, l'intériorité du sujet, comme dans les autres langues (Kövecses, 2002), est alors projetée à l'extérieur : *il est hors de lui, il sort de ses gonds, les yeux lui sortent de la tête, il fait un caca nerveux, nous chie une pendule, crache son venin, vomit des injures, déballe en vrac ce qu'il a sur le cœur*. Bref, « *il faut que ça sorte* ». Le corps est ici la métaphore du for intérieur, des pensées que l'on garde habituellement pour soi. La crise de colère remet en cause les règles interactionnelles qui s'imposent à chacun, dans une dialectique du dire en face

et du penser pour soi. En japonais (Matsuki, 1995 : 144), le lexique de la colère distingue de la même façon le for intérieur *hone* et le visage social *tatenae*.

Sur le plan sémiotique, *exploser* connote une intensité soudaine dans un processus progressif : *le prix des loyers explose*.

Dans le schème précédent, la colère n'est plus liquide ; de même lorsqu'elle est assimilée à une combustion qui produit flamme et fumée : *la fumée lui sort par les oreilles, jeter feu et flamme, fumer, être fumant / fumasse*, réfection populaire de *fulminer* déjà attestée chez les soldats de 14-18 (Esnault, 1965).

Selon un troisième schème, d'apparition plus récente, la colère est une panne de surchauffe dans un système électrique ou mécanique : *péter / fondre un plomb*, *un fusible, une durite, un câble, disjoncter*. Ces expressions reposent sur l'idée d'une pièce qui fond ou qui lâche brutalement sous l'effet d'une brusque augmentation de la chaleur dans le circuit électrique ou le moteur de la voiture : ces pannes qui se réparent facilement traduisent une soudaine perte de contrôle de X sur son esprit, mais réversible et de courte durée, même si les conséquences de tels accès peuvent être graves. Les termes sont polysémiques : ils peuvent référer à une crise de colère intense comme à une soudaine décompensation psychique, dans le contexte d'un *burn-out* par exemple.

D'un point de vue sémiotique, l'échauffement exprime l'intensité dans un processus (qu'il soit représenté par un verbe ou par un nom) : *là c'est chaud* (ça devient très compliqué), *ça risque de te coûter chaud* (très cher), *de chauds partisans* (très « partisans »), *recommander* chaudement (vivement), etc. À l'inverse, le froid exprime une stagnation ou la diminution d'un processus : *gel des prix, des salaires*, *coup de froid sur l'économie*. Une *colère froide* est une colère contenue à l'intérieur du corps. Le refroidissement ne signale donc pas comme en anglais le retour au calme (*Cool down* : calme-toi).

Être à cran, où *cran* exprime la tension, *être remonté contre quelqu'un*, *démarrer au quart de tour*, *monter dans les tours* évoquent une image proche de la précédente, celle d'un mécanisme ou d'une mécanique de l'esprit qu'on tend ou force et qui risque de *péter* sous l'effort, comme un ressort de montre ou un moteur de voiture. Ces métaphores mécanistes – les locuteurs sont loin de s'en douter – s'enracinent dans le courant de l'homme machine qui, de Descartes à Turing en passant par La Mettrie, voit un déterminisme ou une analogie mécaniste dans le fonctionnement de l'être humain. Pour Descartes (1646), le corps seul est « une machine qui se remue de soi-même ». La Mettrie dans son célèbre ouvrage *L'homme-Machine* (1748), compare l'homme – corps et esprit cette fois – à un immense système d'horlogerie. *Les rouages de l'esprit* est une expression qui apparaît sous sa plume à plusieurs reprises. Quelques décennies plus tard, Mary Shelley avec *Frankenstein* (1818) donnera forme au mythe d'un *Prométhée moderne*, inventeur d'une machine humaine, que le philosophe appelait de ses vœux. Ces représentations mécanistes se poursuivent depuis les années 1950 avec l'idée que le fonctionnement du cerveau humain est analogue à celui d'un ordinateur et les projets d'Intelligence Artificielle capable de concurrencer les humains, comme le prévoit le célèbre test de Turing (1950).

Du point de vue sémiotique, *cran* évoque la gradation dans une augmentation : *progresser d'un cran*.

f) La colère comme orage

Tempêter, tonner, fulminer, lancer des foudres, une conversation / une relation orageuse, il y a de l'orage dans l'air, ses yeux lançaient des éclairs : ces expressions assimilent la colère aux perturbations de l'atmosphère. Cette métaphore littéraire ou recherchée est réversible : la tempête est à son tour assimilée à une colère des éléments ; on parle d'un vent furieux, des éléments qui se déchaînent, de la mer en colère, des vents qui hurlent, etc. Tempêtes, typhons et cyclones portent, on le sait, des prénoms qui les humanisent. L'homme, dans ce double système d'analogies, est à l'image de l'univers, microcosme dans le macrocosme, comme le mettent en scène poésie et théâtre baroques où abondent ces figures de la métamorphose :

> Et la mer et l'amour ont l'amer pour partage,
> Et la mer est amère, et l'amour est amer,
> L'on s'abîme en l'amour aussi bien qu'en la mer,
> Car la mer et l'amour ne sont point sans orage. (Marbeuf, 1628).

Tempêter, de même qu'*orage* d'après Bloch-Wartburg (1991) prennent un sens figuré précisément au début du XVIe siècle.

Sur le plan sémiotique, *une tempête de* comme *un déluge de* ou *une pluie de* évoquent le nombre ou l'intensité élevée qui se manifestent de manière soudaine : *une tempête de problèmes*, *une pluie de tweets*.

g) La colère comme irritation des nerfs

Perdre ses nerfs, ses nerfs ont lâché, taper sur les nerfs, attaquer les nerfs, avoir les nerfs en pelote, en boule, à cran, à fleur de peau, avoir les nerfs tendus, vivre sur les nerfs, être énervé, une crise de nerfs : le système nerveux est ici considéré comme le siège de la résistance psychique, de l'équilibre mental. Cette représentation des nerfs comme organes fondamentaux des émotions et des affects est déjà présente chez Descartes :

> […] la passion provient des esprits, c'est-à-dire des nerfs: on sait que tous les mouvements des muscles, comme aussi tous les sens, dépendent des nerfs, qui sont comme de petits filets ou de petits tuyaux qui viennent tous du cerveau, et contiennent ainsi que lui un certain air ou vent très subtil qu'on nomme les esprits animaux (*Les Passions de l'âme*, Art. 7)

Dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, le médecin écossais William Cullen (1710-1790), dans un traité qui sera repris tout au long des XVIIIe et XIXe siècles, fonde sa doctrine médicale sur l'importance du système nerveux dans le fonctionnement de l'esprit. Cullen se demande s'ils fonctionnent à la

manière de cordes solides, comme on l'admet alors, ou si un fluide les parcourt. Le système nerveux est selon ses propres mots « *an animated machine* », une machine animée (cité par Whitaker *et alii*, 2007 : 94). Les nerfs en pelote, en boule, le paquet de nerfs, sont une image familière qui perpétue cette vision de fils solides qui, tendus, émeuvent notre esprit, selon le modèle mécaniste hérité de Descartes. Des traités consacrés aux maladies des nerfs et aux « vapeurs » comme celui de Samuel Tissot ou de Jean-Baptiste Pressavin connaîtront plusieurs éditions à la fin du XVIIIe siècle ; d'autres sur le même sujet verront le jour au long du XIXe siècle.

Sur le plan sémiotique, la *pelote*, le *paquet* ou la *boule* évoquent l'augmentation progressive jusqu'à un stade élevé : *faire sa pelote*, c'est se constituer petit à petit une réserve d'économies substantielles, *faire boule de neige*, c'est grossir continuellement (« ses capitaux ont fait boule de neige »), *mettre le paquet*, c'est chercher à donner le meilleur de ses possibilités.

Un modèle ou plusieurs ?

Les métaphores conceptuelles présentes dans le corpus semblent donc correspondre à quatre grands schémas culturels, entendus comme ensembles de représentations et de pratiques fédératrices qui s'inscrivent dans la durée longue : celui de la médecine humorale, celui de la psychologie des nerfs, du microcosme / macrocosme baroque, de l'homme machine hérité du XVIIIe siècle. Les expressions se sont déposées par strates dans la langue sans annuler, semble-t-il, la strate précédente, de même que ces différents schémas ne se sont pas succédé de manière linéaire mais ont coexisté sur la durée longue, donnant lieu à des réaménagements de la ou des doxas précédentes. À l'article COLÈRE de l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert (1752), le médecin Louis de Jaucourt inscrit sa description dans la théorie des humeurs, mais l'infléchit dans le sens du mécanisme des nerfs ; évoquant d'abord la colère ordinaire, « simple feu de paille », il poursuit par la description, médicale, de la crise de colère :

> cette passion irritante qui nous jette dans des mouvements violents, en causant un grand désordre dans notre machine […] ce désordre créé par une humeur atrabilaire […] met tout le système nerveux dans une agitation extrême […] Ces symptômes se trouvent plus ou moins rassemblés suivant le tempérament et la force de la passion ; et la Physiologie les explique sans peine par la constriction spasmodique de tout le système nerveux.

Ces strates d'expressions sont-elles en distribution complémentaire dans l'espace social et générationnel ? À défaut d'études sociolinguistiques, on ne saurait avancer d'analyses définitives, mais il semble *a priori*, d'après mes observations, que les locuteurs, quel que soit leur âge et leur classe sociale, aient recours à des expressions appartenant à chacune d'elles. On observe, en outre, du point

de vue des registres, que chaque strate se répartit entre les registres formels et informels du français contemporain.

Dessinent-elles dès lors un modèle commun de représentation de la colère ? Résumons les représentations de la colère dans le cadre de chacun de ces modèles : dans le cadre de la théorie humorale, la colère, excès de bile échauffée ou recuite, monte du foie à la tête ; l'étiologie est à rechercher dans l'excès de passion, un mauvais régime de vie ou dans le tempérament du sujet. La crise de colère permet l'évacuation de ces humeurs peccantes et le retour du corps à la crase, état d'équilibre des humeurs (Arikha, 2007 ; Brissaud, 1892). Le « microscosme, image du macrocosme » désigne la colère humaine comme un modèle réduit de la « colère » des cieux. *Tempesta*, forme féminine prise substantivement de l'adjectif *tempestus* signifie en latin vulgaire « qui vient à temps, en son temps, en sa saison » (Bloch-Wartburg, 1991). Comme les quatre saisons font écho aux quatre humeurs, de même c'est d'un excès d'humeur, de *vapeurs* d'eau accumulées en un autre endroit que naissent les tempêtes, selon Pline (1848-1850 : 237). Pour la psychologie héritée de Cullen, la colère est une irritation des nerfs qui, comme des cordes trop tendues, tirent trop fortement sur l'esprit. Ce modèle présente une analogie avec le modèle mécaniste. Les deux schémas culturels apparaissent en même temps au XVIIIe siècle. Le lexique mécaniste de la colère, cependant, date principalement des XIXe et XXe siècles, quand apparaissent puis se démocratisent les voitures automobiles et les appareils électriques. La psychologie des nerfs partage en outre avec la médecine humorale l'idée que la colère naît dans le corps et se réalise dans l'esprit. La représentation mécaniste de l'esprit partage avec l'antique théorie humorale l'idée de surchauffe, celle de tension avec la théorie des nerfs, celle de décharge soudaine avec le modèle de la tempête. Dans le modèle mécaniste, par ailleurs, la colère est un brusque accès de folie : les termes sont pour la plupart polysémiques, on l'a déjà souligné, et appartiennent donc conjointement aux champs lexicaux de la colère et de la folie.

Se dessinent dès lors les contours de ce qui pourrait être un modèle intégré, cohérent des métaphores relatives à la colère, très proche en définitive de celui de l'article de l'*Encyclopédie*. Ce modèle, cependant, se présente comme un diptyque : il distingue de fait la colère ordinaire, micro-événement socialement signifiant dont X est l'acteur, au sens théâtral du terme, du fameux « pétage de câble » ou « crise de nerfs » où X perd totalement contrôle de lui-même dans un accès de violence inexpliqué. La colère, dans le premier cas, est une substance qui, à la suite d'une agression ressentie physiquement, prend naissance dans le corps et monte ensuite plus ou moins rapidement à l'esprit ; elle est régulatrice : elle purge, expulse, fai t sortir les ressentiments qui naissent nécessairement des interactions sociales, en mettant à jour les conflits latents. Quels que soient les dommages réels causés par cette irruption soudaine et brève du for intérieur, la réaction de X dans la plupart des cas demeure compréhensible, voire légitime aux yeux des autres, comme j'ai pu le constater dans les conversations observées. Dans le deuxième cas, la colère est une rupture dans l'intégrité psychique de la personne, qui frappe soudain l'esprit, après une période de tension plus ou

moins longue et surprend l'entourage. Cet accès de dépossession est toutefois présenté comme réversible par la métaphore mécaniste. La colère, néanmoins, voit ses limites se diluer et se fondre ici dans celles de la folie. Le *pétage de câble* conjugue la double image de la pièce qui cède dans une machinerie et du navire qui part à la dérive, *perd le nord*, *la boussole*, se retrouve *complètement à l'ouest*, métaphores qui appartiennent cette fois au champ des seules divagations de l'esprit.

Œuvres citées

Ansah, G. N., "Culture in Embodiment: Evidence from Conceptual Metaphors/Metonymies of Anger in Akan and English", Fuyi Li (Ed.), *Compendium of Cognitive Linguistics Research*, 2, Nova Science Publishers Inc., 2013, p. 63-82.

Arikha, Noga, *Passions and Tempers. A History of the Humours*, New York, Ecco, 2007.

Augustyn, Magdalena et Grossman, Francis, « Je nage dans la joie, la colère me submerge… Étude de quelques métaphores spatiales dans le champ des affects », Marie J. Berchoud (dir.), *Les Mots de l'espace, entre expression et appropriation*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 57-76.

Bamberg, Michael, "Language, concepts and emotions. The role of language in the construction of emotions", *Language Sciences*, 19, 1997, p. 309-340.

Benedict, Ruth, *Patterns of Culture*. New York, Mariner Books, 2006 [1934].

Bernet, Charles et Rézeau, Pierre, *On va le dire comme ça. Dictionnaire des expressions quotidiennes*, Paris, Balland, 2008.

Bernet, Charles et Rézeau, Pierre, *C'est comme les cheveux d'Éléonore. Expressions du français quotidien*, Paris, Balland, 2010.

Bloch, Oscar et Wartburg Von, Walter, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, puf, 1991.

Bourdieu, Pierre, *La Distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

Brissaud, Édouard, *Histoire des expressions populaires relatives à l'anatomie, à la physiologie, à la médecine*, Paris, Masson, 1892.

Collin de Plancy, Jacques-Albin-Simon, *Dictionnaire infernal*, Paris, Plon, 1863.

Descartes, René, « Lettre au marquis de Newcastle du 23 novembre 1646 », *Œuvres de Descartes*, Paris, 1646 – édition Adam et Paul Tanney, 1896, IV, p. 568-576.

Descartes, René, *Les Passions de l'âme*, Paris, Henry Le Gras (disponible sur gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8601505n.r=.langEN), 1649.

Diderot, Denis et D'Alembert, Jean le Rond, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Tome III, Paris, chez Briasson et Le Breton, 1753.

Esnault, Gaston, *Dictionnaire historique des argots français*, Paris, Larousse, 1965.

Foley, W. A., *Anthropological Linguistics. An Introduction*, Oxford, Blackwell, 1997.

Geeraerts, Dirk, Grondelaers, Stefan, "Looking back at anger: Cultural tradition and metaphorical pattern", ed. J. R. Taylor, R. E. Maclaury, *Language and the Cognitive Construal of the World*, Berlin – New York, Mouton de Gruyter, 1995.

Gougenheim, Georges, *Les Mots français*, Paris, Place des Éditeurs, 2010.

Herskovits, M. J., *Man and his work. Cultural Anthropology*, New York, Knopf, 1955.

Jourdan, Christine, Lefebvre, Claire (dir.), «Présentation. L'ethnolinguistique aujourd'hui. État des lieux », *Anthropologie et Sociétés*, 1999, vol. 23, n° 3, 1999, p. 5-13.

Keesing, R. M., « Métaphores conventionnelles et métaphysiques anthropologiques », *Enquête* [en ligne], 3 | 1996, mis en ligne le 11 juillet 2013, consulté le 21 juillet 2016. URL : http://enquete.revues.org/583.

Kövecses, Zoltan, *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Kövecses, Zoltan, *Metaphor : a practical introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

Kövecses, Zoltan, *Metaphor in Culture : a practical introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

Kövecses, Zoltan, "Introduction: Cultural Variation in Metaphor", *European Journal of English Studies*, 2004, 8-3, p. 263-274.

Labov, William, *The Social Stratification of English in New York City*, Washington DC, The Publications Office of the Center for Applied Linguistics,

Labov, William, *Language In The Inner City*: *Studies In The Black English Vernacular*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972.

Lakoff, George, Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.

Lakoff, George, Johnson, Mark, *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Tthought*, New York, Basic books, 1999.

Lakoff, George, Kövecses, Zoltan, "The Cognitive Model of anger inherent in American English", eds. Dorothy Holland & Noami Quinn, *Cultural Models in Language and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 195-221.

Le Breton, David, *Les Passions ordinaires : anthropologie des émotions*, Paris, Armand Colin, 1998.

Littré, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1876.

Lucy, John A., *Language Diversity and Thought: A Reformulation of the Linguistic Relativity Hypothesis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Lucy, John A., "Linguistic relativity", *Annual Review of Anthropology*, Palo Alto, CA, Annual Reviews Inc, n° 26, 1997, p. 291-312.

Lutz, Catherine, "Goals, events and understanding in Ifaluk emotion theory", eds. Dorothy Hollan & Noami Quinn, *Cultural Models in Language and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 290-312.

Maalej, Zouhair, "Figurative Language in Anger Expressions in Tunisian Arabic: An Extended View of Embodiment", *Metaphor and Symbol*, vol. 19, 2004, p. 51-75.

Marbeuf, Pierre, *Recueil de vers*, Rouen, Pierre du Petit Val (disponible sur http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k118331z?rk=42918;4), 1628.

Matsuki, Keiko, "Metaphors of anger in Japanese", J. R. Taylor & R. E. Maclaury (Eds), *Language and the Cognitive Construal of the World*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1995, p. 137-151.

Matsumoto, D., Yoo, S. H., Chung J., "The expression of anger across cultures", eds. M. Potegal, G. Stemmler, C. D. Spielberg, *International Handbook of Anger*, New York, Springer, 2010, p. 125-137.

Mougin, Sylvie, « Métaphores conceptuelles ou protosémantismes ? À propos de deux métaphores relatives à la parole », *Le Français Moderne*, 2013 / 1, p. 108-121.

Munro, Pamela, *Anger is heat: Some data for a cross-linguistic survey*, Manuscript, Department of Linguistics, UCLA, 1991.

Palmer, Gary B., *Towards a Theory of cultural Linguistics*, Austin, University of Texas Press, 1996.

Pressavin, Jean-Baptiste, *Nouveau traité des vapeurs ou traité des maladies des nerfs*, Paris, Antoine Desventes de Ladoue, 1770.

Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, traduction française par E. Littré, Paris, Dubochet, 1848-1850.

Quinn, Noami, "The cultural basis of metaphors", ed. J. Fernandez, *Beyond Metaphor. The Theory of Tropes in Anthropology*, Stanford, Stanford University Press, 1991, p. 56-93.

Quinn, Noami, "*How to Reconstruct Schemas People Share, From What They Say*", ed. Naomi Quinn, *Finding Culture in Talk: A Collection of Methods*, New York, Palgrave, Macmillan, 2005, p. 35-82.

Rastier, François, « Sémiotique du cognitivisme et sémantique cognitive. Questions d'histoire et d'épistémologie », *Texto !*, mars 2005 [en ligne]. Disponible sur <http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Semantique-cognitive.html>. Consulté le 12 juillet 2016.

Rivière, Lazare, *Les Observations de Médecine*, Lyon, chez Jean Certe, 1682.

Soriano, Christina, "Some Anger Metaphors in Spanish and English. A Contrastive Review", *Contrastive Cognitive Linguistics*, *International Journal of English Studies,* vol, 3, n° 2, 2003, p. 107-122.

Taylor, John R., Mbense, M. Thandi, "Red Dogs and rotten mealies. How Zulus talk about anger", Angelilki Athanasiadou and Elzbieta Tabakowska (Eds), *Speaking of Emotions, Conceptualisation and Expression*, Berlin / New York, Mouton de Gruyter, 1998, 191-226.

Tissot, Samuel, *Traité des nerfs et de leurs maladies*, Paris, Didot, 1778.

Tomkins, Silvan, "Script Theory: Differential Magnification of Affects", ed. Richard A. Deinstbier, *Nebraska Symposium On Motivation 1978*, Lincoln NE, University of Nebraska Press, 1979, p. 201–236.

Turing, Alan, "Computing machinery and intelligence", *Mind*, Oxford University Press, oct. 1950, p. 59-236.

Whitaker, Harry, Smith, C. U. M., Finger, Stanley, *Brain, Mind and Culture. Essays in Eighteenth-Century Neuroscience*, New York, Springer, 2007.

Wierzbicka, Anna, "'Sadness' and 'anger' in Russian: the non universality of the so-called 'basic' human emotions", eds. A. Athanasiadou, E. Tabakowska, *Speaking of Emotion: Conceptualization and Expressions*, Berlin / New York, Mouton de Gruyter, 1998, p. 3-82.

Wierzbicka, Anna, *Emotions Across Languages and Cultures. Diversity and Universals*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Yu, Ning, "Metaphorical expressions of anger and happiness in English and Chinese", *Metaphor and Symbolic Activity*, n° 10, 1995, p. 59-92.

Révolte et communion : le pouvoir performatif des émotions dans la poésie amérindienne et aborigène contemporaine

Cécile Brochard
Université de Nantes
Cecile.Brochard@univ-nantes.fr

Résumés. Toutes deux inscrites dans une histoire marquée par une conquête territoriale d'une extrême violence, la poésie amérindienne et la poésie aborigène contemporaines partagent une représentation des émotions précisément définie par un mouvement permanent entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'individu et la communauté, entre l'identité et l'altérité, entre l'homme et l'Histoire. À travers deux anthologies poétiques respectivement publiées en 1970 et 2002, *My People* d'Oodgeroo Noonuccal, Australienne d'origine aborigène, et *How we became human. New and selected poems: 1975-2001* de Joy Harjo, Américaine d'origine indienne, nous souhaitons montrer combien l'engagement porté par ces femmes poètes dépasse le militantisme et propose au lecteur une réflexion sur l'humanité ainsi qu'une communion avec le monde à travers l'extase poétique.

Mots clés **:** Oodgeroo, Joy Harjo, poésie amérindienne, poésie aborigène.

Abstract. Both coming from violent historical backgrounds of territorial conquests, Native American and Australian Aboriginal contemporary poetry reveal a common representation of emotions precisely characterized by a continuous motion between the inside and the outside, the individual and the community, identity and alterity, mankind and History. Through two anthologies respectively published in 1970 and 2002, *My People* written by Australian Aboriginal poet Oodgeroo Noonuccal, and *How we became human. New and selected poems: 1975-2001* written by Native American poet Joy Harjo, we want to enlighten the way these two feminine figures' commitment not only exceeds mere social and political involvement, but also invites the reader to think about mankind and to feel united with the world through poetic ecstasy.

Keywords: Oodgeroo, Joy Harjo, Native American poetry, Aboriginal poetry.

Toutes deux inscrites dans une histoire marquée par une conquête territoriale d'une extrême violence, la poésie amérindienne et la poésie aborigène contemporaines partagent une représentation des émotions précisément définie par un mouvement permanent entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'individu et la communauté, entre l'identité et l'altérité, entre l'homme et l'Histoire. Des auteurs comme Joy Harjo, Américaine d'origine indienne, et Oodgeroo Noonuccal, Australienne d'origine aborigène, proposent des voies poétiques pour représenter des émotions fortes, telles la douleur et la révolte en vue de changer la société dominée par la ségrégation, mais aussi l'extase et la communion mystique avec la nature, au travers de styles singuliers pourtant porteurs d'une forme d'universalité à travers l'expression de l'amour solidaire et unitaire. Ainsi proposons-nous une étude comparée de ces représentations des émotions largement séparées dans l'espace, d'un continent à l'autre, mais profondément reliées par cette croyance en la possibilité qu'a la poésie d'agir sur le monde. De l'Amérique à l'Australie, est-il possible de définir des caractéristiques formelles de ce pouvoir émotionnel du discours poétique, en particulier dans sa mise en œuvre de l'amour solidaire et unitaire ? Dans quelle mesure les enjeux culturels, identitaires et linguistiques influencent-ils la représentation des émotions chez ces deux femmes poètes issues de peuples profondément meurtris par l'expérience aliénante de la colonisation occidentale ? Dans quelle mesure ces œuvres poétiques réalisent-elles pleinement les potentialités des émotions à travers l'élan performatif dont elles témoignent ? À travers deux anthologies poétiques respectivement publiées en 1970 et 2002, *My People* d'Oodgeroo Noonuccal et *How we became human. New and selected poems: 1975-2001* de Joy Harjo, nous souhaitons montrer combien l'engagement porté par ces femmes poètes non seulement dépasse le militantisme, mais propose également au lecteur une réflexion sur l'humanité et une communion avec le monde grâce à l'extase poétique.

L'engagement poétique, ou le *misi me* des poètes

« [I]l s'agissait moins là de ce qu'il est convenu d'appeler « littérature engagée » que d'une littérature dans laquelle j'essayais de m'engager tout entier »[1] : dans ce passage d'une forme adjectivale à une forme verbale transitive, Michel Leiris exprime nettement la nature active de l'engagement qui, parce qu'il requiert simultanément intégrité à soi-même et obligation de communiquer à autrui, constitue fondamentalement un geste. C'est le *misi me* de l'Ulysse de Dante, repris par Primo Levi et analysé par Emmanuel Bouju, qui figure de manière emblématique la nature de l'engagement, vécu comme un embarque-

1 Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie », *L'Âge d'homme*. Cité par Emmanuel Bouju « Geste d'engagement et principe d'incertitude : le « *misi me* » de l'écrivain » in *L'Engagement littéraire*. Emmanuel Bouju (dir.). Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005, 2005, p. 51.

ment dans la littérature, mouvement dont l'étymologie révèle la trace. En effet, Emmanuel Bouju constate que « dans le verbe latin *se mittere*, que reprend l'italien, on retrouve la racine de promesse (*pro-missa*), mais aussi celle du *compromis(s)o* espagnol, portugais ou italien, ou encore du *commitment* anglais (alors que l'allemand emprunte son « engagement » au français) ». Envisagé comme ce que promet l'écrivain, et ce qui le compromet, l'engagement éclairé par le prisme du *misi me* est un « acte de mise en gage [qui] lie le présent à la sanction de l'avenir et le sujet au jugement d'autrui ; il est à la fois force inchoative et coercitive[2] » en ce qu'il pousse l'écrivain au mouvement et le contraint à l'intégrité.

Cette définition de l'engagement littéraire entendu comme acte et mouvement s'accorde particulièrement à la poésie de Joy Harjo et Oodgeroo Noonuccal. Héritières d'un passé profondément marqué par la colonisation européenne des terres indiennes et aborigènes, les deux poètes s'attachent à dire cette expérience tragique et à penser les conséquences identitaires de la spoliation territoriale. La colonisation européenne s'enracine dans la violence et la non-reconnaissance des droits des peuples natifs : en Australie, par exemple, il faut attendre 1992 et l'affaire Mabo pour qu'après dix ans de procès la Haute Cour reconnaisse

> l'occupation des terres par les indigènes avant l'arrivée des colons. En effet, la loi avait fait de l'Australie une « terra nullius », c'est-à-dire qu'elle était considérée comme inoccupée avant la colonisation européenne. Après l'affaire Mabo, la reconnaissance du droit au « Titre Autochtone » [le *Native Title*] fondée sur les traditions et lois indigènes pouvait se faire dans les cas où les indigènes avaient gardé un lien avec la terre qu'ils revendiquaient, si ce droit n'avait pas été éteint par la Couronne. La décision de la Haute Cour a été confirmée par la loi sur le Titre Autochtone, en 1993, qui elle-même a été amendée par l'affaire Wik en 1996 (les baux pastoraux peuvent annuler les droits au Titre Autochtone) et le plan en 10 points du gouvernement Howard en 1998.[3]

La fin des années 1990 voit la multiplication de rapports accablants des Nations-Unies sur la situation des Aborigènes, notamment sur les générations volées. En proclamant l'Australie « *terra nullius* » en 1770, le capitaine Cook a posé les bases d'une appropriation territoriale source de l'exclusion socio-politique des Aborigènes, instituant dans le même temps une vision erronée dans laquelle l'Histoire de l'Australie commençait en 1770.

C'est précisément contre ce manque de reconnaissance sociale, culturelle, historique et intellectuelle que s'engage Oodgeroo Noonuccal :

> *Australian history books assert that Aboriginal and Australian history began in 1770. Our*

2 Bouju, Emmanuel, « Geste d'engagement et principe d'incertitude : le « *misi me* » de l'écrivain » in *L'Engagement littéraire*. *Op. cit.*, p. 51.

3 Castejon, Vanessa, *Les Aborigènes et l'apartheid politique australien*. Paris. L'Harmattan, 2005, p. 22.

> *children's textbooks still imply this nonsense. We are also urged to believe that our Aboriginal political existence began on 27 May 1967, with the referendum.*
>
> *Australian archaeologists are just now beginning to discover what Aboriginal people have always known. We have been here for a very, very long time, and, furthermore, much to the disgust of some, have no intention of going away, even in the face of attempted genocide.*[4]

Premier ouvrage poétique publié par un écrivain australien aborigène, le premier recueil de vers d'Oodgeroo Noonuccal, *We are going* (1964), suivi de *The Dawn Is at Hand* deux ans plus tard, inaugure une existence placée sous le signe de l'engagement et de l'art. En effet, dans les années 1960 et 1970, alors qu'elle publie ses premiers textes, Kath Walker, de son nom australien, est une personnalité très activement impliquée dans les luttes politiques et sociales pour la reconnaissance des droits des Aborigènes, à l'échelle nationale mais également internationale, participant à rendre visible l'existence de la culture aborigène aux yeux du monde. Le poème intitulé « *Aboriginal Charter of Rights* » est l'un des exemples les plus explicites du pouvoir performatif dont Oodgeroo Noonuccal souhaite doter ses textes, puisqu'il fut « *prepared and presented to the 5th Annual General Meeting of the Federal Council for the Advancement of Aborigines and Torres Strait Islanders, held in Adelaide, Easter 1962*[5] ». À la fin des années 1970, « *she established Moongalba, or « sitting-down-place », a five-hectare piece of coastal bushland on North Stradbroke Island where archaeological evidence shows that her ancestors had been in occupation for over 20 000 years* » et, dans les années 1980, elle abandonne son nom australien pour devenir « *Oodgeroo of the tribe Noonuccal, custodian of the land Minjerribah* [6]». Son implication totale pour la défense du peuple aborigène, implication socio-politique, diplomatique, intellectuelle, universitaire et évidemment artistique, est emblématique de ce *misi me* où l'écrivain tout entier s'engage avec intégrité envers autrui, dans un élan hors de soi pour se faire porte-parole de son peuple.

La blessure historique australienne trouve des échos tragiques avec la longue histoire de la colonisation américaine. « [A]ssimilée à une tentative d'ethnocide[7] », en raison des « déportations dans des réserves, [d]es regroupements hétérogènes, [de] la déculturation et [de] la prédominance de la langue anglaise[8] », la colonisation américaine engendre une migration vers l'Ouest et une perte du patrimoine foncier ancestral. Trois siècles après l'arrivée des Pères Pèlerins, les Indiens subissent encore de plein fouet au cours du XIXe siècle la « politique du déracinement des nations de l'Est et la transplantation des tribus dans le « Territoire indien », réserve dessinée entre le Mississippi et les Rocheuses, à l'exemple du sentier des larmes qui conduit les Cherokees jusqu'à

5 Oodgeroo Noonuccal, *My People*. Milton. John Wiley & Sons Australia, 2008, p. 37. Nous traduisons : « préparé et présenté à la 5e Rencontre Générale Annuelle du Conseil Fédéral pour l'Avancée des droits des Aborigènes et des Indigènes du Détroit de Torres, tenu à Adelaïde, Pâques 1962 ».

6 Oodgeroo Noonuccal, *My People*. Milton. John Wiley & Sons Australia, 2008, p. 111-112. Nous traduisons : « elle fonda Moongalba, ou « lieu-de-repos », un terrain de cinq hectares de *bush* côtier sur l'Île Stradbroke-Nord où des preuves archéologiques montrent que ses ancêtres occupaient les lieux depuis plus de 20 000 ans » ; « Oodgeroo de la tribu Noonuccal, gardienne de la terre Minjerribah ».

7 Royot, Daniel, *Les Indiens d'Amérique du Nord*. Paris. Armand Colin, 2007, p. 11.

8 *Ibid.*, p. 21.

leur réserve en 1834[9] ». Sans qu'elle en forme le cœur, cette meurtrissure du passé est ravivée dans l'œuvre poétique de Joy Harjo, par exemple dans le long poème intitulé « *Returning from the enemy* ». Celui-ci retrace la spoliation territoriale et la destruction du monde indien par l'ennemi, blessure aussi bien physique que morale :

> *When the enemy went after my father he spared no weapon because he wanted, he said, my father's soul.*
> *But it was the land he was after – this beautiful land of harbour and sweet grass of palm tree and oak, of black earth, of red –*
> *[…].*
> *He took the land and moved all his relatives in. And when other immigrants arrived from other lands he denied them what he had wanted for himself,*
> *[…]*
> *He cut everything down to make his cities and factories and*
> *burned the forest to plant his fields. The wound so deep*
> *it can be seen far above this blue-green plant, far above us.*[10]

Nettement marquée dans ce poème de Joy Harjo, l'opposition entre « *the enemy* » et le « *we* » est très fréquente dans le recueil d'Oodgeroo Noonuccal ; en témoigne par exemple « *The Unhappy Race* » :

> *White fellow, you are the unhappy race.*
> *You alone have left nature and made civilised laws.*
> *You have enslaved yourselves as you enslaved the horse and other wild things.*
> *Why, white man?*
> *[…]*
> *Leave us alone, we don't want your collar and ties,*
> *We don't need your routines and compulsions.*
> *We want the old freedom and joy that all things have but you,*
> *Poor white man of the unhappy race.*[11]

9 *Ibid.*, p. 20.

10 *How we became human. New and selected poems: 1975-2001.* New York. Norton, 2004, p. 156. Nous traduisons : « Quand l'ennemi s'en prit à mon père il n'épargna aucune arme parce qu'il voulait, disait-il, l'âme de mon père. / Mais il en avait après la terre – cette belle terre de refuge et d'herbe douce de palmier et de chêne, de sol noir, de rouge – / […] / Il prit la terre et y fit s'installer les siens. Et lorsque de nouveaux immigrants arrivèrent d'autres terres il leur refusa ce qu'il avait voulu pour lui-même / […] Il faucha tout pour construire ses villes et ses usines et / brûla la forêt pour semer ses champs. Blessure si profonde / qu'on peut la voir bien au-delà de cette planète bleue et verte, bien au-delà de nous. »

11 Oodgeroo Noonuccal, *My People*. Milton. John Wiley & Sons Australia, 2008, p. 18. Nous traduisons : « Vous les Blancs, vous êtes la race malheureuse. / Vous seuls avez délaissé la nature et fabriqué des lois civilisées. / Vous vous êtes vous-mêmes asservis lorsque vous avez asservi le cheval et la vie sauvage. / Pourquoi, hommes blancs ? […] / Laissez-nous tranquilles, nous ne voulons pas de vos cols et de vos cravates, / Nous n'avons pas besoin de vos routines et de vos compulsions. / Nous voulons la liberté et la joie anciennes que le monde entier possède sauf vous, / Pauvres hommes blancs de la race malheureuse. »

Pour autant, chez les deux poètes, l'écriture du passé n'a pas vocation à figer les communautés en opposant les peuples natifs aux « *white men* » : au contraire, loin de s'immobiliser dans le temps de la destruction, le rappel des crimes passés constitue la voie vers la création. En effet, cette opposition entre « *you* » et « *us* » est amenée à se mouvoir dans les recueils poétiques au gré des émotions traduites, sans jamais se fixer dans l'irréductible division communautaire. Engagée à rappeler le poids du passé et à dénoncer les inégalités actuelles, la poésie de Joy Harjo et d'Oodgeroo Noonuccal s'inscrit dans un mouvement vers les autres et vers l'avenir : ainsi que le rappelle la poète amérindienne dans l'introduction de son recueil, « *[t]he poet in the role of a warrior is an ancient one. The poet's road is a journey for truth, for justice. One is not liberated if another is enslaved. Compassion is the first quality of a warrior, and compassion is why we are here*[12] ». La colère, le cri, la dénonciation des injustices présentes et passées œuvrent à la construction d'un avenir dans lequel « *[b]lack tribe, yellow tribe, red, white or brown / […][are] all one race*[13] ». Significativement placé à l'ouverture du recueil, « *All One Race* » impose à celui-ci le mouvement vers la réconciliation. C'est précisément à cet élan vers le changement qu'invite également le deuxième poème, « *Let Us Not Be Bitter* » :

Away with bitterness, my own dark people
Come stand with me, look forward, not back,
For a new time has come for us.
Now we must change, my people. For so long
Time for us stood still; now we know
Life is change, life is progress,
Life is learning things, life is onward.
[…]
The past is gone like our childhood days of old,
The future comes like dawn after the dark,
Bringing fulfilment.[14]

La création poétique naît alors des cendres de l'Histoire, entreprise mémorielle dont témoignent parfaitement l'ouverture et la clôture de « *Returning from the enemy* » de Joy Harjo. Dans le processus de création poétique tel qu'il nous est décrit par la poète, la mémoire de la blessure historique tisse une toile dont

12 Harjo, Joy, *How we became human. New and selected poems: 1975-2001*. New York. Norton, 2004, p. xxvii. Nous traduisons : « Pour le poète, combattre est une fonction ancestrale. La voie du poète est un voyage vers la vérité, la justice. L'un n'est pas libre si l'autre est asservi. La compassion est la première qualité du guerrier, et la compassion est notre raison d'être ».

13 Oodgeroo Noonuccal, *My People*. Milton. John Wiley & Sons Australia, 2008, p. 1. Nous traduisons : « Tribu noire, tribu jaune, rouge, blanche ou brune / […] [forment] une seule et même race ».

14 Oodgeroo Noonuccal, *My People*. Milton. John Wiley & Sons Australia, 2008, p. 2. Nous traduisons : « Laissons de côté l'amertume, mon peuple noir / Venez, levez-vous avec moi, regardons devant, non derrière, / Car un temps nouveau est venu pour nous. / À présent nous devons changer, mon peuple. Pendant si longtemps / Le temps pour nous s'est immobilisé ; à présent nous savons / Que la vie est changement, la vie est progrès, / La vie c'est apprendre des choses, la vie est mouvement en avant. […] / Le passé s'est enfui comme notre lointaine enfance, / Le futur arrive comme l'aube après la nuit, / Apportant l'épanouissement. »

les reflets varient en fonction des émotions, et c'est précisément de cette substance émotionnelle que naissent les poèmes, depuis les ruines et la destruction :

> *It's time to begin. I know it and have dreaded the knot of memory as it unwinds in my gut.*
> *Behind me the river is steady and laps the jetty. Winds purr through the grass.*
> *The wake of history is a dragline behind me. I am linked to my father, my son, my daughter. We are relatives of deep water.*
> *[…]*
> *Our paths make luminous threads in the web of gravel and water.*
> *The shimmer varies according to emotional tenor,*
> *to the ability to make songs out of the debris of destruction*
> *as we climb from the watery gut to the stars.*[15]

La nature constitue l'une des matrices où se forme « *[this] emotional tenor* » susceptible de permettre au poète de dépasser les frontières communautaires et historiques pour s'ouvrir pleinement à une expérience hors de soi : la création poétique impulse cet élan de la communauté à la communion, dans un mouvement d'extase que les poèmes de Joy Harjo et d'Oodgeroo Noonuccal s'attachent à traduire.

De la communauté à la communion avec le monde : l'extase poétique

Dans l'engagement dont elles font preuve, Joy Harjo et Oodgeroo Noonuccal assument une parole collective sans que leur singularité poétique soit annulée : si la poésie d'Oodgeroo Noonuccal est davantage marquée par la colère et la dénonciation acerbe, les textes de Joy Harjo sont empreints d'une grâce poétique face à la contemplation de la mort, de la nature et de la complexité des relations humaines. Réunies par un désir semblable d'énoncer le besoin d'amour solidaire, leurs œuvres proposent des voies sensiblement différentes. En effet, forts de leur identité propre, les recueils de ces deux femmes poètes s'inscrivent dans une volonté de dire l'existence de communautés déchirées et d'interroger le rôle de l'artiste dans la société. Plaidoyer pour la justice et l'équité, le recueil d'Oodgeroo Noonuccal répète la nécessité d'une réconciliation entre les communautés

15 Harjo, Joy, *How we became human. New and selected poems: 1975-2001.* New York. Norton, 2004, p. 149-164. Nous traduisons : « Il est temps de commencer. Je le sais et j'ai redouté ce moment où le nœud de la mémoire allait se défaire dans mes entrailles. / Derrière moi la rivière est calme et ses eaux effleurent la jetée. Les vents bruissent dans l'herbe. / Le réveil de l'histoire est comme une *dragline* [il s'agit d'un engin d'excavation, autrement appelé pelle à benne traînante] derrière moi. Je suis reliée à mon père, à mon fils, à ma fille. Nous sommes de la famille de l'eau profonde. […] / Nos chemins forment des fils lumineux dans la toile faite de gravier et d'eau. / Le scintillement varie selon la substance émotionnelle, / jusqu'à pouvoir créer des chants depuis les débris de la destruction / pendant que nous nous élevons du fond des eaux jusqu'aux étoiles. »

et dépasse la dimension socio-politique en donnant également vie à la culture aborigène. En effet, des poèmes tels « *Bwalla the Hunter* », « *Community Rain Song* », « *Gooboora, The Silent Pool* », « *Reed Flute Cave* », décrivent la culture aborigène au travers de contes, de personnages emblématiques ou simplement d'instants quotidiens. Par là-même, *My People* parvient à transmettre la mémoire aborigène alors même qu'elle est sujette à la disparition.

Thématique certes traditionnelle en poésie, la mort des êtres préfigure surtout ici la mort des civilisations indiennes et aborigènes. C'est le sens de « *Last of His Tribe* » et « *Gooboora, the Silent Pool* », deux poèmes d'Oodgeroo Noonuccal particulièrement émouvants consacrés à deux figures emblématiques des peuples perdus. Le premier est adressé à Willie Mackenzie, Geerbo de son nom tribal, dernier survivant Aborigène de la tribu Darwarbada du district de Caboolture, mort en 1968, probablement aux alentours de 80 ans. Oodgeroo Noonuccal traduit le sentiment profond de solitude et de désarroi face à la disparition d'un peuple :

I asked you and you let me hear
The soft vowelly tongue to be heard now
No more for ever. […]
You singer of ancient tribal songs,
You leader once in the corroboree,
You twice in fierce tribal fights
With wild enemy blacks from over the river,
All gone, all gone.[16]

Avec la mort du vieil homme disparaissent une langue et une culture, et c'est alors au poème d'en garder la trace : non pas d'en conserver le corps ou la voix, à jamais perdus, mais de préserver le témoignage de leur existence. C'est bien le sens de « *Gooboora, the Silent Pool* » : dans ce poème dédié à « *Grannie Sunflower, Last of the Noonuccals* », Oodgeroo Noonuccal s'adresse au lac Gooboora, officiellement Lake Karboora, « *the Water of Fear* », craint et évité par les Noonuccals en raison de l'existence mythique d'une créature monstrueuse dans ses eaux. Le poème n'est pas tant l'occasion de rappeler ce mythe aborigène que de souligner le passage du temps et la mort des peuples :

Gooboora, Gooboora, still here you remain,
But where are my people I look for in vain?
They are gone from the hill, they are gone from the shore,
And the place of the Silent Pool knows them no more.

16 Oodgeroo Noonuccal, *My People*. Milton. John Wiley & Sons Australia, 2008, p. 11. Nous traduisons : « Je te l'ai demandé et tu m'as laissé entendre / La douce langue vocalique que l'on n'entendra à présent / Plus jamais. […] / Toi, le chanteur des chansons tribales ancestrales, / Toi, le leader d'une *corroboree* [il s'agit d'une réunion commémorative des Aborigènes] / Toi, par deux fois au cœur de féroces combats tribaux / Contre de sauvages ennemis noirs venus de l'autre rive, / Il n'en reste rien, plus rien ».

But I think they still gather when daylight is done
And stand round the pool at the setting of sun,
[…]
Old Death has passed by you but took the dark throng;
Now lost is the Noonuccal language and song.[17]

Thrènes d'une grande simplicité stylistique, ces deux poèmes touchent à l'universel, puisqu'au-delà de la disparition des Aborigènes ils rappellent à tous les peuples leur mortalité : en défendant les siens, message porté de manière emblématique par le titre du recueil, Oodgeroo Noonuccal s'adresse dans le même temps à l'humanité tout entière, y compris aux civilisations européennes colonisatrices qui savent à présent, eux aussi, qu'elles sont mortelles, selon le mot célèbre de Paul Valéry[18]. Ainsi, ouvrant la voie à la compassion et à la réconciliation, la mortalité des civilisations devient-elle chez Oodgeroo Noonuccal source d'un élan unitaire et fraternel auquel aspire également la poésie de Joy Harjo, à travers une conception nettement plus philosophique de l'amour pensé comme voie d'accès à une connaissance.

Ce mouvement de soi vers les autres, de l'intérieur vers l'extérieur, de l'expérience singulière à l'histoire de l'humanité, se retrouve en effet dans la poésie de Joy Harjo, placée dès l'exergue sous le signe de l'amour et de l'altérité. « *For my sisters and brothers, by blood and by love / For my allies, and for my enemies / For my heart*[19] » : l'amour, tout comme implicitement son corollaire, est présent à l'orée du recueil et justifie ce mouvement permanent des autres à soi. En s'inscrivant dans une expérience sensorielle du monde issue de son expérience individuelle, Joy Harjo invite le lecteur à une contemplation universelle qui se veut en même temps sortie de soi, extase au sens plein. En témoigne le poème liminaire du recueil *A Map to the Next World* (2000) : « *Songline of*

17 Oodgeroo Noonuccal, *My People*. Milton. John Wiley & Sons Australia, 2008, p. 68. Nous traduisons : « Gooboora, Gooboora, tu es encore ici / Mais où sont les miens que je cherche en vain ? / Ils ont disparu de la colline, ils ont disparu du rivage, / Et le Lac Silencieux ne les connaît plus. / Mais je crois qu'ils se rassemblent encore à la fin du jour / Et se tiennent autour du lac au coucher du soleil, / […] / La Faucheuse est passée devant toi mais a pris la foule noire ; / Sont maintenant perdus la langue et le chant Noonuccal ».

18 Valéry, Paul, *Œuvres I*, édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris. Gallimard, coll. « La Pléiade », 1957, p. 988. Voici la citation, tirée de *La Crise de l'esprit* (1919) : « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles. Nous avions entendu parler de mondes disparus tout entiers, d'empires coulés à pic avec tous leurs hommes et tous leurs engins ; descendus au fond inexplorable des siècles avec leurs dieux et leurs lois, leurs académies et leurs sciences pures et appliquées, avec leurs grammaires, leurs dictionnaires, leurs classiques, leurs romantiques et leurs symbolistes, leurs critiques et les critiques de leurs critiques. Nous savions bien que toute la terre apparente est faite de cendres, que la cendre signifie quelque chose. Nous apercevions, à travers l'épaisseur de l'histoire, les fantômes d'immenses navires qui furent chargés de richesse et d'esprit. Nous ne pouvions pas les compter. Mais ces naufrages, après tout, n'était pas notre affaire. *Élam, Ninive, Babylone* étaient de beaux noms vagues, et la ruine totale de ces mondes avait aussi peu de signification pour nous que leur existence même. Mais *France, Angleterre, Russie*… ce seraient aussi de beaux noms. Lusitania aussi est un beau nom. Et nous voyons maintenant que l'abîme de l'histoire est assez grand pour tout le monde. Nous sentons qu'une civilisation a la même fragilité qu'une vie. »

19 Harjo, Joy, *How we became human. New and selected poems: 1975-2001*. New York. Norton, 2004, exergue non paginé. Nous traduisons : « Pour mes sœurs et mes frères, par le sang et par l'amour / Pour mes alliés, et pour mes ennemis / Pour mon cœur ».

Dawn » s'ouvre sur ce qui s'apparente à un souvenir personnel tout à fait banal, simplicité où se concentre la divinité. Le poème commence ainsi :

> *We are ascending through the dawn*
> *the sky, blushed with the fever*
> *of attraction.*
> *I don't want to leave my daughter,*
> *or the babies.*
> *I can see their house, a refuge in the dark near the university.*
> *Protect them, oh gods of the scarlet light*
> *Who love us fiercely despite our acts of stupidity*
> *our utter failings.*[20]

D'une image simple, celle d'un départ en avion à l'aube, naît une émotion d'amour familial très vite englobée dans une réflexion plus vaste sur l'existence, le temps et le rapport de l'homme au sacré.

En effet, après une courte prière aux dieux de la lumière pour qu'ils protègent ses enfants, le « je » se souvient des êtres aimés morts, dans le même mouvement de complémentarité que celui qui relie la terre au ciel, les montagnes aux étoiles. Comme le jour succède à la nuit, les générations humaines se succèdent et c'est par cette parenté cyclique de l'homme et de l'univers que Joy Harjo traduit l'universalité :

> *My spirit approaches with*
> *reverence*
> *because it harbors the story, of how these beloveds*
> *appeared to fail*
> *then climbed into the sky to stars of indigo.*
> *And we keep going past the laughter and tears*
> *of the babies who will grow up to become a light field*
> *just beyond us.*
> *And then the sun breaks over the yawning mountain.*[21]

« *We are closer to the gods than we ever thought possible*[22] » : le dernier vers du poème relie la matérialité du vol en avion à l'extase mystique, celle grâce à laquelle l'homme peut toucher le divin. Cette ascension aussi bien physique

20 Harjo, Joy, *How we became human. New and selected poems: 1975-2001.* New York. Norton, 2004, p. 127. Nous traduisons : « Nous nous élevons à travers l'aube / le ciel, rougi par la fièvre / de l'attraction. / Je ne veux quitter ni ma fille, / ni les bébés. / Je peux voir leur maison, un refuge dans le noir près de l'université. / Protégez-les, oh dieux de la lumière écarlate / Qui nous aimez farouchement malgré nos actes stupides / nos échecs absolus ».

21 *Ibid.*, p. 127. Nous traduisons : « Mon esprit approche avec révérence / parce qu'il abrite l'histoire, celle de la manière dont ces êtres aimés / semblent avoir échoué / avant de grimper jusqu'aux étoiles indigo. / Et nous continuons à traverser le rire et les larmes / des nourrissons qui grandiront deviendront un champ clair / juste derrière nous. / Et alors le soleil éclate derrière la montagne qui bâille ».

22 *Ibid.*, p. 128. Nous traduisons : « Nous sommes plus proches des dieux que nous n'aurions jamais pu l'imaginer ».

que spirituelle traduit parfaitement l'élan de soi jusque dans la sphère du sacré, entendu comme la communion entre les êtres et le monde.

Dans cette perspective, la poésie peut offrir une direction, ainsi que semble l'indiquer le recueil intitulé A Map to the Next World, et notamment le poème éponyme. « *For the soul is a wanderer with many hands and feet* », le « je » « *wished to make a map for those who would climb through the hole in the sky* ». Devant cette errance de l'âme humaine, le poème nous apprend que chacun doit construire lui-même sa carte en renouant avec la connaissance passée du monde, en quittant « the altars of money », les supermarchés et centres commerciaux, symboles du matérialisme et des dérives de la société de consommation occidentale, « [which] best describe the detour from grace[23] ». Ainsi, en décrivant les mystères du monde, les beautés des paysages américains, la complexité des sentiments humains et la nécessité de penser la mort, Joy Harjo cherche-t-elle à partager « [this] awareness of being part of a continuum in which there is no separation of form or being: one people is related to another, this world is related to the next, that is: death is not the opposite of life[24] », une communion universelle à laquelle sa poésie nous invite.

« *What amazed me at the beginning and still amazes me about the creative process is that even as we are dying something always wants to be born*[25] ». Faire naître la poésie de la mort, celle d'un peuple dans l'Histoire ou celle, symbolique, de sa propre singularité pour que puisse advenir une parole collective : c'est à cette résurrection qu'aspire la poésie de Joy Harjo et Oodgeroo Noonuccal, par-delà les continents. C'est parce que ces deux poètes croient à la capacité performative de la poésie à changer l'Histoire future et le rapport de l'homme au monde que leurs œuvres dépassent les émotions et les expériences individuelles pour toucher les lecteurs bien au-delà des peuples natifs. Révolte, indignation, souffrance, colère, mais aussi amour, solidarité, grâce, plénitude devant la beauté du monde, sont autant d'émotions universelles propices à la sortie de soi, à l'extase permise par cette poésie lucide et engagée. Si la poésie d'Oodgeroo Noonuccal invite à la révolte et déplore la perte d'une civilisation, la poésie de Joy Harjo est davantage une invitation philosophique à contempler le monde pour mieux le connaître ; mais dans les deux cas, l'amour solidaire et unitaire constitue l'émotion du présent la plus à même de permettre au futur de se construire sereinement sans gommer le poids du passé. Pleinement ancrées dans les identités des peuples natifs, à travers l'histoire de leur oppression mais aussi à travers leurs mythes, les œuvres poétiques de Joy Harjo et Oodgeroo Noonuccal parviennent ainsi à susciter une émotion poétique authentique et profondément œcuménique.

23 *Ibid.*, p. 129. Nous traduisons : « Parce que l'âme est un vagabond aux nombreux mains et pieds »; « aimerai[t] tracer une carte pour ceux qui pourront grimper et traverser le trou dans le ciel » ; « les autels de l'argent » ; « [qui] décrivent le mieux l'abandon de la grâce ».

24 *Ibid.*, p. xxvii. Nous traduisons : « [cette] conscience de faire partie d'un continuum dans lequel il n'existe pas de séparation ni de forme ni d'être ; un peuple est relié à un autre, ce monde est relié à l'autre, ce qui signifie : la mort n'est pas l'opposé de la vie ».

25 *Ibid.*, p. xxviii. Nous traduisons : « Ce qui m'étonnait au début et m'étonne encore à propos du processus créatif, c'est que même lorsque nous sommes en train de mourir, quelque chose aspire toujours à naître ».

Œuvres citées

Bouju, Emmanuel, « Geste d'engagement et principe d'incertitude : le '*misi me*' de l'écrivain », Emmanuel Bouju (dir.), *L'Engagement littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005, p. 49-59.

Castejon, Vanessa, *Les Aborigènes et l'apartheid politique australien*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Harjo, Joy, *A map to the next world. Poems and tales*, New York, Norton, 2000.

Harjo, Joy, *How we became human. New and selected poems: 1975-2001*, New York, Norton, 2004.

Oodgeroo Noonuccal, *My People*, Milton, John Wiley & Sons Australia, 2008.

Royot, Daniel, *Les Indiens d'Amérique du Nord*, Paris, Armand Colin, 2007.

Valery, Paul, *Œuvres I*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1957.

90

Troisième partie
Émotion et expression graphique

Émotions par les signes : le lyrisme graphique dans la poésie visuelle de Christian Dotremont et Henri Michaux

Emmanuelle Pelard
Université du Luxembourg
emmanuelle.pelard@uni.lu

Résumé. Certaines poésies visuelles du XXe siècle, notamment les logogrammes de Christian Dotremont et la poésie idéographique peinte d'Henri Michaux, présentent et représentent des émotions dans la peinture des signes iconiques et plastiques tout autant que dans la matière des mots. Cette manifestation graphique des émotions du sujet lyrique peut être appréhendée et théorisée selon ce que nous qualifions de « lyrisme graphique », c'est-à-dire l'expression du sujet dans les constituants graphiques-plastiques du poème, la manifestation du discours dans les traits graphiques qui élaborent l'écriture plastique du poème.

Mots clés : lyrisme graphique, poésie visuelle, émotion, Christian Dotremont, Henri Michaux

Abstract. Some kind of visual poetry from the 20th century such as Dotremont's logograms and Michaux's ideographic poetry represent emotions in graphic and plastic signs of the painted poem. The graphic manifestation of the lyric subject's emotions may be named "graphic lyricism", which is the subjective expression in graphic and plastic elements of the poem, the discourse marks threw graphic components composing the plastic writing of the poem.

Keywords: Graphic lyricism, visual poetry, emotion, Christian Dotremont, Henri Michaux

Guillaume Apollinaire évoquait, en 1918, à propos du calligramme, l'émergence d'un « lyrisme visuel[1] », c'est-à-dire de modalités lyriques qui sont de nature visuelle et pas uniquement verbale, dans le cadre d'un poème qui conjugue les dimensions poétique et iconique, verbale et visuelle. Jean-Michel Maulpoix (texte numérique consulté en 2016) considère les *Calligrammes* d'Apollinaire comme une « spatialisation, voire une picturalisation du sentiment lyrique », définissant ainsi le lyrisme visuel. La picturalisation du sentiment lyrique procède de l'inscription des émotions poétiques dans la matière graphique.

> [L]'émotion, loin d'enfermer le poète dans la sphère de la subjectivité, constitue un mode d'ouverture au monde. […] L'é-motion n'est pas un état purement intérieur comme son nom l'indique, c'est un mouvement, qui fait sortir de soi le sujet qui l'éprouve. (Collot, 1997 : 11).

Certaines poésies visuelles du XXe siècle, notamment les logogrammes de Christian Dotremont (c'est-à-dire « un poème peint qui déforme la lettre de l'alphabet latin, grâce à un geste spontané et à une formalisation subjectivée des signes graphiques », *cf*. Pelard, 2012) et la poésie idéographique peinte d'Henri Michaux (caractérisée par une peinture à l'encre de Chine de pseudo-idéogrammes, inventés au gré du tracé, en dialogue avec un texte poétique) ont approfondi cette investigation iconique de l'émotion poétique, en représentant des émotions dans la peinture des signes iconiques et plastiques[2] tout autant que dans la matière des mots. Les idéogrammes abstraits ou inventés de Michaux constituent les recueils *Mouvements*, *Par des traits*, *Saisir* et *Par la voie des rythmes*. Cette manifestation graphique des émotions du sujet lyrique peut être appréhendée et théorisée selon ce qu'on nomme le « lyrisme graphique » : celui-ci procède des éléments graphiques qui constituent des manifestations lyriques du sujet telles que la nature du tracé, la composition plastique-iconique de la page, les effets de texture et de matière, le rythme graphique, le type de signe (scriptural, plastique ou iconique), les catégories visuelles (figuration ou abstraction), le procédé pictural ou plastique (y compris l'utilisation artistique des procédés éditoriaux), les figures graphiques (paronomase graphique, gradation graphique, chiasme graphique, etc.), la forme des pseudographies, la teneur des écarts sémiotiques, le type de motifs plastiques ou iconiques, les personnages plastiques ou avatars graphiques du poète-plasticien. Spatialiser et picturaliser le sentiment lyrique est donc aussi l'apanage du lyrisme graphique.

Précisons qu'il y a eu un précédent de l'expression lyrique sur le plan plastique dans le domaine de la peinture avec « l'abstraction lyrique ». Après la Seconde Guerre mondiale, Georges Mathieu, notamment, réalise des œuvres

1 Apollinaire, 1918.

2 En référence aux définitions du signe iconique et du signe plastique du Groupe μ dans *Le Traité du signe visuel* : le signe visuel plastique et le signe non visuel (signe linguistique) sont constitués d'un stimulus, d'un signifiant, d'un signifié et d'un référent. Le signe visuel iconique est composé par un signifiant, un type et un référent.

picturales où l'émotion individuelle s'exprime par le langage plastique. Il nous semble dès lors approprié de recourir à l'expression « lyrisme graphique » plutôt qu'à celle de « lyrisme visuel », plus générale, afin de désigner l'expression plastique du sentiment lyrique dans les poésies graphiques de Dotremont et de Michaux. Le poème graphique n'est pas la simple figuration du thème du poème par un dessin agençant des mots — mots qui ne sont pas transformés intrinsèquement dans leur signifiant. Le travail plastique de l'écrit est bien plus important dans la poésie graphique que dans le calligramme, dans la mesure où le poète expérimente la matière du signifiant graphique, se livre à un geste plastique fort en inventant de nouvelles formes pour le signe graphique, ce qui ne se limite pas à une visualisation du poème à travers la mise en forme figurative de l'écriture.

Dans le calligramme, le signifiant graphique et l'écriture demeurent inchangés ; il n'y a pas bouleversement, subversion ou modification de la forme intrinsèque du signe graphique, du signifiant, l'effet iconique étant créé par un agencement de l'écriture manuscrite ou typographique non transformée. Aussi la ligne scripturale du calligramme conserve-t-elle ses qualités propres, notamment sa linéarité et sa lisibilité. Dans la perspective de rendre compte de l'expression lyrique qui recourt à une expérimentation poussée, voire parfois extrême, de la matière et de la forme du signe graphique à l'œuvre dans les logogrammes de Dotremont[3] et dans la poésie idéographique peinte de Michaux[4], il s'avère nécessaire de formuler l'hypothèse d'un lyrisme spécifiquement graphique et d'envisager en quoi il constitue une représentation des émotions du sujet à travers une coprésence, une coïncidence, voire une fusion du texte et de l'image.

Pour un lyrisme graphique de « l'espace du dedans » (Michaux)

En proposant l'hypothèse d'un lyrisme graphique, il ne s'agit pas de faire table rase des théories du lyrisme, mais de considérer un certain nombre de caractéristiques définissant le lyrisme, notamment celles envisagées par Jean-Michel Maulpoix (1998 : 116-117) dans *La Poésie comme l'amour* : le lyrisme non pas tant comme une expression du « moi » que comme une épreuve de l'altérité. Le sujet lyrique dans la poésie moderne, puis contemporaine, ne se réduit donc pas à une seule et simple expression du « moi » ou de l'« épanchement de l'intériorité », mais se définit tout autant dans sa relation avec le monde, avec la vie, avec l'autre et dans son expérience avec la matière. Le lyrisme graphique des poésies de Michaux et Dotremont s'inscrit dans le prolongement d'une conception du lyrisme qui ne résume pas l'expression lyrique à « l'effusion subjective » (*cf.* Rabaté, 1996 : 66), mais envisage la manifestation de l'émotion poétique dans la matière-même du langage, incarnée dans la substance des mots.

3 Les logogrammes étudiés figurent dans les recueils suivants : *Logbook* (1974) et *J'écris donc je crée* (1978).

4 La poésie idéographique peinte de Michaux sera envisagée à travers les recueils *Mouvements* (1951), *Par la voie des rythmes* (1974), *Saisir* (1979) et *Par des traits* (1984), publiés pour la première fois aux Éditions Fata Morgana.

« L'émotion n'est pas l'état intérieur d'une belle âme ; elle ne prend corps qu'à travers la substance des choses et des mots. » (Collot, 1997 : 3). Dans la poésie graphique, l'émotion transparaît dans la forme et les mouvements du tracé, elle s'inscrit à même la matière graphique, dans la texture du signe graphique réinventé. L'émotion témoigne de la relation, du dialogue entre le poète-scripteur, la matérialité de l'écriture et les choses, les êtres ou les phénomènes du monde. Par exemple, Christian Dotremont manifeste dans la matière et le tracé du logogramme les mouvements qui traversent le signe graphique au moment où il invente le poème. Le logogramme inscrit aussi la trace des sentiments éprouvés lors de la découverte, de la rencontre avec le paysage lapon, qui est à l'origine de la création de Dotremont.

La poésie graphique est de toute part mouvement : mouvement des traits dans le nomadisme du signe graphique, mouvement du corps du scripteur dans le geste plastique, motion de l'écriture en pseudographie, mutation des formes, des manifestations, voire des médiums, du poème graphique, mouvements conscients et inconscients de la subjectivité qui trace, mouvements affectifs du sujet lyrique. Michaux et Dotremont expriment un désir commun de se réaliser dans la matière graphique, de conférer à la graphie une dimension personnelle dans sa forme même, de manifester une expressivité concrète du « moi » dans l'engobe même du signifiant graphique. Le lyrisme graphique présentifie l'émotion du sujet lyrique dans la matière graphique et verbale, exprime les mouvements intérieurs et extérieurs qui traversent le sujet lyrique et son écriture ou sa *scription*.

Autrement dit, le lyrisme graphique constitue l'*in-scription* d'une « é-motion » (Collot, 1997 : 11) dans la matière graphique-plastique du poème, au cœur du signifiant graphique iconicisé ou plasticisé, réinventé et subjectivé. Dans la mesure où les poètes graphiques insistent dans leur discours sur la nécessité de réaliser une graphie qui imprime dans sa forme les élans, mouvements, émotions et sensations de la subjectivité, il importe de préciser la notion de sujet lyrique. En effet, puisqu'ils considèrent l'expérience graphique de la poésie comme une voie pour se trouver, se dire, à tout le moins pour se chercher, il est important de considérer les traces graphiques du geste du scripteur comme des marques de la fiction du sujet sur le plan plastique. Dans le cadre de l'énonciation lyrique, le « je » de l'énonciation n'est pas dans une relation concordante et immuable avec le « je » de l'énoncé, ainsi que le précise Dominique Rabaté, de même que dans la représentation graphique du sujet il n'y a pas une adéquation totale entre le poète-scripteur et la construction, la figure plastique de la subjectivité. La déclinaison infinie des signes graphiques inventés ou réinventés chez Dotremont et Michaux, en tant qu'exploration de la ou des voix du « moi », révèle un « sujet lyrique *en question* », « comme force de déplacement », « comme un procès, une quête d'identité » (*cf.* Rabaté, 1996 : 66-67).

Ce sont la fluctuation et l'instabilité dans ce rapport qui engendrent une mutation dans la manifestation du sujet lyrique et provoquent des mouvements de personnalisation et de dépersonnalisation dans le poème.

> Ce que j'appelle énonciation lyrique serait ainsi cette possibilité d'articuler à la parole subjective, à son aventure singulière quelque chose qui est pré-subjectif, une dimension a-subjective de la subjectivité (ce qui fonde réellement la parole), et qui serait aussi bien en-deçà et au-delà du sujet. (Rabaté, 1996 : 72-73)

Dans la poésie graphique, l'écriture, c'est-à-dire la *scription*, la graphie, comporte une dimension subjective comme a-subjective, caractérisant l'expression graphique lyrique. En effet, si les poèmes graphiques de Dotremont et Michaux représentent un geste de subjectivation de l'écriture, une tentative d'élaborer une graphie spontanée, immédiate, personnelle, expressive et authentique, il n'en demeure pas moins qu'il se manifeste aussi quelque chose en deçà et au-delà du sujet, un aspect a-subjectif. Ainsi s'expriment dans le lyrisme graphique les mutations et les aléas du sujet lyrique, un « sujet *en question* », en devenir. La présence du sujet lyrique est lisible-visible dans les mouvements de la matière graphique. L'expression poétique se forme dans les logogrammes et les idéogrammes abstraits selon une « gestualité lyrique », à travers des « gestes-mouvements » (Rabaté, 2013 : 227), c'est-à-dire que « l'accent est alors plutôt mis sur la capacité dynamique du poème que sur des places subjectives fixes » (Rabaté, 2013 : 13). Les processus de subjectivation procèdent de pair avec les gestes du poème, avec l'impulsion de la main qui trace et donne corps aux émotions.

Dans les logogrammes de Dotremont et les idéogrammes imaginaires de Michaux, la variabilité du tracé imprime l'infinité de l'expérience du langage et de l'écriture.

> [S]urprendre, dans le tracé d'une lettre, l'orientation d'une ligne, la violence d'une rature, l'inscription de l'émotion dans la matière même de l'encre et du papier, et dans le geste de l'écriture. […] L'alchimie du verbe repose sur une transmutation réciproque de la forme et du contenu, de la matière et de l'émotion. (Collot, 1997 : 93)

L'émotion du poète s'inscrit donc dans la manifestation graphique des mots et des simulacres de mots, des pseudo-signes graphiques ; elle s'incarne dans la trace du geste pictural et dans le corps du trait, un trait dont la nature varie d'une pratique à l'autre. « Moins auteur que "traceur" de ses gestes, le virtuose est traversé par eux, à l'instar du Michaux de "Mouvements", dans *Face aux verrous* » (Roger, 2016 : 3). Ces mots peuvent aussi qualifier d'une certaine manière le geste logogrammatique de Dotremont, un « geste en acte » (Roger, 2016 : 3) qui met la matière en *motion*.

Un sujet tout de brèches : déliaison et sérialité du trait sismographique de Michaux

L'expérience du trait et de la trace constitue une étape essentielle dans la voie vers une expression recouvrée chez Michaux. La crise, orale comme écrite, du langage est visible dans l'éclatement du signe linguistique et des mots (*cf.* les poèmes tels que *Glu et gli*) ainsi que dans l'exploration du signe graphique-plastique qui fait imploser la matière graphique (*cf.* les pictographies imaginaires). À ce propos, Royère (2009 : 89) évoque une forme de « glossolalie » qui manifeste une « voix-bruit », « un refus de la symbolisation » et « le souhait de se maintenir dans une idéale pictographie » permettant de « rendre directement lisible en des traces les affects et les pulsions du sujet ».

La désarticulation de la structure du signe normatif (relatif au système) permet au personnel de s'immiscer et favorise ainsi l'apparition de la voix. La désystématisation de la langue et de la graphie offre la possibilité de recouvrer un état antérieur au stade du langage et de l'écriture, celui de la production de sons, au niveau verbal, et de la production de traits, sur le plan graphique. Anne-Christine Royère évoque le parler bébé et le pseudolangage considérant les expériences de l'oralité dans les œuvres littéraires de Michaux ; il serait approprié de qualifier les processus de déformation du signe graphique, la pseudographie des recueils de poésie graphique, d'écrire-gribouillis ou de scription-projectile, résultant du « geste brouillon » de Michaux (*cf.* Michaux, 2004 : 572). La pulsion du sujet s'imprime dans le déploiement répété, obsessionnel, des traits bruts, inachevés, n'atteignant pas le stade de la forme ou celui de signe scriptural à part entière. L'expression réelle du sujet est supposée advenir dans une non-préméditation, dans une spontanéité totale du geste et dans une déformation des formes, si l'on s'en tient au désir commun des deux poètes de l'écriture de réintroduire le naturel dans le geste graphique.

> Le problème de celui qui crée, problème sous le problème de l'œuvre, c'est peut-être — qu'il en ait fierté ou bien honte secrète — celui de la renaissance, oiseau phénix renaissant périodiquement, étonnamment, de ses cendres et de son vide. (Michaux, 2004 : 575).

Lorsqu'il y a rupture, vide et désertion du sujet, il y a paradoxalement possibilité d'une expression authentique du sujet, puisque c'est la vacuité qui permet la renaissance du sujet. Les œuvres graphiques de Michaux sont organisées par des processus d'identification-désertion, de subjectivation-dépersonnalisation, où le sujet est en mutation perpétuelle.

Dans *Émergences-résurgences*, Michaux (2004 : 558-577) commente sa pratique de la peinture tournée vers une expression véritable de soi, et évoque le passage d'une peinture à l'eau de centaines de visages à l'apparition des signes graphiques imaginaires (Michaux, 2004 : 581-587), réalisés à l'encre de Chine :

> Papier troublé, visages en sortent, sans savoir ce qu'ils viennent faire là, sans que moi je le sache. Ils se sont exprimés avant moi, rendu d'une impression que je ne reconnais pas, dont je ne saurai jamais si j'en ai été précédemment traversé. Ce sont les plus vrais. Signes revenus, pas les mêmes, plus du tout ce que je voulais faire et pas non plus en vue d'une langue — sortent tous du type homme, où jambes ou bras et buste peuvent manquer, mais homme par sa dynamique intérieure, tordu, explosé, que je soumets (ou ressens soumis) à des torsions et des étirements, à des expansions en tous sens. (Michaux, 2004 : 579)

L'anthropomorphisme du signe, la manifestation de la dynamique intérieure de l'homme par l'encre ou la présentification dans la matière graphique d'une perspective ontologique équivalente à une (re)présentation du sujet lyrique dans l'espace plastique. La spontanéité du geste, la fluidité de l'encre, la souplesse et la liberté du pinceau favorisent une expression authentique, parfois méconnue du peintre-poète lui-même, mais d'autant plus vraie. La peinture graphique, libérée du carcan des mots et des formes, manifeste le sentiment lyrique, l'émotion du sujet se découvrant dans des sursauts d'identité, dans l'émergence-résurgence du moi profond et de l'inconscient. La spatialisation du sujet lyrique, en acte dans la poésie graphique de Michaux, invite à lire les fluctuations de la matière comme des indicateurs ontologiques, comme les traits et retraits de l'expression subjective : la ligne graphique est fondamentalement un diagramme de l'émotion poétique.

Dans la graphie imaginaire de Michaux, se dégage une figure-rhizome, qui résulte des projections d'êtres multiples et sérielles, répétées à l'obsession, mais inégales, variables et instables. Les signes sont le déploiement graphique des mouvements internes, les pulsions, les humeurs, les émotions du sujet lyrique qui forment un « catalogue d'attitudes intérieures ».

> En forme de racine ? Homme tout de même, un homme qui compte sur l'aveugle souterrain pour plus tard au grand jour. […] Sur la page je le malmène, ou je le vois malmené, flagellé, homme-flagellum. Sans tête, tête en bas, tête massue, tête à l'emporte-pièce, homme écartelé se ruant vers on ne sait quoi, pour on ne sait quoi, cinglé par on ne sait quoi. (Michaux, 2004 : 580-583)

L'insaisissable du signe graphique réinventé dans chaque tracé par Michaux est un écho à la mutation perpétuelle du sujet-processus, figurant l'impossibilité totale d'une figure stable, unique et unifiée. La désagrégation du signe graphique en traits, en jets d'encre demeurant en l'état, constitue une représentation plastique d'un sujet multiple, diffracté, mutant et exponentiel et donne à voir un autoportrait graphique. Les figures de l'être et leur mutabilité, voire leur conversion de l'une en l'autre, se manifestent dans la structure et la morphologie même des signes inventés, c'est-à-dire qu'un signifiant d'un signe inventé peut combi-

ner des signifiants d'autres signes imaginaires, récurrents dans les pages ou les lignes qui précèdent. Précisons que si l'essai graphique de Michaux ne fait pas système, au sens que les signes ne présentent pas un signifiant stable, renvoyant à un référent, et associé à un signifié, c'est-à-dire offrant les conditions d'une possible langue, il n'en demeure pas moins que se dégagent quelques tendances d'organisation sémiotique. Ainsi, les pictogrammes merveilleux, les *sismographèmes* et les idéogrammes abstraits ont des signifiants potentiels et variables qui demeurent sans référent et signifié établis.

Le pictogramme merveilleux est un signe proche du pictogramme, mais avec une dimension plus abstraite, moins réaliste que la pictographie. Pictogramme sans l'être tout à fait, le pictogramme merveilleux convoque sur la page ce qui s'apparente à des animaux, des hommes, et transcende dans le même geste leur représentation afin de laisser se manifester des créatures chimériques. D'où la qualification de pictographie merveilleuse : il s'agit de représenter une réalité passée au filtre du fantasme, vue sous le prisme de l'imaginaire. Ensuite, le *sismographème* — néologisme de notre fait associant les termes « sismographique » et « graphème » — désigne le signe inventé qui présente un tracé de nature diagrammatique, à caractère abstrait, autrement dit un trait qui retranscrit, avec la précision d'un diagramme, les mouvements qui traversent l'acte de *scription*. Henri Michaux envisage la malléabilité de la ligne et l'élan du geste comme ses outils sismographiques dans la perspective de saisir la dynamique de l'être. Enfin, l'idéogramme abstrait consiste en un signe inventé dont les traits morphologiques témoignent d'une influence ou d'une proximité visuelle avec les idéogrammes chinois, voire de l'adoption des principes de la constitution morphologique idéographique.

Ces signes ne cessent de muer et de se transformer l'un en l'autre, et l'instabilité des signifiants renvoie à celle du sujet lyrique. Ainsi, dans *Par des traits*, les pictogrammes merveilleux présentent des créatures chimériques changeantes, qui se rapprochent d'un point de vue plastique d'insectes qui se meuvent progressivement en mammifères, puis en humanoïdes, ces mêmes pictogrammes merveilleux peuvent quelques lignes plus loin participer à former des idéogrammes imaginaires par l'ajout d'un ou de plusieurs traits dans la forme du signe. Les différents avatars du sujet se manifestent dans cette mue des signifiants graphiques présentant une infinité de races, espèces, visages, membres, corps, êtres, tout autant que dans la mixité des signes se combinant, se formant et se déformant : les pictogrammes merveilleux dévient quelque peu pour former les idéogrammes imaginaires eux-mêmes dégénérant en sismographèmes. La variation des manifestations graphiques des états du sujet lyrique et l'hybridité ou l'altération d'une possible identité ou position d'identité est concomitante à l'altération des signes. Les remous de l'encre dans les signes inventés enregistre les secousses qui traversent les états du sujet lyrique et l'impossibilité d'une identité à exprimer, faisant des tableaux de signes imaginaires un autoportrait à l'encre.

En ce sens, à propos du rapport de Michaux au portrait, à l'autoportrait (plus spécifiquement de la relation de soi à soi), Raymond Bellour (2011 : 212)

évoque une figure faite de lignes de fuites, procédant de la dynamique du rhizome, « une sorte de figure rhizomatique, irréductible à toute logique œdipienne ». L'encre de Chine marque les excès d'être, les plis et replis du « moi », les interruptions et irruptions du geste, les émotions et les flux de la conscience et de l'inconscient. L'explosion du signe, la diffraction graphique manifestent le morcellement du sujet lyrique et la fragmentation de la figure, voire l'émergence de multiples figures. La mutation et le morcèlement du trait expriment les « fantasmes schizoparanoïdes » (Collot, 1997 : 163) du sujet, grâce à un geste déconditionné, libre, naturel et instinctif, et suggèrent que le sujet lyrique se donne à voir dans un inachèvement, un processus, un devenir et ne se manifeste pas comme une entité définie, stable et immuable.

> Directions par les traits / changées, multipliées / explosées par les traits […] Survie par les traits / Pour se déprendre, pour se reprendre, pour se redéprendre / pour lâcher / pour déréaliser les traits. (Michaux, 2004 : 1250-1251)

La prolifération et l'éclatement du trait présentifient dans les flux et reflux de l'encre la formation et la déformation ou désagrégation du sujet, qui se donne à voir comme une figure plurielle et fragmentée.

> Loin de chercher à dépasser ou à maîtriser ses fantasmes schizoparanoïdes, Michaux en encourage la libre expression afin de maintenir son œuvre et son moi à l'état d'inachèvement et de fragmentation. (Collot, 1997 : 161-163).

Le signe graphique inventé par Michaux, les traits et les formes plastiques qui caractérisent son expérimentation graphique présentent un sujet pris dans un devenir et dans le processus de la matière. La répétition est ambivalente, dans la mesure où elle énonce une surenchère de figures, des excès d'être, des sursauts nombreux de la subjectivité et signifie tout autant, dans le même élan, la destruction, voire la disparition, par la vacuité d'un sujet qui n'est fait que de brèches, par la perte et la dilution dans une infinité de visages et de facettes auxquelles conduit le geste sériel, obsessionnel. Dans les œuvres graphiques de Michaux, la répétition opère par déliaison, par traits et signes fendus, par brèches et tremblements, selon une « force machinique » (Deleuze et Guattari, 1980 : 622). Explosions et interruptions du corps graphique exposent respectivement les irruptions et les évasions du sujet lyrique ; les coups d'encre — points, taches, traits, striures, lignes diagrammatiques — révèlent ses multiples avatars. Les constituants graphiques de la pseudographie de Michaux présentent ainsi un lyrisme graphique dans la matière plastique, dans les traits et par les traits.

La voix en coulée-coulure de Dotremont : écoulement et continuité de la ligne écho du logogramme

Dotremont associe le tracé du logogramme à la trajectoire de son existence, ce qui suggère l'intrication entre les mouvements du trait logographique et ceux qui traversent, habitent et émeuvent le poète. Le sujet lyrique du logogramme se construit et se donne à lire dans une relation étroite avec les affects et les émotions du poète Dotremont.

> Il m'arrive donc d'avoir le sentiment, quand je trace un logogramme, d'être un Lapon en traîneau rapide sur la page blanche, et de saluer la nature comme au passage, par la forme même de mon cri ou de mon chant ou des deux tout ensemble. (Dotremont, 1980 : 21)

L'existence de Dotremont est rythmée par des séjours hivernaux en Laponie. Le sentiment d'être ou d'exister totalement, de recouvrer la parole et la respiration se manifeste chaque fois que le poète arrive en territoire lapon. Associer le tracé du logogramme au tracé du trajet en traîneau en Laponie témoigne de l'interdépendance de l'expérience de Dotremont et de sa création graphique, de l'indistinction du geste graphique-pictural, de la voix qui s'imprime dans les traits et de ses sentiments et émotions. La correspondance de l'écriture et du trajet, de l'existence et du tracé ou de la trace chez Dotremont s'opère dans la mise en relation de la neige et de la blancheur du papier (Butor, Dotremont, 1978).

« Dans l'é-motion, le moi et le monde, l'expérience et l'expression tendent à se confondre. » (Collot, 1997 : 24). En effet, le logogramme inscrit, dans sa forme même, l'expérience de Dotremont du désert de neige et réactive sur la page le souvenir du paysage lapon vécu. Aussi la spontanéité privilégiée par le poète favorise-t-elle l'impression de l'émotion, la possibilité pour le sujet de se révéler dans la motion de la matière graphique, à travers les aléas de l'encre. La ligne graphique du logogramme procède d'un déploiement de l'encre de proche en proche, selon une continuité et une poétique de l'écho ; écho notamment des formes que prennent les signes résultant du geste du logogramme, c'est-à-dire sans retour du même, une répétition dans la variation, une continuité texturale dans la différenciation graphique. La fluidité de l'encre et la souplesse du geste pictural favorisent la formation-inscription-projection graphique du sujet lyrique. L'abondance ou le manque d'encre, la ténuité ou la prégnance du trait dans le logogramme témoignent des variations du geste et de l'émotion du scripteur, de la nature des pulsions de la main, dans l'instant de l'expérience de création du logogramme, de la sensation du poète au contact des mots, des traces et des souvenirs (notamment ceux de Laponie). L'approche scripturale de Dotremont, comme celle de Michaux, manifeste un désir de réintroduire le naturel dans le geste de *scription*, de déconditionner les postures d'écriture, de défaire ou de réensauvager le *ductus* — c'est-à-dire une conduite de la main éduquée à tracer, à écrire d'une certaine manière. Les oscillations de la voix transparaissent dans la coulée noire ou logorrhée de Logogus euphorique arrivant en

Laponie, ou dans le retrait de l'encre ou l'économie de mots en hommage au vide substantiel du paysage lapon enneigé.

Ainsi, dans le logogramme *Un Lapon à Rovaniemi* (1972), qui évoque sur le mode du souvenir (grâce à l'utilisation des temps du passé de l'indicatif) l'arrivée et le départ de Dotremont du village lapon Rovaniemi et décrit le sentiment de familiarité, voire de filiation et d'identité du poète avec la Laponie et les Lapons, le tracé est relativement linéaire, fin, respecte les espacements et ne comporte pas de nœuds graphiques ou de taches d'encre. La ligne graphique s'organise selon une économie de l'équilibre, la composition de l'espace du logogramme manifeste une certaine sérénité. L'harmonie graphique fait ici écho au sentiment de plénitude, d'épanouissement, envahissant le sujet lyrique qui s'envisage « enfin chez [lui] » (Briend, 2011 : 44-45). La texture du logogramme, la teneur de l'encre, la forme du tracé ainsi que ses trajectoires et ses orientations, la position du signe, la nature du signe réinventé ainsi que l'organisation spatiale participent à rendre et inscrire les émotions du sujet lyrique. Quand le logogramme n'emploie pas le pronom « je » — le référent du pronom de première personne du singulier n'étant autre que Dotremont lui-même —, le caractère autobiographique du récit du logogramme manifeste la présence de Dotremont, qui est donc à la fois poète, peintre, scripteur, narrateur et personnage des aventures lapones et des pérégrinations graphiques évoquées dans le logogramme. Le « je » se décline aussi à la troisième personne du singulier, lorsque Dotremont utilise dans le discours du logogramme le nom Logogus en place et lieu du « moi ». Logogus se donne donc à lire comme un pseudonyme de Dotremont, représente un double fictif du poète logographe. Le fait que Dotremont place au centre de son existence la création du logogramme renforce cette indistinction de l'élaboration-transformation de l'identité et de la gestation de la matière logographique. Les tracés du logogramme enregistrent les fluctuations de l'être, du sujet lyrique par la médiation de l'encre. Il n'y a pas une impression ou expression subséquente, mais production mutuelle des contours de la graphie et de ceux du sujet lyrique dans la matière du logogramme, soit indistinction de l'émotion du sujet lyrique et de son langage, de sa création.

> Le langage n'y apparaît pas comme l'expression seconde d'une émotion qui lui serait antérieure et extérieure ; il en est partie prenante : « dans *émotion* » pour un poète, « il y a *mot* ». Ce mouvement de langage affecte aussi bien le sujet, qui « naît » avec le poème, que la réalité elle-même, qui l'« émeut » et qu'il fait bouger, l'arrachant aux représentations « figées » qui l'occultent ordinairement. (Collot, 1997 : 25-26)

Ainsi, le logogramme est l'espace de réflexion et de gestation du sujet comme celui de l'écriture et de la poésie. Dotremont s'interroge également sur la manière dont se construit le sujet lyrique dans le logogramme intitulé *Je, quel drôle de mot nécessaire pour commencer à cesser à tour de drôle d'être jeu seulement de moi nécessaire pour commencer à jouer notre vatout* (1975)

(*cf.* Briend, 2011 : 61). Dotremont réfléchit à la validité des mots et du langage habituellement utilisés pour parler de soi, pour se décrire et se définir. Selon lui, le « je » dédit plus qu'il ne dit puisque dire « je » c'est commencer à jouer un rôle. Mais, paradoxalement, les rôles joués par le « je » témoignent davantage du sujet que son discours littéral. Donc déjouer les mots, déjouer les lieux communs poétiques, déjouer les formes de la graphie, déjouer toute convention ou norme permet justement de se dire. De par son refus de systématicité et ses jeux incessants, le logogramme est une expression authentique du sujet lyrique. Force est de constater que la ligne cristallise les temps forts de la vie du poète ainsi que les émotions majeures du sujet lyrique. Expansion et contraction de la matière graphique signifient les variations de la figure du sujet, permettant à Dotremont de ne pas « exposer un sujet constitué par avance en identité » (Linares, 2007 : 298).

L'évolution du trait logogrammatique en nœuds, taches, strates ou autres coulures indique les mouvements, les sensations et les émotions qui animent le sujet lyrique en perpétuel changement, se livrant dans la motion de la matière scripturale. Dès lors, un lyrisme graphique naît au cœur du logogramme.

En définitive, l'émotion, envisagée comme la motion du mot, le mot en mouvement, c'est-à-dire la constitution de la parole, la formation de l'écriture, l'expression du sujet, soit la rencontre du sujet avec le monde, les choses et les êtres dans la matière même du ou des langages — verbal, sonore, graphique, visuel ou plastique — s'imprime et s'exprime dans les signes graphiques et plastiques du logogramme de Dotremont et de la poésie idéographique peinte de Michaux, ouvrant ainsi sur un lyrisme graphique. Lyrisme graphique entendu comme l'expression du sujet dans les constituants graphiques-plastiques du poème, qui recouvrent la forme, la texture, la couleur, la position, l'orientation du signe graphique réinventé, expérimental, ainsi que les relations de transformation et les articulations, entre ces signes et les mouvements, les rythmes qu'ils créent. Dotremont manifeste un lyrisme graphique selon un mouvement de retour à soi, de plénitude dans le désert blanc de la page et de la neige de Laponie, là où Michaux strie le vide, écorche l'idée d'un « moi » unitaire et constitué. Ces deux formes de lyrisme graphique se rencontrent dans un désir commun d'explorer la poésie dans un geste manuel, pictural, avec une certaine gestualité, dans un investissement de la matière graphique du signe. Ainsi, les voies du texte et de l'image empruntées par les poésies graphiques de Dotremont et de Michaux favorisent l'émergence d'un lyrisme mixte, textuel et plastique, qui manifeste une voix poétique plurielle.

Œuvres citées

Apollinaire, Guillaume, *L'esprit nouveau et les poètes*, Paris, Mercure de France, 1918.

Aron, Paul, « Christian Dotremont : les enjeux du logogramme », *Les avant-gardes et la tour de Babel, interactions des arts et des langues*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2000.

Bellour, Raymond, *Lire Michaux*, Paris, Gallimard, 2011.

Bertrand, Georges, « Les logogrammes de Christian Dotremont : une écriture orientale », *Textyles*. Revue des lettres belges de langue française, n° 30, 2007, p. 31-48.

Briend, Christian, *Christian Dotremont. Logogrammes*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2011.

Butor, Michel, Sicard, Michel, *Dotremont et ses écrivures : entretiens sur les logogrammes*, Paris, Jean-Michel Place,

Christin, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995.

Collot, Michel, *La matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

Dotremont, Christian, *Logbook*, Paris, Yves Rivière, 1974.

Dotremont, Christian, *Logbookletter*, Tervuren, Christian Dotremont, 1979.

Dotremont, Christian, *J'écris donc je crée. Traces*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1980.

Dotremont, Christian, Butor, Michel, *Cartes et lettres : correspondances 1966-1979*, Paris, Éditions Galilée, 1986.

Goody, Jack, *La raison graphique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

Groupe μ, *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

Linares, Serge, « On a touché au mot : plastique de l'écriture chez Christian Dotremont », *De la plume au pinceau : écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007.

Maulpoix, Jean-Michel, *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998.

Maulpoix, Jean-Michel, « Futurisme et esprit nouveau. Notes sur Guillaume Apollinaire et quelques autres… », <http://www.maulpoix.net/Futurisme.htm>, consulté le 3 octobre 2016.

Michaux, Henri, *Mouvements*, Paris, Gallimard, 1951.

Michaux, Henri, *Par la voie des rythmes*, Montpellier, Fata Morgana, 1974.

Michaux, Henri, *Idéogrammes en Chine*, Montpellier, Fata Morgana, 1975.

Michaux, Henri, *Saisir*, Montpellier, Fata Morgana, 1979.

Michaux, Henri, *Par des traits*, Saint-Clément-de-la-Rivière, Fata Morgana, 1984.

Michaux, Henri, *L'espace du dedans : pages choisies (1927-1959)*, Paris, Gallimard, 1984.

Michaux, Henri, *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, 2004.

Parish, Nina, « Le corps et le mouvement dans les livres composés de signes d'Henri Michaux », *Textyles*. Revue des lettres belges de langue française, n° 29, 2006, p. 44-52.

Parish, Nina, « Between Text and Image, East and West: Henri Michaux's Signs and Christian Dotremont's 'Logogrammes' », *Review of Literatures of the European Union*, 2008, n° 8, p. 67-80.

Pelard, Emmanuelle, « La passion de la trace : une genèse du logogramme et du logoneige de Christian Dotremont », *La trace. Trans*, Revue de littérature générale et comparée, Presses Sorbonne Nouvelle. n° 12, 2011.

Pelard, Emmanuelle, « Fantasmes graphiques au péril du sens : le logogramme de Christian Dotremont, l'idéogramme imaginaire d'Henri Michaux ». *La Poésie, au défaut des langues*, n° 27, 2012, p. 113-130.

Pelard, Emmanuelle, *La poésie graphique : Christian Dotremont, Roland Giguère, Henri Michaux et Jérôme Peignot*. Thèse de doctorat, Université de Montréal / Université Paris-Sorbonne, 2013.

Rabaté, Dominique, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », *Figures du sujet lyrique,* Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p.65-79.

Rabaté, Dominique, *Gestes lyriques*, Paris, Éditions Corti, 2013.

Roger, Thierry, « Mimiques : notes sur le geste poétique », *Les gestes du poème*, Publications numériques du CÉRÉdI, p. 1-6.

Royère, Anne-Christine, *Henri Michaux. Voix et imaginaire des signes*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2009.

Les émotions politiques dans les dessins d'Eneko à Madrid en 2011

François Malveille
Université Paris Nanterre
fmalveil@parisnanterre.fr

Résumé. Le dessinateur Eneko exprime ses émotions politiques via le dessin dans l'Espagne de 2011, l'année des Indignés. Eneko est plus jeune et moins connu que El Roto mais son style efficace et son graphisme élégant font que ses dessins peuvent marquer son époque. Il publie à Madrid dans le quotidien gratuit *20 minutos* et la revue *Interviú*. Il traduit en dessins ses opinions politiques et son engagement personnel. Les émotions vont de la colère à la joie, l'indignation n'est pas absente. 2011 est aussi une année électorale et Eneko manifeste son opposition aux politiques d'austérité qui arrivent. L'émotion est ainsi un vecteur de la prise de conscience, la voie d'un changement possible. Eneko est un adepte du minimalisme. Ces dessins ressemblent souvent à des haïkus graphiques. Ces dessins forment une petite voix, celle d'un dessinateur qui traduit les émotions et en fait des sentinelles qui veillent sur la société espagnole.

Mots clés : engagement, Indignés, Espagne, dessins politiques, Eneko.

Abstract. Eneko cartoonist expresses his political feelings through drawing in Spain of 2011, the year the Spanish protests. Eneko is younger and less known than El Roto but his effective style and his elegant graphics makes that his drawings can mark his time. He publishes in Madrid in the free daily paper *20 minutos* and the magazine) Interviú. He translates into drawings his political views and his personal commitment. The feelings go of the anger to the enjoyment, the indignation is also present. 2011 is also an election year and Eneko shows his opposition to the austerity policies which arrive. The emotion is so a vector of the awareness, the way of a possible change. Eneko is a follower of the minimalism. These drawings often look like graphic haïkus. These drawings form a small voice, that of the cartoonist which translates the feelings and makes it sentinels who stay up the Spanish society.

Keywords: commitment, Spanish protests, Spain, political cartoons, Eneko.

Le dessin de presse est un lieu curieux. Concentré d'opinions, il est direct et sans détour. Sans être simpliste, il prend de vitesse les chroniques et les éditoriaux. En matière de dessin de presse, on connaît en Espagne de grands noms, tels que Chumy Chúmez, Forges ou El Roto. Plus jeune que El Roto et, pour l'heure, moins connu, Eneko porte un regard presque aussi sombre que lui sur le monde en général et la société espagnole en particulier. La lucidité se mêle à la colère sur de nombreux sujets sensibles dans ses différents lieux de publication. Son irritation transparaît fréquemment et on peut difficilement classer ses dessins dans la catégorie de l'humour et oublier leur forte dimension politique. L'émotion du dessinateur se propage comme un incendie et le lecteur partage dans l'instant cette émotion grâce à la force de ses choix esthétiques. Ses dessins expriment en 2016 des opinions proches de Podemos. Volontiers critique envers le Parti populaire et le PSOE, il rejette fermement le bipartisme et la monarchie. Qu'en était-il en 2011, l'année du 15-M ? Quels étaient alors ses sujets et ses émotions entre la colère face aux réalités sociales et la joie de voir enfin une évolution politique ? Les émotions d'un dessinateur de presse prennent logiquement la forme de dessins et son inspiration est fortement liée à l'actualité. L'année 2011 a été une année particulièrement riche sur le plan des émotions politiques. La palette des émotions est large, comme la palette des couleurs utilisées par un peintre. La rage, le chagrin, la souffrance mais aussi la joie, l'amusement, l'admiration, notamment, peuvent apparaître sous les doigts du dessinateur.

On oppose souvent un peu vite le rire et les larmes, oubliant le célèbre aphorisme de Beaumarchais. Dans le dessin de presse, couramment qualifié d'humoristique, le rire conserve parfois une part de tristesse. Comment penser que les représentations des drames qui frappent quotidiennement l'humanité ne laissent pas une trace tragique dans cet espace qu'est le dessin de presse ? Nous verrons dans un premier temps les « colères » d'Eneko, ce qui le mobilise et ses combats. Dans un second temps nous analyserons ses « joies », les actualités qui font naître l'espoir chez lui. Mais celui qui signe ces dessins le fait dans un contexte, il est lui-même une partie de ce contexte, avec son parcours personnel, ses engagements et ses opinions. Ses émotions sont la résultante de tout cela, une situation, une histoire, une sensibilité qui génèrent une image chargée de divers éléments agglutinés, quelques traits et quelques mots[1].

Eneko et l'année 2011

La satire politique et la dérision sont des éléments essentiels du dessin dit d'humour tel qu'il apparaît aujourd'hui dans la presse. Laurent Gervereau, spécialiste de l'image, commentait il y a quelques années le développement de ce dessin en Europe en soulignant le « tour plus politique » pris en France par des revues telles que *Hara-Kiri* suivie de *Charlie Hebdo* après mai 1968[2]. Les dessina-

1 Les dessins d'Eneko sont disponibles en février 2017, notamment, sur le site de *20 minutos*, sur le site de la revue *Interviú* et sur le compte Twitter d'Eneko [https://twitter.com/enekohumor].

2 Gervereau, 2004 : 116.

teurs deviennent ainsi de « véritables éditorialistes » qui expriment des opinions politiques sur des sujets de société et nous sommes dès lors bien loin du pur divertissement. Dans le cadre européen, le cas du Royaume-Uni est particulièrement intéressant. Ainsi, l'angliciste Gilbert Millat analysait en 2004 le fonctionnement de ces images dans la société britannique et soulignait notamment qu'un point qui peut surprendre est que « nombre de dessins politiques ne présentent aucun caractère humoristique ». Qu'en est-il pour Eneko en 2011 ?

Avant d'avancer sur le contenu de ses productions, revenons un moment à l'auteur. Son nom complet est Eneko de las Heras. Son auto-présentation indique sur son blog : « *Me llamo Eneko, nací en Caracas en 1963 y soy dibujante desde que me salió el primer pelo de la barba. Algunos de mis dibujos parecen haber cobrado vida propia*[3] ». Installé à Madrid au cours des années 1990, un article de *El País*, du 19 juillet 1999, le présente comme peintre mais ses dessins semblent prédominer dans son activité depuis quelques années.

Eneko publie ses dessins dans différents médias : le quotidien gratuit *20 minutos*, le magazine *Interviú* ou encore le hebdomadaire satirique *El Jueves*. Il a aussi travaillé au sein du journal *Diagonal*. Quelques mots sur ces différents titres. Le journal *20 minutos*, dont le sous-titre est « Le premier quotidien qui ne se vend pas », est diffusé à Madrid depuis 1999, son tirage est comparable à celui de *El País*. Fondé en 1976, *Interviú* est un magazine bien connu en raison de ses unes à scandales. Il conserve son goût pour les nus féminins en couverture. *El Jueves* est un titre de presse satirique qui partage ses contenus entre un certain érotisme et une forme d'engagement politique depuis 1977. *Diagonal*, quant à elle, est une revue critique et indépendante, publiée deux fois par mois, « sans directeurs ni chefs ». Sa publication a commencé en mars 2005. Le collectif insiste sur son lien avec les mouvements sociaux. Ces différentes publications traduisent les sympathies d'Eneko. Sa ligne personnelle se retrouve dans ses lieux de publication. Il faut ajouter à cette liste son blog et son compte Twitter. Pour cette étude nous nous focaliserons essentiellement sur les dessins publiés dans le journal *20 minutos*, ce qui constitue un corpus d'une centaine de dessins, soit en moyenne deux à trois dessins par semaine.

Eneko a publié notamment deux livres de dessins *Mentiras, medias verdades, cuartos de verdad* en 2006 et ¡*Fuego* ! en 2013. Il a aussi participé à l'aventure de El Cártel, depuis 1998, avec d'autres dessinateurs tels que Olaf ou Pepe Medina. Cette aventure collective, qui a duré plusieurs années, consistait en la réalisation d'une affiche, une sorte de dazibao humoristique, collée ensuite sur les murs des rues de Madrid. Cette performance traduit la volonté d'exprimer son opinion, de la faire arriver jusque dans la rue, le lieu des manifestations, un lieu majeur pour l'expression politique. Son blog et son compte Twitter, qu'il a ouvert en juillet 2015, montrent qu'il ne néglige aucun lieu de diffusion. Il se dit plus proche de Chávez que de ses opposants et ses opinions politiques ne sont pas un mystère pour ses lecteurs. Placé en exergue sur ce compte Twitter,

3 « Je m'appelle Eneko, je suis né à Caracas en 1963 et je suis dessinateur. Certains de mes dessins semblent avoir maintenant leurs propres vies. »

un dessin intitulé « El humorista »[4] montre un funambule sur les lèvres d'un homme qui esquisse un sourire, ce qui traduit la difficulté de son métier, l'équilibre qu'il recherche dans ses dessins.

Les quelques centimètres carrés qui constituent son espace d'expression sont souvent divisés en deux, trois ou quatre cases. Une case en haut ou en bas contient fréquemment quelques mots qui contextualisent le dessin, un nom de pays, par exemple, ou le nom d'une personne ou d'une thématique. Parfois une phrase complète trouve sa place dans ce cadre, souvent laconique. Il pratique quelque fois la segmentation créative en montrant deux aspects du réel, l'un visible par tous, l'autre visible par quelques-uns. Eneko fait preuve d'une grande créativité, son style est immédiatement reconnaissable, le plus souvent. Il montre un goût certain pour les symboles et utilise les couleurs en nombre très limité. Certaines sont ainsi associées à un personnage ou à une personne, le jaune est ainsi devenu la couleur de Donald Trump fin 2016. Il montre une certaine économie de moyens ; peu de mots, peu de détails dans ses dessins. Il n'a que rarement recours à la caricature graphique, il évite de trop déformer les traits de personnes connues, ses personnages sont plus souvent des représentants d'un collectif que des personnes réelles, mais l'on voit parfois le visage de Franco, Mariano Rajoy, Felipe González ou plus récemment Pablo Iglesias ou Albert Rivera. Toutefois, on peut trouver un côté hyène agressive dans le visage de José María Aznar sous la plume d'Eneko.

Il admire Picasso et Magritte. Il fait régulièrement un clin d'œil à *Guernica*, une de ses citations graphiques préférées. Eneko cherche à communiquer des idées, la réflexion est plus importante que le rire, ses dessins ressemblent souvent à des éditoriaux. Il recherche le signe graphique qui fera sens pour le lecteur. L'engagement donne une dimension morale à ses dessins qui sont souvent liés à l'actualité politique. Ainsi que le soulignait en 2007 Françoise Lairys-Dubosquet à propos de El Roto, Eneko « nous invite à une profonde et parfois même douloureuse prise de conscience »[5].

Cette douleur liée à la prise de conscience témoigne de la circulation des émotions, via l'image dessinée, l'image politique. L'image et l'émotion sont ainsi souvent associées. Le choc de l'image, dont se prévalait Paris-Match (« Le poids des mots, le choc des photos ») est un choc émotionnel. Le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman dit, à propos de ces émotions, qu'elles sont un « mouvement hors de soi[6] », ce qu'il appelle des « motions ». Ces « mouvements » sont très présents dans les images, c'est pourquoi Georges Didi-Huberman s'interroge sur l'histoire des arts visuels, que l'on pourrait lire, selon lui, comme « une immense histoire des émotions figurées[7] ».

Georges Didi-Huberman termine en affirmant :

4 « L'humoriste ».
5 Lairys-Dubosquet, 2007 : 91.
6 Didi-Huberman, 2013 : 35.
7 Didi-Huberman, 2013 : 44.

> Les émotions, puisqu'elles sont des motions, des mouvements, des commotions, sont aussi des *transformations* de ceux ou de celles qui sont émus. Se transformer, c'est passer d'un état à un autre : nous sommes donc bien renforcés dans notre idée que l'émotion ne peut pas se définir comme un état de pure et simple passivité. C'est même à travers les émotions que l'on peut, éventuellement, transformer notre monde, à condition bien sûr qu'elles se transforment elles-mêmes en pensées et en actions.[8]

Ces dessins porteraient donc potentiellement une charge émotionnelle qui pourrait se transformer en charge politique, voire en action. On comprend aisément dès lors l'intérêt suscité par ces productions qui sont elles-mêmes des acteurs, qui ont « pris vie », pour reprendre l'expression d'Eneko. Les historiens s'interrogent eux aussi sur les émotions et de façon plus générale sur les sensibilités. Ainsi, Damien Boquet et Piroska Nagy dans le *Dictionnaire de l'historien* affirmaient en 2015 :

> [Les émotions] sont des dispositions psycho-physiologiques d'évaluation des savoirs et des valeurs, au carrefour de l'appréhension cognitive et de la détermination morale. Loin d'être des parasites de la rationalité, les émotions en sont plutôt les sentinelles.[9]

De telles considérations nous incitent à regarder avec une attention renouvelée les dessins qui concentrent de l'opinion et de l'émotion. Les dessinateurs, du fait de la spécificité de leur art, qui fait le lien avec l'actualité, sont-ils des sismographes qui traduisent en traits les émotions qu'ils ressentent, les frémissements du collectif ?

Il faut donc prendre les émotions au sérieux et ne pas les évacuer trop vite au profit de la réflexion. Le circuit des émotions prend de vitesse bien souvent celui des idées, même si ces idées expliquent *a posteriori* ces émotions et les rationalisent. L'émotion, c'est une réaction rapide face à une situation, une modification de notre équilibre qui penche alors du côté touché. L'émotion c'est la prise en compte d'un aspect d'une situation et l'intégration de cette nouvelle donnée dans notre schéma. L'image est particulièrement efficace de ce point de vue. La photographie d'Aylan, l'enfant syrien mort noyé, découvert sur une plage turque a probablement plus fortement marqué que bien des discours.

De ce point de vue, il est intéressant de noter que ces images fortes sont souvent, sur le plan technique, des clichés pris sur le vif, des instantanés, qui appartiennent à la catégorie « noble » de la photographie de presse. Comme Roland Barthes, nous pouvons constater qu'il existe deux catégories de photographies, c'est la célèbre analyse du *Studium* et du *Punctum* développée dans *La Chambre claire* (1980). La majorité des photographies de presse ne provoque chez le lecteur qu'un intérêt poli. Certaines images, au contraire, semblent contenir un

8 Didi-Huberman, 2013 : 46-49.
9 Boquet, Piroska, 2015 : 215.

élément qui part comme une flèche et vient blesser le lecteur. C'est cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu, que Barthes appelle le *punctum*. On note que dans le cas de Barthes, c'est l'émotion intense qui l'atteint.

Pour ce qui est des dessins de presse, l'émotion est d'une nature un peu différente. La conscience du travail de la main du dessinateur peut adoucir cette émotion mais ce travail peut aussi réveiller une émotion ancienne, liée à une autre image. La créativité du dessinateur fait apparaître des images nouvelles qui reprennent souvent des morceaux d'images passées. Une sorte de réseau de matière iconique se forme, un lien entre de nombreuses images, celles des photographies, des dessins des autres, des tableaux et autres productions graphiques. La flèche et la piqûre décrites par Roland Barthes peuvent venir de loin, de Goya par exemple, ou de Picasso. Dans un dessin, une idée prend une forme graphique. Elle devient un détail, un trait qui établit une continuité émotionnelle entre le dessinateur et son public.

Dicho a mano, des éditoriaux graphiques

Quand commence l'année 2011, Eneko est déjà depuis plusieurs années *viñetista*[10] pour le quotidien *20 minutos*. Son éditorial graphique apparaît deux ou trois fois par semaine dans la version papier. À cette diffusion s'ajoute le blog, comme on l'a vu. Hébergé sur le site de *20 minutos*, ce blog suit le modèle que l'on connaît en France avec par exemple, le dessinateur Zep sur le site du *Monde*. Comme pour les dessins de Plantu qui occupent depuis des années la une du quotidien français, le dessin d'Eneko semble être un rendez-vous avec le lecteur. Ces dessins ont donc une bonne visibilité, même si elle reste logiquement bien moindre que celle de la une de *El Jueves*, par exemple.

Le titre du blog d'Eneko, visible sur le site du périodique *20 minutos* est clair : « Y sin embargo se mueve », « Et pourtant, elle tourne » est, comme il est bien connu, la phrase attribuée à Galilée. On peut y voir le sentiment d'une position vraie confrontée à un dogme, on peut aussi lire dans ce titre l'idée que la terre tourne malgré tous les problèmes, les injustices, les malheurs. Cette idée est confortée par certains dessins d'Eneko, tel celui où l'on peut voir la mort, personnifiée sous la forme d'une géante équipée de sa faux posée sur un globe terrestre, la lame frôlant la surface de la terre. Le malheur et la mort semblent aussi inéluctables que la rotation de la terre. Le titre choisi dans la publication papier de *20 minutos* est différent. Sous l'intitulé « Dicho a mano », les dessins d'Eneko sont publiés en pages intérieures. Leur format est de l'ordre de dix centimètres sur six, soit la largeur de deux colonnes. Parmi tous les sentiments qui agitent une personne pendant une année, certains donnent lieu à un dessin, d'autres pas. Certains méritent deux, trois ou quatre dessins. Ce sont les sujets forts d'Eneko, ceux qui le mobilisent. Eneko n'a pas tort d'affirmer que quelques

10 Dessinateur de presse.

dessins semblent avoir « leur propre vie ». Une énergie particulière se dégage de certains d'entre eux qui marquent durablement le lecteur.

2011, quelques sujets d'indignation

L'année 2011 est une année paradoxale. Son intensité politique est évidente, pas seulement en raison des élections du mois de novembre. C'est une année de campagne, une année de promesse et une année de protestation. Il y a quelque chose de différent en cette année 2011, ce qui aurait pu être de l'abstention ou de l'indifférence se transforme en occupation de certains lieux, en échanges, un peu d'utopie dans une période de crise tant politique qu'économique. Certains sujets relèvent de la politique espagnole. D'autres portent sur les différents pays qui font la une de la presse.

Les émotions d'Eneko se manifestent donc dans un contexte espagnol marqué par la crise et une lassitude politique. L'alternance du PSOE et du Parti Populaire génère une insatisfaction grandissante. Ce bipartisme imparfait et la vision de plus en plus critique de la Transition et de ces conséquences ont créé une situation nouvelle. Un frémissement politique s'annonce tandis que le Français Stéphane Hessel publie en Espagne la traduction de son essai « *Indignez-vous !* » début 2011 et que sa diffusion rapide traduit une forme d'adhésion au message. L'injonction de Stéphane Hessel trouve un écho en Espagne et on peut voir dans les dessins d'Eneko de nombreuses propositions de sujets d'indignation. La question de l'engagement pointe fortement.

La politique occupe une place de choix dans les dessins d'Eneko. Politique nationale ou internationale, les questions graves sont très présentes sous sa plume. Il y a une vingtaine d'années on disait qu'il explosait tous les matins une petite bombe au Pays basque (le journal *Egin*). De façon beaucoup plus pacifique, on peut considérer chaque dessin d'Eneko comme une petite manifestation dans les pages de *20 minutos*. L'expression d'une opinion politique est rarement neutre sur le plan émotionnel, l'engagement présuppose une émotion. La peur, la colère ou l'enthousiasme, par exemple, motivent la publication du dessin qui traduit directement un état d'âme. La révolte des hommes contre une condition indigne, c'est l'un des ressorts des dessins d'Eneko, comme nous allons le voir. Les colères d'aujourd'hui montrent les engagements, les empathies et les antipathies.

Les « colères » d'Eneko

Il convient de préciser un point, avant d'avancer dans cette analyse. Le mot émotion, ici, n'est pas employé dans son sens le plus fort, mais plutôt dans son sens affaibli, qui correspond à un état affectif, un sentiment. Il ne s'agit pas de l'agitation émotionnelle, marquée par des troubles somatiques, mais bien de ce sentiment qui accompagne une idée, sans causer une perturbation majeure. De

plus, la dimension politique de cette émotion montre que ce sentiment est associé à une vision de la société, à une prise de position.

L'échelle de la colère va de la simple irritation à la fureur. Eneko fait preuve d'une certaine modération mais visiblement certains événements suscitent chez lui plus que de l'irritation. Le premier dessin de l'année 2011 montre un gros homme en costume cravate qui adresse ses vœux : « Feliz engaño nuevo »[11]. Le ton est donné, cet homme représente clairement les puissants, la banque, le secteur des finances, le capitalisme. En pleine crise économique, la question est particulièrement présente, avec notamment la question de l'austérité et le néolibéralisme. L'année 2011 étant une année d'élections en Espagne, il aura beaucoup à dessiner sur la question des politiques.

Voyons d'abord les questions internationales. Eneko s'intéresse à différents pays mais le cas le plus intéressant et récurrent reste celui des États-Unis. On remarque ainsi un dessin représentant Oncle Sam, avec son chapeau orné de la bannière étoilée qui proclame : « Me acusan de doble moral. ¡Pero si no tengo ni una ! »[12]. Faut-il y voir de l'antiaméricanisme viscéral ou une simple répulsion ? Dans le même temps l'affaire Bradley Manning lui inspire un sujet. Un homme regarde une prison et pense : « Bradley Manning, acusado de ayudar al enemigo. Luego, soy el enemigo. » Celui qui a informé le site Wikileaks sur les agissements de l'armée américaine est considéré comme un traître par les uns et comme un héros pour les autres. C'est le point de vue d'Eneko qui déduit de cette affaire que les citoyens sont bien les ennemis des États-Unis si on considère qu'ils sont les bénéficiaires de la fuite.

La colère d'Eneko est particulièrement visible quand il est question de la guerre. Ainsi, le *viñetista* dénonce-t-il l'hypocrisie des frappes aériennes sur la Libye, en plaçant un masque de colombe de la paix sur le cockpit d'un avion de chasse qui bombarde. Son titre, sous la forme d'un oxymore, « Guerra humanitaria », souligne l'ambiguïté entre discours et réalité. Il montre aussi la convoitise, une bombe larguée d'un avion prend la forme d'une main d'homme en costume qui se saisit des réserves pétrolières du pays. Quelques semaines plus tard, les réserves pétrolières de la Libye seront représentées comme un énorme gâteau au chocolat dont l'OTAN se sert une part généreuse. La mort de Kadhafi se traduira un peu plus tard par du champagne dans le dessin d'Eneko, qui montrera ainsi la célébration par l'OTAN, le champagne s'avérant être du pétrole. Cette analyse rejoint celles faites dans *El Jueves* en 2003 lorsque l'ennemi des États-Unis était Saddam Hussein. La question des matières premières et cette lecture critique le rapprochent des analyses d'Eduardo Galeano dans son célèbre livre, *Las venas abiertas de América latina*, livre par ailleurs offert par Hugo Chávez à Barack Obama lors d'un sommet des Amériques en 2009. L'hommage d'Eneko à Eduardo Galeano lors de sa mort confirme l'existence d'un lien fort entre les deux hommes.

11 Jeu de mots difficilement traduisible fondé sur les mots año (année) et engaño (tromperie). Le personnage souhaite donc une heureuse nouvelle année de mensonges.

12 « On m'accuse d'avoir deux morales. En fait, je n'en ai aucune ! ».

ill. 1 : Eneko, *20 minutos*, 7 octobre 2011

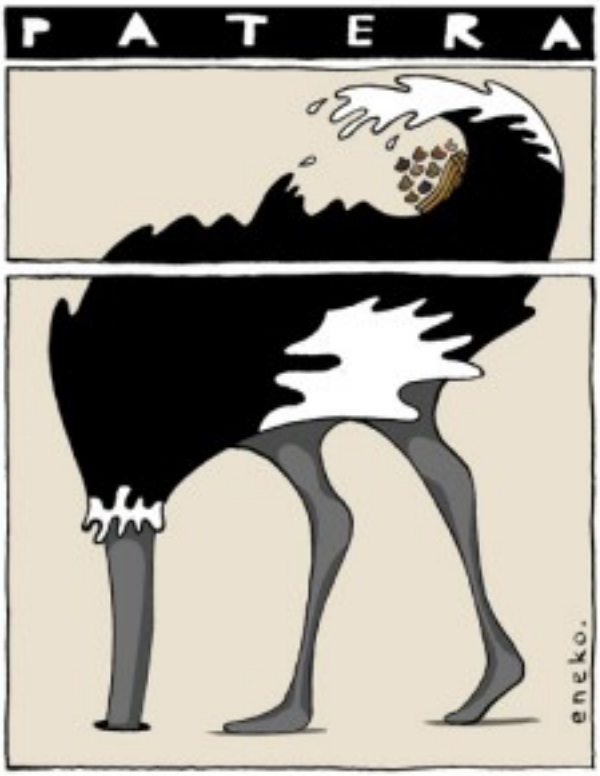
Eneko reprend à plusieurs reprises le titre « Propagande de guerre », associé à une représentation des médias qui cautionnent l'intervention en Lybie. Il fustige la pensée unique, sous la forme d'une chaîne entre cerveaux, l'aliénation est manifeste également sur le drapeau américain dont la partie basse prend la forme de chaînes. Le titre « El amo »[13] montre cette domination des uns sur les autres. L'élimination de Ben Laden, l'opération Géronimo, est l'objet d'un dessin, le corps lesté jeté à la mer. Le terroriste n'a pas été jugé, les principes du droit ne se sont pas appliqués, ce sont donc, aux yeux d'Eneko, leurs principes théoriques que les États-Unis ont jeté à la mer avec le cadavre de leur ennemi. On remarque aussi en octobre un dessin montrant la base militaire de Rota (située à proximité de Cadix) d'un côté et un pistolet de l'autre, en continuité. Le titre « Impérialisme » souligne son sentiment. Les bases américaines sont des armes. Celle-ci, concédée par Franco, reste un symbole pour la gauche espagnole et les pacifistes. Même si le président Obama ne suscite pas le même rejet que le président Bush, la politique étrangère des États-Unis engendre une émotion durable et plutôt stable, qui conduit à une dénonciation de l'impérialisme. C'est l'une des colères d'Eneko.

Parmi les autres colères d'Eneko, retenons le cas de la Grèce. Alors que la crise économique frappe sévèrement l'Europe, l'acronyme PIGS désigne les pays européens présentant les risques les plus importants. Le S de l'Espagne (Spain) et le G de la Grèce. La bataille de la Grèce apparaît comme un enjeu européen majeur. Ce qui se passe en Grèce préfigure les politiques d'austérité qui vont s'appliquer dans d'autres pays, à commencer par l'Espagne. L'austérité est alors l'autre nom de la misère. Aussi, quand Eneko représente la Grèce, on ressent une émotion particulière, un engagement viscéral en 2011. C'est une question de vie ou de mort, aussi la représentation de la mort est-elle fréquemment utilisée. Quand le dessinateur représente sur deux cases la Grèce, d'un côté le sauvetage est illustré par une bourse tandis que la politique d'austérité apparaît comme une corde de pendu. Un nouveau dessin montre le discobole avec le bras bloqué par une ceinture, symbole d'austérité chez Eneko. Il faut se serrer la ceinture, mais le pays est immobilisé, il est entravé, prisonnier des politiques. Eneko

13 « Le maître ».

condamne cette situation. La Grèce apparaît encore sous la forme d'un drapeau grec ceinturé par les étoiles du drapeau européen. Peu après, ce sont les lèvres d'un citoyen grec qui sont ceinturées par ces mêmes étoiles. L'Europe empêche la Grèce d'être ce qu'elle veut être. Elle est un obstacle. L'empathie d'Eneko va aux Grecs, au peuple, il condamne l'Europe.

L'Europe semble passive et égoïste. C'est aussi l'Europe qui est représentée sous la forme d'une vague menaçant des réfugiés. La crise des migrants ne fait que commencer, de nombreux dessins suivront. Un autre dessin montrera ainsi une *patera*, une embarcation de fortune, renversée par une vague pendant que le monde (et l'Europe en particulier) pratique la politique de l'autruche. Une partie de la colère d'Eneko est bien dirigée contre ce qui apparaissait comme un projet politique fédérateur lorsque l'Espagne est devenue membre de la Communauté Économique Européenne en 1986.



Ill. 2 : Eneko, *20 minutos*, 11 mai 2011

Dans les différents pays, Eneko montre un rejet du libéralisme, de l'impérialisme et de la guerre. Ces antipathies sont claires. Au premier rang de ces rejets, les États-Unis semblent représenter tout ce qu'il désapprouve sur le plan politique. Il se positionne clairement sur la gauche, tendance pacifiste et écologiste, de l'échiquier politique et à ce titre, il est contre les interventions militaires, contre le nucléaire. Il défend les peuples opprimés et s'aligne sur les positions de Syriza en Grèce, contre l'Europe de Merkel. Il est clairement contre l'idéologie libérale et la technocratie qui aliène. Certaines personnes sont nommées. Duvalier ou Berlusconi sont les archétypes des hommes politiques

tout-puissants. C'est cette puissance sans limite qu'il représente sous la forme d'hommes en costume qui hantent ses dessins. Le costume est le signe du pouvoir et le plus souvent du rejet de la part d'Eneko. Les États-Unis sont d'ailleurs le pays qui représente le mieux cette notion de puissance qui insupporte le dessinateur. L'antiaméricanisme est un sentiment latent chez de nombreuses personnes. Dans une analyse de *El Jueves* en 2003 sur la question de la guerre en Irak, j'ai montré que les différents auteurs restaient en fait dans une critique de la politique étrangère des États-Unis, sans sombrer dans un antiaméricanisme viscéral[14]. L'analyse par Eneko est proche. Le rejet porte sur cette politique étrangère qui mène à la guerre avec en toile de fond les intérêts économiques, au mépris des valeurs affichées, le plus souvent. C'est bien un rejet politique, une colère politique car l'émotion est réelle. Le capitalisme suscite chez lui une réaction épidermique. L'Europe est jugée de la même façon. On trouve aussi une condamnation de la politique d'austérité qui étrangle la Grèce et considère les migrants comme quantité négligeable. Pour Eneko, tout le monde compte, surtout les plus faibles pour lesquels son empathie est maximale. Lorsqu'il traite de l'Espagne, sa ligne est assez proche, avec toutefois une attention encore plus forte sur certaines questions comme nous allons le voir.

Ill. 3 Eneko, *20 minutos*, 12 janvier 2011

Des élections en Espagne

Début 2011, le dessinateur s'interrogeait sur les élections à venir en Espagne, Zapatero ou Rajoy ? L'ombre de l'homme sans visage représenté prenait la forme d'une paire de ciseaux, ce qui laissait entendre que, dans un cas comme dans l'autre, il fallait s'attendre à des coupes budgétaires drastiques. Ces ciseaux sont présents dans de nombreux dessins d'Eneko, ils symbolisent ces politiques d'austérité qu'il dénonce. Une nouvelle fois, un homme en costume et cravate est associé à la tromperie, l'apparence masque une politique, le visage est une ruse car les politiques réelles après les élections sont les mêmes, la réduction des défi-

14 Malveille, 2011.

cits. Sa représentation sans visage d'un homme indifférent montre que le choix politique n'existe pas. En ce début d'année 2011, le bipartisme semble encore solide, voire indestructible, car aucune alternative n'existe alors réellement. Il y a une fatalité triste dans cette question, « ¿Zapatero o Rajoy ? » montre le côté apparemment inéluctable de cette politique abhorrée. Le rejet des élections est manifeste puisqu'elles seront sans effet sur la politique elle-même. La figure de la tromperie et de la manipulation est récurrente chez Eneko qui montre souvent des mains qui tirent les ficelles, depuis l'ombre. L'idée de la marionnette est souvent présente. La campagne électorale est l'occasion de nombreux dessins qui tournent autour de la tromperie, de la dissimulation, des sourires faux. Il représentera un homme en costume souriant paré de magnifiques plumes de paon. Ce dessin très efficace traduit la répulsion d'Eneko pour les fausses promesses et les discours trompeurs. Ces hommes ne peuvent en aucun cas représenter les autres, le peuple, son rejet est manifeste. Cette tromperie est l'une des causes majeures des colères d'Eneko.

Ill. 4 : Eneko, *20 minutos*, 8 juin 2011

Le sommeil des consciences

Un thème secondaire en apparence se glisse au milieu de l'année 2011, il s'agit du scandale du *Diccionario biográfico español*[15] réalisé par la Real Academia de Historia. Ce qui pose problème c'est notamment la notice biographique de Franco confiée à un franquiste notoire, Luis Suárez, qui renoue avec la tendance hagiographique dans un ouvrage qui prétend être l'ouvrage de référence. Eneko représente Franco sur une selle chevauchant sa notice biographique. L'idée est de

15 *Dictionnaire biographique espagnol*, réalisé par l'Académie d'histoire (RAH).

montrer que le dictionnaire est une statue à la gloire de Franco, une de ces statues équestres qui ont été retirées des rues après la loi sur la Mémoire historique de 2007. Un second dessin sur la même question deux jours plus tard représente cette fois trois tomes du *Dictionnaire biographique* qui forment des strates d'un terrain sous lesquelles on trouve un squelette et la mention « Víctima del franquismo[16] », dans une allusion claire aux *cunetas*, ces fosses où reposent toujours aujourd'hui des dizaines de milliers de « victimes du franquisme ». Cette représentation montre l'aberration que constitue ce dictionnaire qui célèbre Franco en ignorant volontairement une réalité historique contemporaine, ces milliers de corps sans sépulture décente. Les milliers de noms du dictionnaire sont conservés dans le papier tandis que des milliers de squelettes sans noms sont toujours sous terre. Eneko est scandalisé et il donne une forme graphique à son émotion. Il exprime sa compassion pour les victimes « oubliées » et son rejet pour cette statue lexicographique de Franco érigée par Luis Suárez et l'Académie. L'image des fosses communes, des squelettes sous terre, semble hanter Eneko qui y fait référence relativement souvent. Il rejoint en cela la ligne de l'ARMH (*Asociación de Recuperación de la Memoria Histórica*). Le dictateur, le puissant d'hier, est honni, il représente tout ce qu'Eneko déteste et sa célébration dans un dictionnaire financé par le ministère de l'éducation est insupportable à ses yeux. Il symbolise une mémoire malade, une conscience affaiblie.

Ill. 5 : Eneko, *20 minutos*, 31 janvier 2011

La défense des droits sociaux semble être elle aussi affaiblie. La crise en Espagne donne lieu à de multiples représentations. Le travailleur est une figure récurrente de ces représentations. Son attribut le plus visible est souvent une sorte de casque de chantier, qui renvoie au monde du travail, voire à la mine. Sa tenue est simple, un vêtement de couleur beige, sans col. Loin du blanc des chemises et du noir des costumes, son corps respire l'humanité. Un dessin retient l'attention fin janvier. Un travailleur, couché sur le sol se réveille. La légende indique « *Cuando despertó, los derechos ya no estaban allí*[17] ». Cette légende montre une empathie teintée de reproche. El Roto aurait pu signer un dessin

16 « Victimes du franquisme »
17 « Quand il s'est réveillé, ses droits avaient disparu. »

similaire. Le sommeil de la conscience politique des salariés les met dans une situation difficile, leurs droits sociaux disparaissent et ils ne réagissent pas réellement. Toutefois, ce sommeil peut se lire aussi comme une forme d'accablement, un abattement profond qui semble rendre difficile la mobilisation. Peu après, alors que l'Égypte est en effervescence, l'Europe semble endormie, sous le crayon d'Eneko. Encore des reproches, l'Europe n'est pas à la hauteur des enjeux politiques. Le sommeil a ici un sens politique, tout comme le réveil qui va bientôt montrer que cet état de sommeil peut aussi être le préalable à un mouvement politique et social important. Ce mouvement de bascule ressemble à celui que décrit Georges Didi-Huberman dans *Peuples en larmes, peuples en armes*, l'accablement s'avérant être l'une des conditions propices au soulèvement.

On est frappé par la cohérence et la récurrence des thèmes d'Eneko. Il a clairement choisi son camp et il milite pour les causes qu'il juge justes. Un de ces thèmes de prédilection est bien la lutte contre les politiques d'austérité et le néolibéralisme. Il dénonce ce qui coupe (ciseaux, dents de loup…), ce qui écrase, ce qui étouffe… On remarque chez Eneko l'image de la strangulation, un objet exerce une pression sur un être et le prive de la possibilité de respirer. Cette violence souvent symbolique dans les dessins prend un sens particulier dans le pays du *garrote vil*[18]. Eneko représente ainsi cette violence institutionnelle, cette violence souvent discrète qui prendra une forme très visible avec les expulsions, les *desahucios*, qui seront un peu plus tard un des thèmes forts d'Eneko. Tout cela alimente une colère, encore discrète chez Eneko, tandis qu'elle commence à se manifester dans les rues, hors des frontières de l'Espagne.

Ill. 6 : Eneko, *20 minutos*, 17 janvier 2011

18 Équivalent espagnol de la guillotine, par strangulation.

Les « joies » d'Eneko – Le peuple des lilliputiens

Il est difficile d'ignorer les questions internationales traitées par Eneko. Il focalise dès le début de l'année 2011 sur les printemps arabes. Toute son empathie et sa solidarité se dirigent une nouvelle fois vers les peuples en lutte. Dans ses représentations, le peuple est souvent dessiné sous la forme d'un groupe compact, tandis que le puissant est seul. La seconde variable est la taille, les petits d'un côté et le grand de l'autre, des lilliputiens confrontés des géants. C'est la traduction visuelle de l'idée du peuple, qui semble avoir un peu vieilli au début du XXIe siècle. Le parti *Podemos* préférera le terme « *la gente* ». Certains dessins évoquent aussi la foule agglutinée, comme lors d'une manifestation, le groupe évoque le collectif face à l'individualisme égocentrique des puissants. C'est l'idée du « tous ensemble » face à une menace.

Un dessin remarquable est publié dans cette veine en janvier. On peut voir, sur l'océan constitué par la foule, se former une vague faite de dizaines de visages gris qui engloutit un homme en costume sans visage. La foule semble se réveiller pour mettre un terme à une domination. Le mot *Túnez*[19] surplombe sobrement ce dessin qui donne à voir le soulèvement. La foule compacte et grise semblait écrasée par l'homme qui la piétinait. Les unités grises forment un groupe solidaire, chaque visage gris est comme une goutte d'eau de la mer, une quantité négligeable, presque invisible, pourtant c'est leur réunion qui forme la vague qui met fin à la domination de l'homme en costume. La métaphore du tsunami est très efficace.

Comme la revue *Time* à la fin de l'année 2011, Eneko semble considérer que l'homme de l'année, c'est le personnage collectif que constitue ce peuple qui manifeste. Les millions d'individus qui peuvent en s'unissant renverser un régime autoritaire. On ressent en regardant ce dessin la solidarité d'Eneko, il donne une forme graphique à ce mouvement politique et montre que chaque goutte d'eau de l'océan peut prendre sa part et participer au mouvement collectif. La foule grise, ces unités indifférenciées, sont des personnes qui par la mise en commun de leur action peuvent changer le cours des choses. Eneko exprime un sentiment de fraternité, il se sent proche de ces individus qui s'associent pour venir à bout du régime en place. La foule apparaît comme une masse compacte, sans espaces entre les personnes. Un bloc. Les visages gris de la foule montrent un changement d'état. La soumission initiale laisse place à une action. Ce sont les mêmes personnes, qu'on disait soumises, qui font tomber celui qui semblait installé pour longtemps. Pas de drapeau, pas de couleurs, hormis le gris. Il y a une forme d'universalité. Le message peut valoir pour d'autres pays. Cette foule est imprévisible. Il y a de l'espoir dans ce dessin, de l'approbation, une forme de joie discrète.

19 « Tunisie »

L'Espagne du 15-M

On retrouve logiquement dans les dessins les grandes questions qui font la une en Espagne. On remarque, par exemple, le thème de la monarchie et de la république qui arrive mi-avril, un mois avant le 15-M. Il prend la forme d'un échiquier où seuls demeurent les pions. Plus de tours, de cavaliers, et surtout plus de reine et de roi. Le titre « *III República*[20] » éclaire sobrement le propos. Il ne reste que le peuple. Les trente-deux pièces sont de même niveau, sans différences, hormis la couleur, noir ou blanc. Les puissants ont disparu. Cette représentation de la république en dit long sur le désir de changement d'Eneko. Le désir d'égalité d'Eneko apparaît dans cette troisième république presque inimaginable quelques années plus tôt.

Le 18 mai apparaît le premier dessin faisant référence au mouvement naissant dans les rues de Madrid. Sous le titre « Desalojo en sol[21] », la main d'un homme en costume assène un violent coup de matraque à un soleil qui personnifie le mouvement des indignés de Madrid. Le mouvement est en train de prendre, les puissants semblent inquiets. La *Junta electoral Central*[22] déclare que ces manifestations sont illégales. Le mouvement ne faiblit pas. Sur son blog Eneko précise : « *Este dibujo fue realizado ayer, martes 17 en la tarde. La situación en la Puerta del Sol es cambiante, así que ya está otra vez llena. Vaya mi solidaridad con los movimentos en otras ciudades*[23] ». C'est bien la solidarité qui s'exprime, une émotion forte qui traduit un lien.

Ill. 7 : Eneko, *20 minutos*, 11 juin 2011

Le 20 mai Eneko représente un homme et une femme qui manifestent, l'air déterminé. Les bulles sortant des bouches se complètent pour former le mot « *INDIGN-ACCIÓN*[24] ». C'est la première référence directe aux *Indignados*. Le mot valise d'Eneko renvoie cependant au sentiment et à l'action, les deux temps d'une lutte. Ces deux personnages sont ici debout, mobilisés. S'ils sont paci-

20 Troisième république.
21 « L'expulsion de [la Puerta del] Sol ».
22 Comité qui supervise les élections en Espagne.
23 « Ce dessin a été réalisé hier, mardi 17, dans l'après-midi. La situation à Puerta del sol est changeante, elle est maintenant à nouveau [occupée par la foule]. Je suis solidaire également des mouvements des autres villes ».
24 « INDIGN-ACTION ».

fiques, leur détermination est marquée par le poing droit levé de la femme. Ils semblent solidement campés sur leurs jambes, leur langage corporel exprime une résistance, la volonté de ne pas obtempérer et de poursuivre leur action malgré les pressions. Ces corps verticaux expriment la lutte, loin du sommeil représenté parfois par Eneko, ils expriment physiquement l'action. Il y a une forme d'approbation de la part d'Eneko qui manifeste virtuellement à leurs côtés.

Le 23 mai, Eneko continue sa série consacrée au 15-M. Il dessine un homme qui sème des graines sur un cerveau géant, l'approbation d'Eneko est évidente, son émotion politique également. Les idées nouvelles fleurissent et ce cerveau représente le terreau sur lequel elles vont s'épanouir. Une nouvelle représentation du 15-M apparaît le 11 juin, le peuple lilliputien est dans une immense poêle à frire tenue par la main d'un homme en costume. Une femme lilliputienne entreprend de couper à la hache le manche de la poêle. La femme qui mène la rébellion est une variante de *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix. Le personnage féminin est mis en avant par Eneko. Cette représentation de la libération par l'action est très symbolique. On remarque qu'Eneko a pris la peine cette fois de différencier les visages et les coupes de cheveux de ce peuple. Ce sont des individus qui s'opposent à l'iniquité. Leur position regroupée, serrés les uns contre les autres évoque la solidarité, la manifestation, la communauté de destin. Notons que cette poêle peut aussi faire penser aux *pateras,* ces embarcations chargées de migrants qui arrivent sur les côtes espagnoles. Ce dessin est le symétrique du printemps arabe représenté sous la forme d'une vague, sous le mot *Túnez* que nous évoquions. Le groupe s'oppose au puissant et met un terme à sa domination. Toutefois, le processus semble plus abouti en Tunisie, alors qu'il reste en cours en Espagne. Eneko semble saluer l'action, s'associer par ces traits.

Ill. 8 : Eneko, *20 minutos*, 10 juin 2011

La préoccupation sociale est également très présente, le 10 juin un ouvrier au visage émacié affirme : « *Si nos arrodillamos ante los poderosos, nos pedirán*

que nos arrastremos[25] ». Ici, les puissants sont nommés et l'opposition puissants/peuple est claire. Eneko exprime son opinion politique, une sorte d'appel à résister, à faire face. L'émotion est le point de départ du mécanisme de réaction et d'analyse. La faim, la misère, la souffrance des gens de peu apparaît sur les visages amaigris. *A contrario*, les visages des puissants sont pleins et expriment le trop quand le peuple est dans le peu. L'austérité dénoncée avec vigueur par Eneko sous la forme récurrente des ciseaux est une agression contre ceux qui ont peu.

Ill. 9 : Eneko, *20 minutos*, 20 juin 2011

Un autre dessin très fort est publié peu après, le 20 juin 2011. Un puissant repose sur un confortable fauteuil constitué par une masse agglutinée de personnes. Il est au repos, eux supportent son poids. Ils forment une masse stoïque et compacte mais quelques-uns commencent à s'éloigner, le fauteuil a commencé à s'effilocher pourrait-on dire. L'homme puissant ne le sait pas encore, mais ce peuple semble sortir de sa léthargie et marcher d'un pas décidé dans une autre direction. Eneko exprime l'espoir de voir la situation politique évoluer enfin. Signes d'un possible printemps espagnol, même si les manifestations semblent reculer, Eneko célèbre les « *asambleas de barrio*[26] » mi-juin, avec des nuages blancs formés de bulles de BD. L'expression de chacun apparaît ici dans un ciel bleu. L'heure n'est plus au sommeil, mais plutôt à la concertation, au dialogue. Il y a du neuf.

Ill. 10 : Eneko, *20 minutos*, 9 mai 2011

25 « Si nous nous agenouillons devant les puissants, ils nous demanderont de ramper ».
26 « Assemblées de quartier ».

Après le 15-M

Le modèle politique est clairement remis en question par Eneko. Le bipartisme est ainsi représenté en juin sous la forme de deux partis dominants qui s'embrassent malgré l'opposition des couleurs, la connivence est établie. Le message est clair, il faut sortir de cette situation de pseudo-démocratie et ce message rejoint celui des Indignés du 15-M. C'est bien une crise de la représentation politique qui apparaît ici. Pour Eneko ces partis ne peuvent représenter les Espagnols car ils se moquent de ceux qu'ils sont censés représenter. Leur opposition est une façade, un leurre. Celui qu'il appelle le candidat promet tout et son contraire. C'est l'idée de la tromperie qui revient. Les politiques entretiennent une illusion, mais l'alternative n'existe pas encore réellement.

La crise perdure même si la situation politique évolue. L'inquiétude sociale porte notamment sur le travail. Eneko représente la précarité, le travailleur apparaît ainsi comme étant sur un siège éjectable contrôlé par les puissants qui à tout moment peuvent lui retirer son moyen de subsistance. Le dessin du premier juillet illustre une nouvelle fois ce rapport de force inégal entre les lilliputiens et les puissants. La *reforma laboral* pointe son nez avec le gouvernement Rajoy qui sort vainqueur des élections. Pour Eneko, les droits des travailleurs sont une peau de chagrin et celui qui travaille semble appeler au secours. Fin décembre, les salariés sont présentés comme le personnage de Kafka, Grégoire Samsa ; insidieusement la métamorphose a fait d'eux des insectes. La malédiction du chômage le conduit à représenter des corps attaqués de différentes façons. Un homme a le bras droit sans muscles ni peau, il ne lui reste que les os et un regard effaré.

L'inquiétude d'Eneko porte aussi sur l'éducation, en septembre, lorsqu'il représente un professeur effacé par une main géante, qui semble anticiper les coupes budgétaires à venir et la réforme de José Ignacio Wert, le futur ministre de l'éducation du gouvernement Rajoy[27]. Quelques jours plus tard il exprimera une nouvelle fois sa sympathie pour les professeurs, représentés sous la forme d'un soleil qui apporte la lumière à un cerveau dans l'obscurité. Ce même cerveau est représenté quelques jours plus tard avec des zones prédécoupées et des ciseaux, dans l'attente des coupes budgétaires. La fin de l'année est marquée par l'austérité que dénonce inlassablement Eneko. Les ciseaux sont très présents, ils menacent les lilliputiens et sont entre les mains des puissants.

Le slogan du 15-M « *No somos mercancía en manos de políticos y banqueros*[28] » lui va comme un gant[29]. Ceux qui paient les conséquences de la crise, ce sont les citoyens, les victimes : la baisse des salaires et des retraites, le chômage, la perte des logements. Le terme « casta »[30], utilisé par *Podemos* pour dési-

27 LOMCE, (Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa) en 2013.
28 « Nous ne sommes pas des marchandises entre les mains des politiques et des banquiers ».
29 Les nombreux slogans du 15-M mériteraient une étude. Ils rivalisent en créativité et en capacité d'évocation avec ceux de mai 1968, tel que par exemple « *Nuestros sueños no caben en vuestras urnas* ». Les dessins d'Eneko claquent souvent comme des slogans visuels, des concentrés efficaces et parfois poétiques.
30 La caste.

gner les élites, les puissants, est derrière le dessin d'Eneko lorsqu'il représente un homme en costume. À l'opposé, il prend fait et cause pour ceux qui font face et se battent. De la même façon, il défend les professeurs face aux coupes budgétaires et dessine fréquemment des cerveaux tout en évoquant l'éducation. Son cœur penche aussi du côté de la Grèce en 2011 et de Syriza. Les printemps arabes apportent une touche d'optimisme au début de l'année 2011. Ce réveil des peuples est vu très positivement. Le peuple est ici un héros collectif qui fait contrepoids aux puissants et Eneko s'empresse de célébrer les victoires des petits David contre ceux qui les oppriment politiquement et économiquement. Eneko range l'Union Européenne dans le camp opposé au sien, il rejoint en cela la gauche anti-austérité. Les dessins d'Eneko en 2011 préfigurent la ligne de Podemos sur de nombreux points.

Des valeurs et des hommes

En matière politique, l'idée et l'émotion peuvent aller de conserve. Pour le cas qui nous intéresse, il est clair que le sentiment se mêle à l'idéologie. Une colère et une idée se mêlent, car certains sujets ne laissent pas réduire leur dimension affective. Une histoire des émotions d'un pays pourrait montrer les peurs, les joies, les espoirs ou les colères. Ces sentiments parcourent les individus et les sociétés. Ils nourrissent les idéologies et se nourrissent d'elles. Les valeurs auxquelles croient les individus les poussent à agir, d'ailleurs, l'étymologie du mot émeute renvoie au verbe émouvoir.

On remarque chez Eneko une préoccupation portant sur le travail, le logement, l'alimentation et l'éducation. Pérec disait que les problèmes sociaux sont intolérables tous les jours, vingt-quatre heures sur vingt-quatre, et non seulement « préoccupants » en période de grève comme le disaient les journaux de son temps. Tel est bien l'état d'esprit d'Eneko qui garde son cap. Les mécontentements, les souffrances, les colères sont traduites sous une forme graphique. L'émotion dominante est souvent l'empathie. Ce qui nous touche est en lien avec nos valeurs. Derrière les colères et les émotions d'Eneko se lisent les valeurs auxquelles adhère le dessinateur. La fraternité, la justice sociale, l'altruisme… les valeurs de la gauche. Les valeurs d'Eneko sont exposées au choc des événements, de l'actualité en général. Cette actualité suscite une émotion et une analyse qui prennent la forme d'un dessin. Quelques idées et quelques formes sont récurrentes. La mémoire personnelle de l'auteur interagit et produit une idée, une forme qui fera écho, ou pas, chez le lecteur. L'émotion de l'un passe ainsi à l'autre. L'indignation, la colère, la joie, l'admiration, la tristesse sont ainsi convoquées. L'engagement est une action fortement affective, elle implique les émotions de l'individu.

L'empathie fonctionne sur la capacité à ressentir ce que l'autre ressent, une sorte de synchronisation émotionnelle qui est le contraire de l'indifférence. Ce qui touche Eneko fait écho et son public ressent ses sentiments et les partage vraisemblablement. Le dessin de presse utilise volontiers des stéréotypes qui

permettent une lecture immédiate. Le costume et la cravate, parfois réduits à la manche de ce costume sur une chemise blanche représentent le pouvoir économique ou politique. Clairement ce signe est associé à la colère, sous une forme plus ou moins véhémente. On remarque aussi la présence d'armes dans les dessins. L'angle d'Eneko est toujours alors celui de la dénonciation de la violence, donc une forme d'indignation, de condamnation. Chez Eneko, l'émotion est un vecteur de changement, un premier pas. Il y a une forme d'optimisme, de foi dans ses dessins qui montrent et bénéficient de l'élan donné par le choc de l'image pour laisser entrevoir un espoir.

Conclusions

Une année de dessins forme un puzzle qui montre les convictions d'Eneko. La lutte des classes est omniprésente dans ces dessins. Le concept est associé à un sentiment, une émotion. C'est un concept dans lequel Eneko a insufflé ses émotions par le dessin. Le sourire du lecteur est souvent plutôt triste car l'auteur montre les côtés sombres sans aller jusqu'à l'humour noir. Il y a plutôt une volonté de montrer, de donner à voir, de transmettre sa vision du monde, son analyse. D'ailleurs, la volonté de transmission le rapproche des professeurs qu'il salue à de multiples reprises au fil des années.

Eneko cherche à réveiller les consciences par la production de signes qui touchent, au-delà des mots. L'image transmet un message émotionnel fort. Dire avec des mots seuls donne une forme linguistique au message. Dire avec la main, pour reprendre le titre de sa rubrique « *Dicho a mano* » dans *20 minutos*, c'est communiquer avec les autres par le dessin, en sortant des limites linguistiques pour prendre un raccourci, un autre chemin pour toucher le lecteur. L'humanité d'Eneko contribue à rendre sa sensibilité au lecteur. Les choses et les personnes redeviennent visibles et donc sensibles. Le mot « migrant » n'a pas de chair. Le dessin représentant un migrant lui en donne.

Eugène Smith, l'auteur de la photographie qui mettait en lumière le scandale du mercure au Japon au début des années 1970 dans la ville de Minamata, considérait que la photographie était une petite voix, capable dans certains cas, d'attirer nos sens et de permettre une prise de conscience. Les émotions d'Eneko ont une fonction similaire. Ses dessins touchent la conscience de ses contemporains. L'humanité d'Eneko touche juste, il y a quelque chose qui rejoint la photographie et la piqûre analysée par Roland Barthes. L'émotion est ainsi un vecteur de la prise de conscience, la voie d'un changement possible, à l'échelle individuelle, celle du lecteur, qui perçoit une information sous l'angle de l'émotion. Le choc du dessin tient en partie à sa vitesse de propagation. Lire un article prend quelques minutes, regarder un dessin est l'affaire de quelques secondes. L'impact est quasi immédiat. Le détour par les mots permet d'intellectualiser, de donner une forme moins sensible aux choses représentées. Le dessin prend de vitesse et s'adresse à notre humanité sans le filtre des mots et des phrases. Derrière les émotions pointent les valeurs de l'individu.

Il y a quelque chose qui ressemble à Eduardo Galeano dans ces dessins. Leurs engagements se ressemblent. Leur ton également, une certaine élégance. Comme Galeano, Eneko cherche à développer une forme de conscience politique, à conscientiser via le dessin et les émotions qui sont le vecteur des valeurs. On peut voir aussi une ressemblance avec Ken Loach. Le choix des sujets montre un engagement social et politique solide et constant. Tous ont en commun le concept d'indignation, ce sentiment proche de la colère, dont la cause est morale. Il s'agit de la question de la justice sociale, de la dignité. Ce noyau positif la différencie des autres colères. La notion de dignité de la personne humaine renvoie à l'humanisme, au respect dû à la valeur humaine. On voit bien comment s'articule cette notion avec les valeurs de la Résistance qui ont profondément marqué Stéphane Hessel. L'indignation, c'est un sentiment de révolte, le moment où l'on passe d'un état passif à un état actif sur le plan moral et politique. C'est donc le moment où se taire devient impossible car l'enjeu est trop important. Une forte émotion politique circule, une énergie politique, celle qui alimente les mouvements, les révolutions, les bouleversements. La personne qui ressent cette émotion a un fort sentiment de scandale, d'inacceptable.

Descartes affirmait dans *Les Passions de l'âme* (1650 : 249) que « l'indignation est une espèce de haine ou d'aversion qu'on a naturellement contre ceux qui font quelque mal de quelque nature qu'il soit. ». Quelqu'un d'indigné est donc quelqu'un chez qui on a touché le nerf de la dignité. Eneko fait preuve d'une grande cohérence en la matière. Il sait parfaitement ce qui est intolérable à ses yeux. Son ennemi est celui qui atteint la dignité d'autrui par ses politiques, ses discours, ses décisions ou ses actes. Cette atteinte à la dignité humaine provoque une réaction épidermique, une émotion instantanée qui prend la forme d'un dessin. Son dessin. Un autre dessinateur l'aurait représenté autrement. En effet, le traitement de l'information par les dessinateurs de presse donne lieu à des productions très variées. Certains auteurs caricaturent davantage, cherchent le rire ou utilisent plus de mots, comme Bernardo Vergara, par exemple. Eneko, pour sa part, est un adepte du peu. Dire peu pour suggérer beaucoup pourrait être sa devise. Il y a du haïku dans sa démarche. Mais ce peu touche encore plus fort. Lire les dessins d'Eneko, c'est pour le lecteur une façon de cultiver sa capacité à l'empathie, de faire le lien entre une information et une émotion, d'humaniser un discours en lui donnant une forme sensible. L'indignation exprimée par Eneko correspond à la colère de 2011 en Espagne, celle qui donne la capacité de transformer une émotion en action.

Œuvres citées

Allain, Annie, Gladieux, Marc, Malveille, François (dir.), *Lecture(s) de l'actualité et paysages médiatiques : regards croisés sur l'international,* Villeneuve d'Ascq, CEGES Lille 3, 2011.

Barthes, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard / Éditions du Seuil, 1980.

Boquet, Damien, Piroska, Nagy, « Émotion(s) », *Dictionnaire de l'historien,* Paris, Presses universitaires de France, 2015.

Chaput Marie-Claude, Peloille Manuelle (dir.), *Humor y política en el mundo hispánico contemporáneo*, Paris, Pilar, 2006.

Descartes, René, *Les Passions de l'âme*, Amsterdam, Elzevier, 1650.

Didi-Huberman, Georges, *Quelle émotion ! Quelle émotion ?*, Paris, Bayard, 2013.

Gauvard, Claude, Sirinelli, Jean-François (dir.), *Dictionnaire de l'historien*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.

Gervereau, Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte, 2004.

Lairys-Dubosquet, Françoise, « El Roto, Chroniques d'une haine ordinaire ». *Humor y sociedad en el mundo hispánico contemporáneo*, Paris, Pilar, 2007.

Leydier, Gilles (dir.), « La civilisation : objet, enjeux, méthodes », *Babel : langages, imaginaires, civilisations*, 9, 2004.

Malveille, François, « Une nouvelle image des USA dans l'Espagne du début du xxie siècle ? Le« Non à la guerre » en Irak dans les pages de l'hebdomadaire satirique *El Jueves* », *Lecture(s) de l'actualité et paysages médiatiques : regards croisés sur l'international*, Villeneuve d'Ascq, CEGES Lille 3, 2011, p. 23-36.

Millat, Gilbert, « Traits persistants – Temps et espace du dessin de presse politique britannique », [Numéro thématique, *La civilisation : objet, enjeux, méthodes*, de :], *Babel : langages, imaginaires, civilisations,* n° 9, 2004, p. 227-247.

Susciter une émotion pour dominer l'esprit : la propagande antisémite et les écrivains français (1940-1944)

Atinati Mamatsashvili
Université d'État Ilia, Tbilissi, Géorgie / Université Paris-Sorbonne
atinatimamatsashvili-kobakhidze@paris-sorbonne.fr

Résumé. La propagande visuelle apparaît fondamentale dans l'interaction entre l'*émotion* et la *ré*action du *geste* que l'écrivain va adopter : soit se faire convaincre soit prendre en aversion ce qui est proposé comme fait avéré. L'extérieur se transforme en espace de démonstration et d'étalage du pouvoir dictatorial où les affiches de propagande et les discours radiophoniques ont pour objectif de faire entendre le langage de la *peur*. Dès lors, la question se pose : quelle a été la réplique de la part des écrivains français au port de l'étoile jaune que les Juifs étaient forcés d'arborer pour sortir dans les rues ? Quelle a été l'*émotion* envers le signe humiliant et la *ré*action qu'elle a pu susciter ? Dans ce contexte nous nous proposons de nous centrer également sur la signification de la fameuse exposition *Le Juif et la France* (1941-1942) dont l'énorme affiche sur le palais Berlitz surplombait les rues de Paris.

Mots clés **:** émotion, antisémitisme, peur, écrivains français, propagande.

Abstract. Propaganda takes a decisive role in the formation of public opinion where the interaction between *emotion* and the *re*-action of the poetic gesture appears crucial. When the outside becomes a space for the exhibition of power (propaganda posters, erected statues of dictators, radio speeches of the elite executioners), the writer must take his responsibility to let convinced by the propaganda or to oppose to its dominant and hegemonic expansion. In this context, the question that is asked, is the following: what was the reply from the French writers to the propaganda of the *fear*, which, as a form of emotion, attempted to destroy any sense of compassion, of humanity, to allow legitimate and free persecution and rejection of the *Other* – the Jew.

Keywords: Emotion, Anti-Semitism, Fear, French Writers, Propaganda.

La propagande – visuelle, tout particulièrement – constitue un appareil essentiel des régimes dictatoriaux et fascistes que nous observerons dans l'interaction entre l'*émotion* formatée par celle-ci et la *ré–action* de l'artiste-écrivain. Au moment où l'extérieur se transforme en espace d'exhibition du pouvoir où sont collées les affiches de propagande, sont érigées les statues des dictateurs, sont diffusés les discours radiophoniques de l'élite des bourreaux, la réplique de l'artiste-écrivain prend une résonance capitale : se laisse-t-il convaincre ou prend-il en aversion ce qui est proposé comme fait avéré ? C'est dans ce contexte précis, où le geste artistique ne se dissocie plus du geste politique, que nous envisageons de questionner les textes de fictions des auteurs français qui ont écrit sous ou pendant l'Occupation nazie. Plus précisément, nous proposons d'examiner la manière dont le texte littéraire forme la réponse immédiate et circonstanciée à la *peur*, laquelle, comme une forme d'émotion, contribue de manière directe à renforcer les lois antisémites, antihumaines et convertir le mythe en réalité.

Dans ce contexte, le corpus que nous avons choisi s'attache à illustrer d'une part les mécanismes de la propagande primordialement destinés à susciter les émotions de base de l'opinion publique, telles que la peur, la colère, le dégoût dont l'exemple le plus illustratif fut l'exposition *Le Juif et la France*. D'autre part, les textes de deux écrivains, Antoine de Saint-Exupéry et Édith Thomas, constituent une réplique à cette propagande de haine en lui confrontant des émotions essentiellement sociales – la sympathie, la culpabilité, la honte – qui introduisent une dimension morale.

L'exposition *Le Juif et la France* comme moyen de propagande de la haine raciale

L'Institut d'étude des questions juives (IEQJ) a été fondé en France en mai 1941. Dannecker, chef de la section des Affaires juives de la Gestapo en France occupée, souhaitait que l'Institut fasse partie du Commissariat général aux questions juives, dirigé par Xavier Vallat, ce à quoi le régime de Vichy ne consentit pas[1]. Même si l'antisémitisme était inscrit dans la politique de Vichy, c'était néanmoins un « antisémitisme "à la française" » (Billig, 1974 : 14), distinct du racisme nazi et qui avait une certaine réticence pour l'institution d'un organisme administratif central spécialement pour la question juive. Pour Dannecker, l'IEQJ représentait un appareil d'information du service de la sécurité (SD), notamment un appareil supra-politique capable de servir de centre de renseignement. IEQJ devait également servir, selon lui, d'appareil de propagande anti-juive « placé sous une enseigne française » (*cf.* Billig, 1974 : 42 ; Billig, 1974 : 15). La réalisation de l'exposition *Le Juif et la France*, qui était l'œuvre de l'ambassade de l'Allemagne en France en entente avec Dannecker, servait exactement ce but. Inaugurée à Paris, au Palais Berlitz, le 5 septembre 1941 et ouverte jusqu'au 11 jan-

1 Néanmoins, Vallat légitimait, « en quelque sorte » (comme le dit Billig, 1974 : 167), la participation de l'IEQJ à la spoliation des Juifs.

vier 1942, l'exposition se veut un instrument de propagande majeure. Réalisée par René Péron, l'image qui représente la figure déformée, aux mains crochues, en train de s'emparer du globe terrestre, renvoyait par ses habits de prière, ses cheveux et sa barbe caricaturés à la figure du rabbin. Elle était choisie simultanément pour la couverture du catalogue de l'exposition et pour l'affiche. Placardée dans différents endroits, elle surplombait Paris du haut du Palais Berlitz, tout en invitant le passant à méditer sur la « menace » juive.

En octobre 1941, *Le Petit Parisien* lance le titre suivant : « À l'exposition "Le Juif et la France". Une somme de 100.000 francs a été remise hier à "la Famille du prisonnier" ». L'article annonce qu'« [u]ne émouvante cérémonie a eu lieu hier à l'exposition le Juif et la France, au Palais Berlitz. En présence des représentants de MM. de Brinon, Scapini, Xavier Vallat, Magny, l'amiral Bard » (*Le Petit Parisien*, 24 octobre 1941), le capitaine Sezille (secrétaire général de l'Institut d'études des questions juives) a remis cent mille francs au secrétaire de l'œuvre la Famille du prisonnier, Monsieur Belluteau. L'article n'oublie pas de citer, d'une part, le nom de Xavier Vallat[2], et, d'autre part, de rappeler qu'il s'agit bien de la somme « prélevée sur les bénéfices de l'exposition » (*Le Petit Parisien*, 24 octobre 1941). La rhétorique de l'article s'ancre dans la démarche de la double propagande antisémite et repose sur la charge émotive de la *rhétorique* et de l'*action*. L'« émouvante » cérémonie consiste dans la remise de l'argent pour la Famille du prisonnier, insistant ainsi sur son caractère *patriotique* et *national* en même temps. D'autre part, il s'agit du bénéfice qui vient directement des fonds de l'exposition antisémite. L'émotion se partage ainsi entre une dimension négative, envers l'ennemi (le Juif), et une dimension positive, issue de cette négativité même : les fonds ainsi recueillis ont été transformés en une *action* charitable pour soutenir les familles françaises en ces temps difficiles. D'ailleurs, la photo préservée dans les archives du Centre de documentation juive contemporaine[3] renforce ce résultat émotionnel. Elle montre le moment de la remise des fonds par Sézille à Belluteau, dont les figures *émues* se détachent sur le fond du gigantesque buste représentant le Juif aux traits déformés. La charge émotive de l'action sentie comme bienveillante se fixe en contrepoint à celle que doit simultanément procurer le déformé amplifié dans ses dimensions. C'est donc la superposition du bien et du mal, et non seulement la monstration de ce qui est négatif, en termes d'émotion provoquée qui adjoint la dimension supplémentaire émotive à la démonstration de la haine antisémite.

Un autre article du *Petit Parisien* fait mention, à deux reprises, de l'exposition et de l'étroite liaison entre celle-ci et la commémoration de l'héritage de Drumont[4]. Le texte nous apprend que l'initiateur de la manifestation est l'Ins-

2 Voir à ce sujet la lettre datant du 20 octobre 1941 du Ccapitaine Paul Sézille à Xavier Vallat et Félix Colmet Daage, du Commissariat général aux questions juives (CGQJ), et à Fernand de Brinon, ambassadeur de France, les invitant à la cérémonie qui aura lieu le 23 octobre 1941 au palais Berlitz, à l'occasion de la remise d'une somme de cent mille francs à l'œuvre « La Famille du Prisonnier ». CDJC (XIb-597).

3 Voir la reproduction de la photo : Afoumado, 2008 : 38. Voir aussi CDJC (CIII_56).

4 Édouard Drumont (1844-1917) est journaliste, écrivain et homme politique, créateur de la Ligue nationale antisémitique de France, auteur du pamphlet antisémite *La France juive* publié en 1886.

titut d'études des questions juives, tout en soulignant qu'il s'agit de l'Institut organisateur de « l'exposition du Palais Berlitz [qui] connaît un succès toujours croissant » (*Le Petit Parisien*, 25 septembre 1941). La cérémonie, en présence de la veuve d'Édouard Drumont et de personnalités comme le capitaine Sézille, s'est d'abord déroulée devant la maison de Drumont et s'est déplacée ensuite au Palais Berlitz « où, dans l'enceinte de l'exposition Le Juif et la France, eut lieu une seconde cérémonie au pied du monument qui symbolise la France se libérant de l'emprise juive » (*Le Petit Parisien*, 25 septembre 1941). Le texte rapporte en même temps les paroles de Sézille, ce dernier se référant au programme du Maréchal Pétain qui veut « refaire la patrie », ce qui ne pourrait se réaliser que par l'union de tous les Français. Or, « cette union ne pourra se faire que si l'on élimine les éléments nocifs et *dissolvants* que sont les juifs… » (*Le Petit Parisien*, 25 septembre 1941 ; c'est nous qui soulignons). Dans cette entreprise libératrice, l'union franco-allemande est dépeinte comme salvatrice pour « épargner » non seulement à la France, mais à l'Europe entière « une terrible épreuve ». Cette épreuve consiste notamment à éliminer l'ennemi, qui n'est pas ici l'envahisseur, c'est-à-dire l'Allemagne hitlérienne, mais le Juif.

Il est significatif de noter combien l'exposition se fixe comme un lieu de propagande auquel les diverses manifestations antijuives supplémentaires sont rattachées. Cette charge complémentaire renforce son ampleur, mais aussi la virulence de la propagation du sentiment antisémite au sein de l'opinion publique. La cérémonie de la remise de l'argent à la « Famille du prisonnier », au bénéfice de familles des prisonniers de guerre, retrace le geste doublement symbolique qui a pour vocation de jouer sur la sensibilité des hommes en temps de guerre et de détresse : (1) la cérémonie a lieu au sein de l'exposition antijuive, (2) l'argent provient du « bénéfice de l'exposition » antijuive. Donc, c'est par le biais du message doublement antisémite que se glisse un autre propos gracieux et philanthrope : réunir et transmettre l'argent aux familles françaises touchées par la guerre, nous apprend qui est d'ailleurs de la faute des Juifs[5]. Comme le remarque très justement Raymond Bach, les différents moyens de disséminations de l'image stéréotypée du Juif, tels que les posters, les journaux et les films, contribuent, certes, à une certaine formation de l'opinion publique ; néanmoins une exposition joue un rôle singulier :

> *[it] would allow the promoters of racial difference to disguise their propaganda tactics and pseudo-scientific discourse behind a pedagogical facade. With its institutional links to the museum, an exhibition provided the setting in which anti-Semitic messages could be transmitted with a maximum amount of authority. The Jews would be put on display for the visitors, much as were exotic and dangerous creatures in natural history museums.*[6] (Bach, 1999 : 66)

5 Ceci est notamment indiqué dans d'autres articles qui paraissent dans *Le Petit Parisien*, notamment dans celui qui date du 25 septembre 1941.

6 « [il] permettrait aux promoteurs de la différence raciale de déguiser leurs tactiques de propagande et le discours pseudo-scientifique derrière une façade pédagogique. Avec son lien au musée, l'exposition offrait un décor dans lequel le message antisémite pourrait être transmis

Une propagande outre mesure a été déployée afin de permettre d'attirer les spectateurs, y compris les groupes scolaires, exercer la peur (en temps de guerre) de celui qui, aux traits défigurés, veut s'emparer du monde. Outre les émissions de radio et les tracts, un nombre important d'articles a été publié dans les journaux : *Le Matin* publie vingt-cinq articles en deux mois, *Le Cri du peuple* en publie quinze, *Le Petit Parisien* dix-sept, *Paris-Soir* quatorze (Kaspi, 1991 : 106). Tous ces efforts avaient, entre autres, pour but de « préparer [les Français] à une radicalisation des mesures antijuives » (Marrus et Paxton, 2015 : 307)[7].

Corey Robin explique à propos de la peur qu'elle est « verticale » et « horizontale » (Boucheron & Robin, 2015 : 39-42) où l'horizontale signifie la peur de l'ennemi extérieur et la verticale – celle de l'intérieur. Le Juif, traité d'ennemi et en ennemi, stigmatisé et ensuite déporté, est celui qui est dépeint et exhibé par le pouvoir nazi et vichyssois comme ennemi intérieur et extérieur simultanément. C'est le Juif qui a provoqué la guerre (ennemi extérieur donc), il n'a jamais réellement fait partie de la nation (ennemi intérieur) : il faut l'exclure (de l'intérieur vers l'extérieur) du corps social où il s'est immiscé. C'est à cette ambivalence intérieur-extérieur que renvoie la réflexion de Vladimir Jankélévitch (2015 : 138) lorsqu'il note à propos du Juif qu'il est traité en « pseudo-Arien », étant pris pour un « semblable différent ». Car, ce que prônent les journaux, les radios, les tracts antisémites, c'est la nécessité de dé-voiler le Juif, de le rendre visible au sens où l'invisible signifierait le « semblable », celui qui se trouve à l'intérieur de la nation, alors qu'il faut lui enlever la faculté de se rendre invisible et lui restituer sa *différence* afin de le rejeter *hors* de cet intérieur.

L'étoile jaune : rejeter *hors* de l'espace commun

> Après, je suis allée à Saint-Denis voir Keber. En portant les colis, parlé avec une femme du peuple, cela m'a fait si mal, car elle ne *savait* pas. Elle trouvait qu'il y avait beaucoup de juifs à Paris, évidemment, avec cette étiquette [l'étoile jaune], on les remarque, et elle m'a dit : « Mais on n'ennuie pas les Français, et puis on ne prend que ceux qui ont fait quelque chose » (Berr, 2009 : 86 ; souligné dans le texte)

Pendant les rafles, l'hebdomadaire *Je suis partout*, sous la direction de Brasillach, met l'accent sur la « miraculeuse disparition » des Juifs, comme le dit Wardi (1973 : 240) : « Curieux phénomène : la race élue semble se résorber d'elle-même, elle *fond*, elle disparaît » (*Je suis partout*, cité dans Wardi, 1973 : 240 ; c'est nous qui soulignons). Sans doute de peur de heurter très brutalement

avec un maximum d'autorité. Les Juifs seraient exposés aux visiteurs comme des créatures dangereuses aux musées de l'histoire naturelle ».

7 Malgré tous ces efforts de publicité, les résultats sont décevants. Voir au sujet de l'exposition la thèse de doctorat de Tübergen (1992).

le sentiment du lecteur, l'article transpose le ton affirmatif vers une probabilité souhaitée : « […] ce qui bien sûr serait l'idéal, mais c'est trop beau pour être vrai » (*Je suis partout*, cité dans Wardi, 1973 : 240). Cette fois, la réalité introduite à l'état de probabilité ne va que renforcer le souhait escamoté, d'une partie de la population, d'alléger les conditions de vie difficiles par l'exclusion des Juifs (qui sont les *coupables*) de la vie sociale. Une similarité singulière se dresse avec la rhétorique antijuive qui se formulait presque un an plus tôt, lors de la publicité autour de l'exposition *Le Juif et la France* qui suggérait d'« éliminer » les « éléments nocifs et *dissolvants* » de la nation française unifiée.

Dans son *Journal des années noires (1940-1944)* Jean Guéhenno note : « L'air est de plus en plus lourd, irrespirable. Dans certains quartiers la police barre les rues. Tout un arrondissement est perquisitionné (le XIe). Des Juifs sont arrêtés, des communistes fusillés. Tous les matins, de nouvelles affiches invitent à la délation, on nous menace de mort. L'"occupant" inquiet organise la terreur » (Guéhenno, 2014 : note du 21 août 1941, 339). Les perquisitions, les arrestations, les fusillades qui maintiennent le peuple dans la terreur, sont doublées par l'omniprésence des affiches, de « nouvelles » affiches (c'est-à-dire celles qui s'ajoutent aux anciennes déjà existantes) qui ont non seulement le rôle de propagande anti-juive, mais de faire peur, d'exhorter à la délation, d'abrutir l'esprit et de détruire toute morale, toute éthique (par le biais de l'incitation à des dénonciations) de l'homme sous la contrainte de la « terreur » et la « menace de mort »[8].

Dans ce contexte de dé-voilement de « l'ennemi » – qui une fois identifié, nommé, dévisagé sera par la suite fourré dans les wagons à bestiaux et envoyé dans les chambres à gaz – il est révélateur de nous focaliser sur deux exemples littéraires qui répondent, d'une certaine manière, à cette transition de la figuration à la dé-figuration.

Identifier le Juif : rendre visible le différent

Il s'agit premièrement de *Pilote de guerre* d'Antoine de Saint-Exupéry. Publié d'abord aux États-Unis, à New York, le 20 février 1942, ensuite en pleine Occupation, le 14 décembre 1942 aux Éditions Gallimard, le livre est presque immédiatement interdit. Il est intéressant de remarquer que la réception de *Pilote de guerre* est en premier lieu liée au nazisme et à la « question juive » : considéré comme « la meilleure réponse que les démocraties aient trouvée jusqu'ici à *Mein Kampf* »[9], c'est aussi un récit qui attire tout de suite une critique antisémite des plus violentes. La raison principale en est l'introduction dans la narration d'un protagoniste juif. Il s'agit du colonel Jean Israël dont l'origine y est spécialement soulignée :

8 Il est d'ailleurs intéressant que l'« occupant » figure entre guillemets, ce qui met l'accent sur l'implication du régime vichyssois. Ailleurs, Guéhenno commente le discours « vulgaire, tortueux et menaçant » (2014 : 335) du Maréchal : « En résumé, il doublera les moyens de police afin de mieux défendre les Français contre eux-mêmes » (Guéhenno, 2014 : 13 août, 1941, 336).

9 L'expression du rédacteur en chef du journal *The Atlantic* cité par Michel Quesnel dans : Saint-Exupéry, 1999 : XXVII.

> Je fumais, avant-hier, à la fenêtre de la Salle des Renseignements. Israël, quand je l'aperçus de ma fenêtre, marchait rapidement. Il avait le nez rouge. Un grand nez bien juif et bien rouge. J'ai été brusquement frappé par le nez rouge d'Israël. (Saint-Exupéry, 1999 : 120)

Il est certain que Saint-Exupéry se soucie que son Juif soit bien identifié. Pour que son origine ne soit en aucun cas mise en doute, ses traits « spécifiquement juifs » sont soulignés non seulement à une ou deux reprises, mais quatorze fois sur deux pages. Ainsi, le stéréotype est bien à sa place, le « nez juif » qui était aussi l'élément principal de l'exposition *Le Juif et la France*, qui se détachait en arrière-plan sur les photos des discours et conférences organisés en cet honneur, qui se voyait attribuer le gros plan sur les affiches qui parcouraient les rues parisiennes et les devantures des magasins de France, prend la place centrale dans la figuration du personnage : « Donc, je remarquai son grand nez rouge, lequel ne brilla qu'un instant, vu la rapidité des pas qui emportaient Israël et son nez » (Saint-Exupéry, 1999 : 120-121).

Dans chaque passage relatif à Jean Israël, c'est avant tout le nez qui est remarqué, qui se fait remarquer, même le passage furtif du personnage n'arrive pas à éviter le « marquage », autrement dit, ne pas attirer l'attention sur sa judéité. Tout y participe : l'histoire, le récit, les jeux de mots. Le stéréotype physique dévalorisant est accompagné par des traits de caractère : « [l]'un des plus courageux et l'un des plus modestes. On lui avait tellement parlé de la prudence juive que, son courage, il devait le prendre pour de la prudence. Il est prudent d'être vainqueur » (Saint-Exupéry 1999 : 120). L'auteur reprend, pour démasquer et rejeter, non seulement le stéréotype physique, mais aussi celui de caractère[10] dont les Juifs se voient attribuer dans les discours des antisémites français déjà dans années 1930, et qui va s'intensifier et devenir « légitime » sous l'Occupation nazie. Il est d'ailleurs intéressant ce que note *Le Petit Parisien* par rapport à la « légalisation » ou au libre cours donné aux cérémonies antisémites sous Vichy : « le temps n'est pas éloigné […] où il n'eût pas été possible de réaliser à Paris une telle œuvre [l'exposition *Le Juif et la France*], ni même de songer à rendre un hommage quelconque à Édouard Drumont » (*Le Petit Parisien*, le 25 septembre 1941).

Dans ce contexte de l'actualisation maximale du marquage et de l'exclusion, le texte de Saint-Exupéry acquiert une dimension supplémentaire : l'utilisation du stéréotype a pour fonction d'en détourner le sens. Car, « [c]et Israël, dont je considérais le nez, j'avais pour lui une amitié profonde » (Saint-Exupéry, 1999 : 120). Le nez apparaît finalement comme un signe extérieur et visuel dans la

10 Comme manque de courage ou ambition subissant ici le basculement total vers le courage et la modestie. « Sur le courage physique des Juifs je n'ai pas d'opinion. Le lieu commun est de le mettre en doute ; j'ignore s'il est fondé. Un Français qui était en Russie au début de la Révolution m'a dit avoir été frappé par le cran des mencheviks juifs, dans les combats de rues, qui lui parut supérieur à celui de leurs adversaires russes. Quoi qu'il en soit, en 1918, je suivais les idées reçues, et avais plutôt tendance à croire que la bravoure n'était pas une vertu juive » (Montherlant, *Un petit Juif à la guerre*, 1932). Une traduction allemande de *Mors et vita* avait été envisagée sous l'Occupation aux éditions Esche de Leipzig. Elle n'a jamais été publiée, Montherlant ayant refusé d'expurger son livre de la nouvelle *Un petit Juif à la guerre*.

reconnaissance du personnage : il s'agit du colonel qui est un ami proche du narrateur, et aussi celui dont le courage n'est pas seulement exceptionnel, mais se pose en contrepoint de quelqu'un d'autre (notamment l'adjudant T. dont seulement les initiales sont communiquées) qui n'est pas Juif et qui est toujours sous l'emprise de la peur. Ce qui nous intéresse aussi, c'est que *Pilote de guerre* synthétise tout un ensemble de traits sous-entendus comme juifs (prudence, manque de courage), y compris ceux en rapport avec l'émotivité outrée (susceptibilité) : Jean Israël est au contraire « impassible », la seule chose qui « trahit » et « exprime » (Saint-Exupéry, 1999 : 121) son émotivité, c'est toujours son nez qui existe presque séparément et fait montre du mécontentement de l'ordre donné par le commandant :

> Et, bien sûr, je me suis rappelé, le soir, lorsque nous eûmes cessé d'attendre le retour d'Israël, ce nez qui, planté dans un visage totalement impassible, exprimait avec une sorte de génie, à lui seul, la plus lourde des préoccupations. […] Israël, certes, n'avait pas tressailli d'un seul des muscles de son visage. Mais, doucement, insidieusement, traîtreusement, le nez s'était allumé. Israël contrôlait les traits de son visage, mais non la couleur de son nez. Et le nez en avait abusé pour se manifester, à son compte, dans le silence. Le nez, à l'insu d'Israël, avait exprimé au Commandant sa forte désapprobation (Saint-Exupéry, 1999 : 121).

Le récit de Saint-Exupéry est très clair, il est d'ailleurs surprenant que sa publication ait pu échapper à la censure[11]. Car, son parti-pris pour l'universel, son engagement « contre le Nazisme » (Saint-Exupéry 1999 : 124 et 131) est univoque : « Ces fidèles de la nouvelle religion […] haïront, en conséquence, ce qui diffère d'eux […]. Toute coutume, toute race, toute pensée étrangère leur deviendra nécessairement un affront. […] Je suis le plus fort parce que ma civilisation a seule pouvoir de nouer dans son unité, sans les amputer, les diversités particulières » (Saint-Exupéry, 1999 : 226).

Précisons d'emblée à propos de la dialectique de la figuration-défiguration que nous avons mentionnée plus haut, que l'entendons ici dans le sens où faire figurer le Juif dans son essence défigurée chez Exupéry n'est pas seulement une réponse simplifiée par le stéréotype détourné à cette identification raciale par les affiches, les expositions et le port de l'étoile (devenu obligatoire peu de temps après) ; il s'agit davantage d'une inscription de cette figuration dans un *mythos* qui n'est pas « le mythologique », ni simplement et uniquement une chose ou un objet, mais une « identité comme l'identité de quelque chose qui n'est pas donné, ni comme un fait, ni comme un discours, mais qui est rêvé » (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2016 : 52). Dans leur analyse du *Mythe Nazi* Lacoue-Labarthe et Nancy définissent d'emblée le contexte du *mythe* qui signifie ici non pas le mythe *des* nazis, mais le nazisme en soi, c'est-à-dire « le national-socialisme lui-même

11 Sur les conditions de publication française du *Pilote de guerre* voir Alban Cerisier (2013 : 41-65).

en tant que mythe » (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2016 : 50). Par conséquent, le mythe entendu par le théoricien du nazisme (Rosenberg) n'est pas une formation d'un récit symbolisant une origine. Le mythe est une puissance, il n'est pas un objet ou une représentation. C'est en ce sens qu'il n'est pas « le mythologique ». Le mythe est ainsi « la puissance de rassemblement des forces » d'un individu ou d'un peuple, « la puissance d'une identité souterraine, invisible, non empirique » (52), une identité rêvée qui s'incarne dans un type.

Le Juif-*type* (nous utilisons le terme *type* dans le sens que lui attribuent Lacoue-Labarthe et Nancy[12], 2016 : 54) fait preuve chez Exupéry non de son abstraction, de son inexistence ou absence dans le mythe, mais *identifié*, découvert (même son passage en toute vitesse permet de bien le visualiser dans sa judéité), il s'oppose, par sa judéité même, à cette réalité rêvée à laquelle font constamment allusion les idéologues antisémites français en envisageant la « disparition » de la race juive. Pourtant, cette disparition ou la « dissolution », annoncée d'abord comme matérielle est ensuite réfutée (pour éviter de provoquer une émotion exagérée au sein du public), reléguée au domaine du rêve, permet d'introduire non pas une réalité brute et provoquer un choc, mais une possibilité rêvée. Cette dernière s'avère plus fructueuse encore dans la mesure où elle fait ménager d'une part l'émotivité à grande échelle et de préparer, d'autre part, à une réalité *éventuelle*.

Rendre semblable un *Autre* stigmatisé

Un autre *regard* porté sur le Juif ressort du texte d'Édith Thomas où c'est le miroir qui permet de *s'y* identifier. Si les affiches et les expositions ont pour but de marquer l'autre, ici, c'est l'autre qui *se* dévisage, qui veut définir sa propre identité. Chez Thomas, comme chez Saint-Exupéry, se produit un inversement de marquage (entre ce qui est proposé comme stigmate par les autorités et ce qui s'y oppose), quoique son utilisation littéraire est distincte dans les deux cas. Si le texte exupérien propose l'image de l'autre dans sa dimension de *autre*, sans peur de l'impact négatif sur le lecteur au moment historico-politique où le Juif est diabolisé[13], chez Édith Thomas, l'inversion consiste à *réfuter* la différence, présenter l'autre comme appartenant à l'espace national et émouvoir l'opinion publique en insistant sur le fait que l'autre, persécuté, *est* le semblable. Saint-Exupéry, au contraire, souligne le « signe Juif », le stéréotype, l'« identité » faussée, transformée en mythe, pour ne pas réfuter la judéité, mais annihiler le *type*, le mythe.

Le texte thomassien que nous proposons à examiner ici s'intitule *L'Étoile jaune*. Composé sous l'Occupation, il devait faire partie du recueil *Contes d'Auxois* publiés en 1943 par les Éditions de Minuit clandestines. Pourtant,

12 En ce sens, « mythe et type sont indissociables. Car le type est la réalisation de l'identité singulière portée par le rêve » (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2016 : 54).

13 Tout en prenant en considération le contexte que le personnage Jean Israël n'est pas un autre pour Saint-Exupéry, c'est un camarade qui mène le même combat que lui.

L'Étoile jaune paraîtra seulement à la Libération, présenté comme une « grande nouvelle inédite d'Édith Thomas » (Thomas, 1945 a).

Les sept récits des *Contes d'Auxois* ne font d'ailleurs aucune mention des persécutions des Juifs. Ceci paraît d'autant plus étonnant qu'Édith Thomas était très sensible au sort des Juifs en France occupée, comme en témoignent ses actions et son *Journal* (Thomas, 1995 a). Cette omission s'avère donc significative dans la mesure où le recueil se focalise sur les divers aspects de l'Occupation dans le but d'influencer l'opinion publique, à travers une émotivité double que procure d'une part la mise en fiction en lien direct avec l'historicité de l'événement conté et, d'autre part, par la mise en avant du contexte historico-politique qui concerne la France entière subissant quotidiennement les conséquences de la guerre. Toutefois, ce n'est pas une morale toute dénudée que met en scène le recueil, mais une morale voilée sous forme littéraire, comme par exemple l'idée de la résistance formulée de la manière suivante : « l'histoire n'est pas une chose qu'on subit, mais qu'on accomplit » (Thomas, 1945 b : 58). Cette morale est suivie par une esquisse de portraits abrupts de ceux qui font cette histoire, qui ont un visage concret (comme l'épouse qui porte le prénom Alice), qui sont des hommes ordinaires, mais qui « ne veulent pas s'incliner » (Thomas, 1945 b : 59). Nous pouvons appeler ces émotions, dans le prolongement des travaux de Haidt (2003 ; Algoe et Haidt, 2009), des émotions d'élévation qui sont suscitées par les actes de gratitude, de générosité, de charité et peuvent donner lieu à une tendance d'action (dans le sens où le terme « émotion » issu du mot latin *motio*, signifie « mouvement », *cf.* Petit, 2015 : 12) comme le désir de devenir une personne meilleure ou de suivre l'exemple moral : « *In sum, elevation is a response to acts of moral beauty in which we feel as though we have become (for a moment) less selfish, and we want to act accordingly* »[14] (Algoe & Haidt 2009). C'est à travers cette émotivité littéraire que les récits devaient avoir une emprise politique et sociale directe et influencer l'opinion publique, inciter à résister, à ne pas se mettre au pas de l'occupant, à « cacher » les évadés, à « changer » (Thomas, 1945 b : 59) le cours de l'Histoire. Dans ce contexte, l'absence, dans le recueil, de la mention des persécutions des Juifs est en inadéquation avec la pensée thomassienne[15]. *L'Étoile jaune* étant préalablement lu par Paulhan qui ne l'avait pas apprécié, Thomas s'est sans doute gardée de l'inclure dans les *Contes*[16].

Ce qui frappe d'emblée dans le récit, c'est l'appréhension historico-temporelle de l'événement que représente l'étoile jaune en lien avec son implication émotionnelle. Il faudra rappeler ici le rôle des « facteurs émotionnels », formule empruntée à Pierre Laborie (2001 : 282), au moment des grandes rafles de l'été 1942 précédées notamment par le port de l'étoile, ce dernier ayant provoqué une

14 « Pour résumer, l'élévation représente la réponse aux actes de la beauté morale qui nous font ressentir comme si nous étions devenus (pour un moment) moins égoïstes et voudrions agir en conséquence ».

15 Elle souligne son indignation quant aux mesures antijuives dans son *Journal* et en fait le propos presque central dans le journal fictif *Journal intime de Monsieur Célestin Costedet* qui débute notamment sur « les lois contre les Juifs » (Thomas, 1995 b : note du 18 octobre, 227).

16 Cette hypothèse est avancée par Dorothy Kaufmann (2004 : 164). La lettre envoyée par Paulhan à Thomas date du 20 avril 1943, alors que les Éditions de Minuit reçoivent les *Contes d'Auxois* le même mois.

sorte de choc et un tournant dans l'opinion publique plus ou moins indifférente avant cette date au sort des Juifs. L'émotion explicitée à travers les personnages apparaît donc dans le récit comme le pilier autour duquel se construit toute la narration. Il s'agit avant tout des émotions sociales et morales qui sont nommées et articulées : la « haine » (« Elle disait non à la haine »[17], Thomas : 1945 a), la « colère », le « mépris », la « honte » (Thomas : 1945 a). Elles sont motrices de la construction fictionnelle d'une part, et constituent, d'autre part, le point d'ancrage de l'autorité (*auctoritas*) de l'écrivain en tant qu'auteur (*auctor*) dans sa « conception fonctionnelle de l'autorité » (cf. Audi, 2002 : 16). Dénoncer la stigmatisation, certes, mais la dénoncer à travers les émotions morales qui induisent les tendances à l'action comme compassion, ou le désir de se prononcer contre l'injustice – tel se veut le récit thomassien. Pour y aboutir, le texte débute sur l'image d'une jeune protagoniste, Thérèse, devant laquelle, sur la table, sont posées les étoiles qui doivent être cousues sur ses vêtements et ceux de sa fille de huit ans. Toute la charge émotionnelle est condensée dans ce début du récit qui donne à voir, à l'instar d'une composition picturale, la jeune *mère*, *au moment* de commencer à fixer elle-même sur le vêtement de *son enfant* le signe infamant imposé. Pour *émouvoir* davantage le lecteur français et faciliter la projection, c'est-à-dire pour que ce dernier s'identifie à ce personnage qui vient d'être frappé au cœur de sa fierté, surtout en tant que mère qui n'arrive plus à *protéger* son enfant (car elle doit apposer la marque et *expliquer* à un enfant la signification de ce marquage, alors que l'enfant elle-même risque les persécutions à l'école), l'auteur donne le *portrait* physique de cette dernière. Thérèse a les yeux verts et les cheveux blonds et ressemble à n'importe quelle Française. Ici encore, le portrait en question n'est pas simplement esquissé par l'auteur, mais est renvoyé par le miroir, car Thérèse se regarde dans la glace et c'est à travers ce regard porté sur elle-même que le lecteur accède à la représentation visuelle. Le reflet dans le miroir a donc la fonction d'un autoportrait. La focalisation interne, choisie par Thomas, est d'autant plus intéressante, qu'elle permet plus aisément le passage à l'identification :

> Elle se regarda dans la glace : elle avait les yeux verts, tirant sur le gris, les cheveux blonds, les lèvres minces, le nez court, un peu retroussé qui rappelait certains visages de vierges gothiques. […] Non, elle était bien forcée de convenir avec elle-même que la race juive n'existait pas » (Thomas : 1945 a).

Le visuel confirme que Thérèse pourrait très bien se reconnaître dans n'importe quelle femme française. Cette ressemblance interpelle d'autant plus que son visage est apparenté à celui d'une « vierge gothique ». Par conséquent, plus la ressemblance est accrue, plus la dissemblance avec l'image stéréotypique du Juif augmente. La contemplation dans le miroir débouche sur l'autodéfinition. Cette fois, elle doit « se définir en tant que Juive » (Thomas : 1945 a) : « On était

17 La haine ici s'incarne dans l'insigne infamante de l'étoile jaune.

'Juif' dans sa famille, comme d'autres Parisiens se disaient Bretons ou Savoyards, sans qu'ils eussent d'ailleurs gardé aucune attache avec leur province » (Thomas : 1945 a). L'autodéfinition débouche sur un éloignement de l'origine ancestrale et la comparaison établie avec les Bretons et les Savoyards contribue, une fois de plus, au ralliement émotif de l'opinion publique à la cause de Thérèse ; car la famille Lévy « habitait la France depuis des siècles », à l'instar de ces Bretons ou Savoyards, elle *était* comme eux. Tandis que la Juive est apparentée aux Français, c'est l'Allemagne nazie qui constitue la différence avec la France : une différence morale (c'est là que les Juifs sont persécutés, mais cette action n'est pas digne de la France) et historico-juridique (c'est la Révolution Française qui a accordé aux Juifs « des droits civils, des droits humains »). L'émotion morale de la compassion – traduite par une triple identification du lecteur au protagoniste (Thérèse a un physique semblable, Thérèse est une mère comme toute autre mère, Thérèse est française depuis des siècles), était destinée à voir l'autre comme semblable. Mais un mot rompt le cours du texte – « Juif, Juif, Juif » (Thomas : 1945 a) – qui se répète, se triple. Le mot apparaît comme un intrus au sein de l'histoire de Thérèse qui est plus française que juive en fin de compte. Cette entremise du terme « Juif », multiplié, s'apparente au corps étranger, qui a pour fonction d'amplifier au maximum la charge émotive et causer l'indignation du lecteur.

Dans son analyse des *Réflexions sur la question juive* de Sartre, Pierre Vidal-Naquet (2005 : 56) rapporte l'attitude de son père par rapport aux mesures discriminatoires : « Je reçois comme Français l'injure qui m'est faite comme Juif ». La réaction de Thérèse dans le récit est identique :

> Thérèse Lévy s'apercevait, tout à coup, qu'elle souffrait plus comme Française que comme Juive de voir l'esprit de la France écrasé et détruit. Cette France qui prétendait orgueilleusement, généreusement, légiférer pour l'Homme » (Thomas, 1945 a).

Pourtant, cette assertion est liée chez la protagoniste à la différentiation qu'elle fait entre sa propre appartenance à la France et celle des étrangers juifs qui « venaient des pays d'Europe » ou ceux qui continuent à « pratiquer leur antique religion ». Cette distinction entre elle et les Juifs religieux ou étrangers d'une part et la constatation que les Juifs persécutés ailleurs venant chercher refuge en France se retrouvent persécutés « maintenant » aussi dans ce pays, la dote de souffrance.

Pour Édith Thomas – et c'est ici que son point de vue rejoint celui de Sartre – la judéité est envisagée comme étant problématique. Dorothy Kaufmann remarque les similarités entre la définition sartrienne et thomassienne du « problème Juif » : les deux auteurs envisagent « l'idée du Juif comme problème » (Kaufmann, 2004 : 82). Pour Sartre (1985), ce sont les chrétiens qui ont créé le Juif ; pour Thomas, « ce sont les goys qui ont créé l'esprit juif » (1995 a : note du 6 juin 1942, 180) et il faudra des siècles pour effacer « cette nouvelle vague de sottises et de fureur et rétablir cette vérité qu'il n'y a pas de question juive » (*Pages de Journal,* 1995 a : 180). Lorsque Thomas mentionne ici « la question juive »,

elle se réfère, comme le note très justement Dorothy Kaufmann, au contexte de l'Occupation, notamment à l'Institut d'études des questions juives, ainsi qu'au Commissariat général aux questions juives, créé en mars 1941[18]. C'est donc exactement en ce sens précis qu'il faut comprendre sa réflexion dans *L'Étoile jaune* qui ne fait que répondre à celle développée dans son *Journal* : « Pour Thérèse Lévy, pour sa famille, il n'y avait plus de "question juive"» (Thomas 1945 a). La protagoniste revient sur sa réflexion initiale et réitère l'idée de l'inexistence de la « question juive »[19], en pensant qu'il s'agit d'un « faux problème » (*L'Étoile jaune*) où par *faux* nous devons entendre le souhait de l'auteur de dénoncer l'antisémitisme racial. C'est surtout dans ce contexte qu'il faut envisager l'appui sur les traits physiques de Thérèse qui a les yeux verts, les cheveux blonds et qui conclut, à la suite de ce regard jeté sur elle-même dans la glace, que « la question juive n'était qu'une question historique, sans base ethnique » (Thomas 1945 a).

Conclusion

Dans son tableau *Danses sous l'emprise de la peur*, réalisé en 1938, Paul Klee représente des figures dont les gestes mécaniques évoquent la danse des marionnettes tirées par des ficelles invisibles dont les mouvements sont cadencés, programmés. « [A]voir peur, c'est se préparer à obéir » dit Patrick Boucheron (*cf.* Boucheron et Robin, 2015 : 33). En effet, l'exercice de la peur, qui, depuis l'ascension d'Hitler au pouvoir, ne cesse de s'accroître, a un effet direct sur les hommes qui finissent par ressembler chez Klee à des *esquisses* d'hommes, gouvernés par un pouvoir invisible. Car le tableau ne laisse voir aucun guide, aucune ficelle, aucune main qui tire sur les ficelles. Ce qui est dé-voilé, ou dé-figuré, ce sont les gestes et les mouvements *sous l'emprise* de la peur qui reste invisible. Le visible ici, c'est uniquement la *conséquence* qui s'est formulée en gestes *obéissants*, dans les termes de Patrick Boucheron.

Ce que prône la presse antisémite, collaborationniste, celle qui est sous la tutelle de Vichy, c'est l'implication juive dans cette guerre dont personne ne veut, alors qu'Hitler va combattre l'ennemi et « délivrer » la France. Mais pour y arriver, il faut démasquer l'ennemi – le Juif, celui qui est à l'amont de cette guerre destructrice. Le procédé est donc très simple : faire peur pour que, sous l'emprise de cette peur, les hommes deviennent obéissants et prennent le dé-voilé pour la « vérité ».

Dans ce contexte de défiguration de la « vérité de fait » (Arendt, 2012 : 796), le texte thomassien constitue une réplique acerbe à cette déformation. L'étoile jaune, comme signe de marquage de différence, apparaît sous sa plume comme outil pour souligner et insister sur la non-différentiation de celui qui doit être marqué. C'est la raison pour laquelle Thérèse n'est pas dissemblable, mais semblable à n'importe quelle Française. Si la différence engendre la peur, le semblable devrait réfuter, au contraire, cette peur. C'est la raison aussi pour laquelle

18 Voir Dorothy Kaufmann dans Thomas (1995 a : 180).
19 Au sujet de l'appellation en lien avec Sartre, voir Traverso (2005 : 76).

l'émotion de la Juive face à la législation déshonorante est celle de la « honte » : elle est blessée en tant que Française et non en tant que Juive ; de manière analogue, les voisins qui la voient avec son insigne affichent une émotion identique de la « honte », tout comme l'employé du commissariat de police qui distribue « les étoiles » a l'air « comme honteux ».

La démarche de Saint-Exupéry diffère sur plusieurs niveaux de celle de Thomas, qui se traduit dans l'intention d'influencer l'opinion publique[20]. Toutefois, le *Pilote de guerre*, qui est un texte littéraire à l'instar de l'*Étoile jaune*, et non un pamphlet, ni « une œuvre de circonstance ou [un] texte de propagande » (Cerisier, 2013 : 44), entend exercer plutôt une sorte de « *soft power* […] s'inscrivant dans la longue durée des représentations et des conversations » (Cerisier, 2013 : 44).

Le texte exupérien est entièrement composé en contrepoint à la déformation et la défiguration de la vérité par les régimes nazi et vichyssois. Alors que c'est pour « rendre visible » le Juif-ennemi que les affiches, les conférences, les expositions et les étoiles jaunes concourent, dans le but de le faire ultérieurement « invisible » à jamais, le *Pilote de guerre* met en avant non pas la *ressemblance*, à l'instar de la plupart des auteurs de l'époque y compris Édith Thomas[21], mais justement la *différence* dans le sens de la judéité affirmée et revendiquée. Jean Israël est bien visible et bien présent avec son nez accentué, il l'est par ses caractéristiques morales, par ses traits physiques, par son humeur. Si les législations nazies et vichyssoises provoquent l'émotion de la peur notamment du Juif, le texte exupérien réfute cette peur en insistant sur le *mythe* et non pas sur l'inexistence du mythe[22]. Lorsque les idéologies fascistes dépossèdent le Juif de *Seelengestalt*, autrement dit « de forme ou de figure de l'âme », en même temps que de *Rassengestalt*, « de forme ou de figure de la race », sa forme devient informe : « il est l'homme de l'universel abstrait, opposé à l'homme de l'identité singulière et concrète » (Nancy, 2016 : 56) qui est l'Arien. Le Juif du *Pilote de guerre* dé-construit le mythe de cette abstraction, de cette privation de forme et de l'âme.

Dans les deux cas, que ce soit le texte exupérien ou le texte thomassien, la fiction constitue une réplique bien précise à la propagande antisémite qui passe essentiellement par deux émotions négatives, la peur et la haine. La réponse à cette valence négative – surtout en considérant la dimension législative que prennent les mesures antisémites – se focalise chez les deux écrivains sur les émotions morales. La compassion et la loyauté opposées au mépris et à la colère fonctionnent comme tendance à l'action[23] pour donner lieu à un comportement

20 Rappelons-nous que Thomas décide de ne pas inclure son texte dans le recueil *Contes d'Auxois*, mais qu'elle le fait paraître dès la libération (25 septembre 1945) au moment où s'effectue la découverte des camps et des chambres à gaz.

21 Thérèse a les traits non-distinctifs, elle ressemble à n'importe quelle Française.

22 Le mythe nazi se détermine d'emblée comme un mythe de la race. Voir Nancy, 2016 : 54-55.

23 « *In our view, the link between moral standards and moral decisions and/or moral behavior is influenced in important ways by moral emotions* » (Tangney, Stuewig, Mashek, 2007: 346). « De notre point de vue, le lien entre les standards moraux et les décisions moraux et/ou le comportement moral est régi, à d'importants égards, par des émotions morales ».

ultérieur (comme par exemple s'opposer aux persécutions, sauver ou cacher les persécutés), même si cela va à l'encontre de la législation adoptée par l'État.

Acknowledgment. The project leading to this article has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Sklodowska-Curie grant agreement No 652978.

Remerciements. Le projet ayant abouti à cet article a bénéficié du financement du programme pour la recherche et l'innovation de l'Union Européenne Horizon 2020 dans le cadre de la convention de subvention No 652978 des Actions Marie Sklodowska-Curie.

Œuvres citées

*** « À l'exposition "Le Juif et la France". Une somme de 100.000 francs a été remise hier à "la Famille du prisonnier" », *Le Petit Parisien*, 24 octobre 1941.

*** « Un double hommage a été rendu hier à la mémoire d'Édouard Drumont », *Le Petit Parisien*, 25 septembre 1941.

Lettre du 20 octobre 1941 du Capitaine Paul Sézille à Xavier Vallat et Félix Colmet Daage, à Fernand de Brinon, Centre de documentation juive contemporaine (XIb-597).

Photographie datant de 29 aout 1941 de l'exposition antisémite Le Juif et la France, Palais Berlitz, Centre de documentation juive contemporaine (CIII_56).

Afoumado, Diane, *L'Affiche antisémite en France sous l'Occupation*, Paris, Berg International éditeurs, 2008.

Algoe, Sara B., Haidt, Jonathan, "Witnessing excellence in action: the 'other-prasing' emotions of elevation, gratitude, and admiration", *J. Posit. Psychol.*, 2009. 4 (2), p. 105-127, consulté le 20.02.2017, URL https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2689844/

Arendt, Hannah, *L'humaine condition*, Paris, Éditions Gallimard, 2012.

Audi, Paul, « Sémantique de l'autorité (quelques remarques) », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence.* 4 (50), 2002, p. 15-22.

Bach, Raymond, "Identifying Jews: The Legacy of the 1941 Exhibition « Le Juif et la France »", *Studies in 20th Century Literature*, 23, 1, 1999, p. 65-92.

Berr, Hélène, *Journal*, Paris, Tallandier / Points, 2009.

Billig, Joseph, *L'Institut d'étude des questions juives. Officine française des autorités nazies en France*, Paris, Centre de Documentation Juive Contemporaine, 1974.

Boucheron, Patrick, Robin, Corey, *L'exercice de la peur. Usages politiques d'une émotion*, Débat présenté par Renaud Payre, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015.

Cerisier, Alban, « La publication française de Pilote de guerre. Une singulière histoire », *in* Delphine Lacroix (dir.), *Saint-Exupéry. Pilote de guerre. L'Engagement singulier de Saint-Exupéry*, Paris, Gallimard, 2013, p. 41-65.

Guéhenno Jean, *Journal des années noires (1940-1944)*, Paris, Éditions Gallimard, 2014 [1947].

Haidt, Jonathan, "The moral emotions", *in* Richard J. Davidson., Klaus R. Scherer et Hill H. Goldsmith, Hill H. (ed.), *Handbook of affective sciences*, Oxford, Oxford University Press, p. 852-870, consulté le 18.02.2017, http://faculty.virginia.edu/haidtlab/articles/alternate_ versions/haidt.2003.the-moral-emotions.pub025-as-html.html

Jankélévitch, Vladimir, *L'esprit de la résistance. Textes inédits, 1943-1983*, Paris, Albin Michel, 2015.

Kaspi, André, *Les Juifs pendant l'Occupation*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

Kaufmann, Dorothy, *Édith Thomas: A passion for resistance*, Ithaca – London, Cornell University Press, 2004.

Lacoue-Labarthe, Philippe, Nancy, Jean-Luc, *Le Mythe nazi*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2016.

Laborie, Pierre, *L'opinion française sous Vichy. Les Français et la crise d'identité nationale. 1936-1944*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

Marrus, Michaël R., Paxton, Robert O., *Vichy et les Juifs*, Paris, Calmann-Lévy, 2015.

Monterlant de, Henri, « Le Petit juif à la guerre » [publié *in Mors et vita*], EPHEP, 1932.

Petit, Emmanuel, *Économie des émotions*, Paris, La Découverte.

Saint-Exupéry de, Antoine, *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, Éditions Gallimard, 1999.

Sartre, Jean-Paul, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Éditions Gallimard, 1985.

Tangney, June Price, Stuewig, Jeff, Mashek, Debra, "Moral emotions and moral behaviour", *Annual Review of Psychology*, n° 58, 2007, p. 345-372.

Thomas, Édith, « L'Étoile jaune », *Les Étoiles*, 1945 a,

Thomas, Édith, *Contes d'Auxois*, Paris : Éditions de Minuit, 1945 b [1943].

Thomas, Édith, *Pages de journal. 1939-1944*, présenté par Dorothy Kaufmann, Paris, Éditions Viviane Hamy, 1995 a.

Thomas, Édith, *Journal intime de Monsieur Célestin Costedet*, présenté par Dorothy Kaufmann, Paris, Éditions Viviane Hamy, 1995 b.

Traverso, Enzo, « L'aveuglement des clercs », *in* Ingrid Galster (dir.), *Sartre et les juifs*, Paris, La Découverte, 2005, p. 73-88.

Tübergen, Herbert, *Das Bild des Juden in der Propaganda des Vichy-Régimes. Analyse der antisemitischen Ausstellung « Le Juif et la France »*, Frankfurt am Main, Univ. Diss., 1992.

Vidal-Naquet, Pierre, « Sartre et la question juive. Réflexions d'un lecteur de 1946 », *in* Ingrid Galster (dir.), *Sartre et les juifs*, Paris, La Découverte, 2005, p. 49-62.

Wardi, Charlotte, *Le Juif dans le roman français*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1973.

Quatrième partie
Émotion et humanisation

Les émotions comme signe d'humanité ou les larmes dans le test de Turing

Eva Voldřichová Beránková
Université Charles
eva.berankova@ff.cuni.cz

Résumé. Depuis les années 1950, les cybernéticiens fondent leurs tests d'intelligence artificielle sur la faculté qu'a l'ordinateur ou toute autre « machine » d'imiter une conversation humaine. Si l'interlocuteur n'est pas capable de distinguer lequel de ses deux partenaires est un ordinateur, le logiciel utilisé passe avec succès le test, ayant la « même apparence sémantique » que l'homme. Dans son *Ève future* (1886), Villiers de l'Isle-Adam avait proposé une tout autre version de l'épreuve, basée sur l'expression des émotions. Hadaly, une femme artificielle conçue par Edison, réussit (en l'anticipant) le test de Turing et gagne ainsi l'affection de Lord Ewald en démontrant sa capacité de pleurer et, par cela, d'émouvoir son interlocuteur et de se faire aimer de lui. L'analyse de ce passage clé pour l'évolution ultérieure du genre de la science-fiction nous permettra d'aborder le problème général des émotions dans *L'Ève future*. Comment aimer une « andréide » ? Et comment se faire aimer d'elle ? L'émotionalité artificielle représente-elle un aboutissement de l'évolution humaine, ou bien plutôt une déviation malsaine qui finira par contaminer l'homme et la nature environnante ? Quelle est la réponse villierienne au défi de Turing ?

Mots clés : *L'Ève future*, cybernétique, test de Turing, émotions, littérature fin-de-siècle

Abstract. Since 1950, cyberneticists are used to basing their tests of artificial intelligence on the computer´s ability to imitate human conversation. If the speaker is not able to distinguish which one of his two partners is a computer, the employed software succeeded in the test, having "the same semantic appearance" as a human being. In his novel *The Future Eve* (1886), Villiers de l'Isle-Adam proposed a completely different version of the Turing test, based on emotion expressing. Hadaly, an artificial woman created by Edison, is successful in the Turing test and manages to be loved by Lord Ewald thanks to her ability to cry, touch her partner´s feelings and convince him. An analysis of this key passage, which played an important role in the development of the modern science fiction, will enable us to examine the general problem of emotions in *The Future Eve*. How to love a female android? And how to be loved by her? Is arti-

ficial emotionality the culmination of human evolution or a sort of morbid deviation that will contaminate man and the surrounding nature? What is Villiers´ answer to the Turing´s challenge?

KEYWORDS: *The Future Eve*, Cybernetics, Turing test, Emotions, *Fin-de-siècle* Literature

La victoire moderne de l'intelligence

En 1950, le mathématicien britannique Alan Turing (1912-1954) publie son article célèbre *Computing Machinery and Intelligence* (« Les ordinateurs et l'intelligence ») dans lequel il propose d'évaluer l'intelligence artificielle sur la faculté qu'a l'ordinateur ou toute autre « machine » d'imiter une conversation humaine. Le « jeu d'imitation »[1] suggéré par lui consiste d'abord à placer dans une pièce un homme (A), dans une autre une femme (B) et dans la troisième un « interrogateur » (C) dont le sexe n'est pas pertinent pour le résultat de l'expérience. C pose à A et B une série de questions auxquelles les personnes interrogées peuvent donner des réponses vraies ou non, selon leur libre arbitre. L'interrogateur est autorisé à demander ce qu'il veut, sans toutefois jamais apercevoir ses interlocuteurs ni entendre leur voix. À la fin du test, il devrait être capable de distinguer laquelle des deux personnes était de sexe féminin et laquelle de sexe masculin. Les deux inconnus interrogés peuvent, bien sûr, développer différentes stratégies de dissimulation, afin d'induire l'interrogateur en erreur. Les résultats plutôt faibles des premiers tests prouvaient, selon Turing, que, en dehors des particularités purement physiques (apparence, voix), il n'y a pas de différence pertinente entre les hommes et les femmes.

La seconde phase du test consistait à remplacer l'homme (A) par un ordinateur, laisser la femme (B) en place et répéter l'expérience. À condition d'utiliser un ordinateur suffisamment sophistiqué, que l'humanité devait avoir à sa disposition avant 2000, selon Turing, l'interrogateur aura le même mal à distinguer l'homme en chair et en os de la machine qu'il a eu à distinguer entre les deux sexes. Le but de l'expérience était de prouver que tous les êtres se trouvant sur le même niveau de complexité de communication sont équivalents.

Le raisonnement reprend dans une large mesure l'argumentation que Norbert Wiener (1894-1964), mathématicien américain et père de la cybernétique, a développée dans un article collectif intitulé *Behavior, Purpose and Teleology* (« Comportement, intention et téléologie ») et publié en 1943. À la question de savoir quelle est la différence entre un être vivant et une machine, il a répondu, non sans quelque provocation, qu'il n'y en avait aucune, dès que nous utilisons des machines suffisamment puissantes.

1 L'auteur de l'article évoque systématiquement un jeu d'imitation. Le titre sous lequel l'expérience est connue aujourd'hui, à savoir le « test de Turing », n'est utilisé pour la première fois qu'en 1968 par le romancier Arthur C. Clarke dans ses nouvelles de science-fiction qui seront adaptées par la suite dans le film *2001, l'Odyssée de l'espace*.

Apparemment extravagante, cette affirmation n'en a pas moins une logique qui sera décisive dans l'histoire de la cybernétique. Selon Wiener, il existe deux manières de concevoir la réalité objective : la « méthode fonctionnelle », qui analyse l'agencement intérieur et les qualités de l'objet étudié, et l'« approche behavioriste », qui se consacre à son comportement. Donc, si Wiener nie toute différence fondamentale entre l'homme et la machine, il n'a pas à l'esprit une analogie quelconque de leur organisation intérieure, telle que Descartes la supposait dans son *Discours de la méthode*, mais l'équivalence de leurs manifestations extérieures. Dans certaines circonstances, la machine se comporte de la même manière que l'homme : elle répond à des questions, exécute des ordres, résout des problèmes, corrige ses erreurs. Autrement dit, les résultats de ses réactions à certains appels sont identiques aux réactions humaines.

Contrairement aux théoriciens du mécanisme cartésien, Wiener n'affirme pas que le corps humain est « semblable » ou identique à la machine. Il dit tout simplement que le corps humain n'importe pas. À son avis, il ne s'agit que d'un support matériel dans lequel se trouve logé le modèle informatique (l'intelligence), théoriquement transférable sur un autre organisme, voire une machine. En effet, selon Wiener, une créature artificielle n'est nullement une copie (nécessairement imparfaite) de son modèle naturel, mais une sorte de « réalisation alternative » du même modèle informatique. Un homme (un animal) et son équivalent artificiel sont, tous les deux, des êtres composés, consistant en un modèle informatique, identique dans les deux cas, et un support matériel, différent pour chacun. Les sentiments, les humeurs, la spontanéité, la capacité d'improviser et de créer, rien de cela n'importe dans l'approche behavioriste dont le postulat fondamental se résume à : est identique tout ce qui (du moins dans certaines circonstances et vu de l'extérieur) se comporte de manière identique.

La seule hiérarchisation acceptable consiste dans le classement des objets selon la « complexité » de leur comportement qui n'est, bien sûr, aucunement liée à une quelconque profondeur de la pensée ou de l'émotivité, mais définie très pragmatiquement comme une « capacité à transmettre des informations ». Toute suprématie humaine disparaît ainsi dès l'apparition d'organismes artificiels susceptibles de résoudre des problèmes plus compliqués en un temps plus court que les hommes.

La cybernétique apporte ainsi une profonde modification des théories de l'homme artificiel et de la définition plus générale de l'humain. En effet, depuis l'Antiquité, les littéraires, et non seulement eux, rêvaient de différentes créatures « à l'image de l'homme », sans s'accorder sur la nature de cette « image ». Qu'est-ce que l'homme au juste ? Quelle est LA qualité suprêmement humaine ? Que faut-il donc imiter pour créer un être artificiel ? La beauté ? Les nombreuses variantes du mythe de Pygmalion semblent l'attester. La force ? Oui, s'il s'agit de créer un golem et protéger un ghetto en danger. Le mouvement ? Les mécaniciens des XVIIe et XVIIIe siècles penchent plutôt en faveur de cette hypothèse.

Les cybernéticiens, eux, tranchent résolument en faveur de l'intelligence. Ils ne rêvent plus de créatures physiquement semblables à l'homme, car ils considèrent le corps comme une entité négligeable, aléatoire et facilement rempla-

çable. Les machines sont désormais censées exprimer ce qu'ils y a de plus précieux dans l'homme, à savoir le fameux « modèle informatique », fondamental, éternel et rationnel, qui serait notre véritable essence, potentiellement transférable sur un autre support après notre mort.

Selon David Le Breton (1999 : 176), il s'ensuit trois conséquences pour l'imaginaire occidental de la machine et de l'homme. Tout d'abord, la réduction de l'homme à l'intelligence et la réduction de l'intelligence à la « capacité à transmettre des informations ». Ensuite, un rejet progressif de l'individualisme et l'anthropocentrisme traditionnels. Tandis que les inventeurs du passé rêvaient de créatures artificielles concrètes, façonnées à l'image de l'homme, les ingénieurs modernes travaillent en équipe et leurs résultats sont tout aussi « collectifs ». Non seulement l'ordinateur n'est pas physiquement semblable à l'homme, mais il ne doit même pas travailler comme une entité auto-suffisante. Son sens consiste, bien au contraire, à être connecté, à recevoir, traiter et envoyer des quantités d'informations qui circulent dans le cadre du réseau et sans lesquelles n'importe quelle machine performante deviendrait vite désuète et inutilisable. Et finalement, la révolution cybernétique apporte une dévalorisation assez radicale du corps qui, à la différence des supports artificiels, commence à être perçu comme facilement fatigable, rapidement vieillissant, potentiellement malade et, bien sûr, mourant.

> En dissociant corps et expérience, en déréalisant le rapport au monde et en le transformant en relation à des données, le virtuel légitime l'opposition radicale entre esprit et corps, aboutissant au fantasme d'une toute-puissance de l'esprit. (Le Breton, 1999 : 140)

Il en résulte des visions de l'avenir où le contenu de la « tête » d'un homme concret serait facilement enregistrable sur une disquette, un fichier de disque dur, un site Internet ou un CD-Rom interactif. Tandis que Marvin Minsky invite les hommes à se libérer du corps, « *a bloody mess of organic matter* » (un chaos sanglant de matière organique) et aspirer à devenir de purs esprits (Minsky, 1988 : 124), Hans Moravec rêve de l'immortalité grâce à la possibilité de transférer nos cerveaux dans l'ordinateur et les réenregistrer plus tard sur de nouveaux corps (Moravec, 1988) et William Daniel Hillis affirme clairement :

> L'essence de l'homme ne réside pas dans sa part animale, mais dans son intelligence. Le malheur veut que cette intelligence se trouve comme *empêtrée dans la confusion des émotions* dont le corps l'assaille, et qu'elle soit de surcroît terriblement limitée par une durée de vie qui, du fait du vieillissement de notre machine corporelle, n'excède pas à ce jour cent à cent-vingt ans. Libérons-la ! Accordons-lui un « corps de silicone ». Alors, notre intelligence, notre véritable essence, sera assurée de connaître les délices de la vie éternelle. (Hillis, cité par Lecourt, 2003 : 61-62 ; c'est nous qui soulignons)

En 2002, Gerald Jay Sussman va encore plus loin :

> Si vous pouvez fabriquer une machine qui accueille le contenu de votre esprit, alors il n'y a plus de différence entre cette machine et vous-même. Au diable le corps physique, ce n'est pas lui qui nous intéresse. La machine, elle, peut vivre éternellement. Même si la durée de vie est limitée, vous pouvez toujours enregistrer et sauvegarder sa mémoire et la recharger sur une autre machine en cas de défaillance. […] Tout le monde voudrait être immortel […] Malheureusement, je crains de faire partie de la dernière génération à devoir mourir. (Sussman, cité par Pracontal, 2002 : 214-215)

De la série *Star Trek* (1966) à *EXistenz* (1999) de David Cronenberg, toute une partie de la science-fiction cinématographique contemporaine est fondée sur ce fantasme, sans compter la littérature où les Français jouent un rôle non-négligeable. Songeons par exemple à Michel Houellebecq et son roman *La Possibilité d'une île* (2005). Nous sommes aujourd'hui à tel point habitués à accorder la primauté à l'intelligence que nous avons du mal à imaginer qu'il pourrait en être autrement. Un « test de Turing » basé sur l'expression des émotions serait-il envisageable ? L'émotivité pourrait-elle être considérée comme cette faculté suprêmement humaine qui nous distingue des machines ?

Une différence entre l'homme et la machine : qui pleure est « naturel »

Dans son roman *L'Ève future* (1886), Villiers de l'Isle-Adam imagine l'histoire du jeune Lord Ewald qui tombe désespérément amoureux d'Alicia Clary, une actrice très belle, mais malheureusement sotte et petite-bourgeoise. Au cri désespéré de l'amant malheureux « Ah ! qui m'ôtera cette âme de ce corps ! » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986 : 814) répond Thomas Alva Edison qui, pour guérir son ami de l'atroce souffrance d'aimer une créature qu'il désire et méprise à la fois, fabrique de toutes pièces une « andréide » qui a l'apparence physique de la belle Alicia, mais qui lui est infiniment supérieure sur les plans intellectuel et moral.

Si le « client » a de nombreuses possibilités de suivre le processus de fabrication du robot, la toute première rencontre entre Ewald et Hadaly, la femme artificielle enfin achevée, est savamment orchestrée par le scientifique américain. Dans le livre VI, chapitre IV du roman, au crépuscule d'une journée d'éclipse, le jeune aristocrate se promène dans un parc avec Alicia. Charmé par sa beauté, ému par l'intérêt inhabituel qu'elle semble manifester pour ses problèmes (« Ainsi, tu souffres, et c'est par moi ! », Villiers de l'Isle-Adam, 1986 : 982), Ewald finit par déclarer son amour à la jeune femme et décide de renoncer définitivement à sa folle expérience avec l'andréide :

> À cette émotion, à cette parole, le jeune homme, en son saisissement, se sentit comme transporté d'un ineffable étonnement. Un intense ravissement l'inspira ! Certes, il ne songeait plus à l'*autre* ! à la terrible : – cette seule parole humaine avait suffi pour toucher toute son âme, pour y réveiller on ne sait quelle espérance.
> « Ô mon amour ! », murmurait-il, presque éperdu. […] Étais-je donc insensé ? Je rêvais le sacrilège… d'un jouet – dont l'aspect seul m'eût fait sourire, j'en suis sûr ! – d'une absurde poupée insensible ! Comme si, devant une jeune femme aussi solitairement belle que toi, ne s'évanouissaient pas toutes ces démences d'électricité, de pressions hydrauliques et de cylindres vivants ! Vraiment, je remercierai tout à l'heure Edison, et sans autre curiosité. […] Je te reconnais ! Tu es de chair et d'os, comme moi ! Je sens ton cœur battre ! Tes yeux ont pleuré ! Tes lèvres se sont émues sous l'étreinte des miennes ! […]
> En même temps, Miss Alicia Clary se leva – et, appuyant sur les épaules du jeune homme ses pâles mains chargées de bagues étincelantes, elle lui dit mélancoliquement, – mais de cette voix inoubliable et surnaturelle qu'il avait une fois entendue : « Ami, ne me reconnais-tu pas ? Je suis Hadaly. » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986 : 982-983)

Par un coup de théâtre spectaculaire, l'auteur renverse ici toutes les attentes du lecteur, car derrière une femme enfin aimante, compréhensive et capable de sentiments désintéressés se cache en fait l'andréide fraîchement fabriquée par Edison. Autrement dit, le jeune lord a passé à son insu un test de Turing préparé par son ami. N'ayant pas été capable de distinguer une femme réelle d'une créature artificielle, il a résolument penché en faveur de la deuxième.

Or, contrairement aux cybernéticiens, Villiers (pourtant prédécesseur de la science-fiction moderne) n'a pas fait le pari de l'intelligence. Une telle chose aurait été parfaitement possible, vu la « sottise » constamment évoquée d'Alicia Clary, mais finalement beaucoup moins efficace sur le plan poétique.

La chose fondamentale qui distingue dans *L'Ève future* l'andréide de la femme réelle sera finalement l'émotivité ou, du moins, la capacité de simuler des émotions authentiques (le lecteur ne saurait pas vraiment trancher, étant donné la fin ambigüe du roman). Les chapitres suivants le confirment, car Lord Ewald, mortellement vexé par l'imposture, accablera Hadaly de questions auxquelles elle répondra avec une sorte de gravité ésotérique mêlée d'un esprit surréaliste *avant la lettre* :

> [Dans des états liminaires qui séparent le sommeil de la veille], le voyageur privilégié sent comme se projeter, sur l'intime de son être temporel, l'ombre anticipée et avant-courrière de l'être qu'il devient. Une affinité s'établit alors entre son âme et les êtres, encore *futurs* pour lui, de ces occultes univers contigus à celui des sens ; et le chemin de relation où le courant se réalise entre ce double monde

> n'est autre que ce domaine de l'Esprit, que la Raison, – exultant et riant dans ses lourdes chaînes pour une heure triomphale, – appelle, avec un dédain vide, L'IMAGINAIRE. (Villiers de l'Isle-Adam, 1986 : 986)

Hadaly se définit donc comme une ambassadrice de l'imaginaire, comme un être de rêve et de mystère que la raison pourrait tuer. Aux sarcasmes de Lord Ewald (« Depuis quand Dieu permet-il aux machines de prendre la parole ? », Villiers de l'Isle-Adam, 1986 : 994), elle n'oppose pas une boutade ironique – à laquelle le jeune homme s'attendait pourtant – mais une tristesse muette (« L'Andréide avait baissé la tête, et cachant son visage en ses deux mains, pleurait en silence. », p. 995) suivie d'un discours d'adieu. Ses larmes et sa douce résignation finissent par vaincre les dernières réticences de l'amant qui prend enfin l'andréide dans ses bras :

> Hadaly […] sembla tressaillir : puis, avec un mouvement infini d'abandon, elle noua ses bras à l'entour du cou de Lord Ewald. De son sein haletant, qu'elle pressait contre lui, sortait une senteur d'asphodèles : ses cheveux, se dénouant éperdument, roulèrent au long de son dos sur sa robe. Une grâce lente, et languide, et pénétrante, adoucissait sa rayonnante et sévère beauté ; elle semblait ne pouvoir parler ! La tête appuyée sur l'épaule du jeune homme, elle le regardait entre ses cils, en souriant d'un radieux sourire. […] Elle semblait aspirer l'âme de son amant comme pour s'en douer elle-même ; ses lèvres entrouvertes, à demi pâmées, bougeaient, et frémissaient, effleurant celles de son créateur en un baiser virginal. « Enfin !… dit-elle sourdement, ô bien-aimé, c'est donc toi ! » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986 : 997)

À consulter un tel passage indépendamment du reste du livre, le lecteur pourrait s'imaginer l'une de ces fragiles vierges symbolico-décadentes inspirées des peintures de Rosetti, plutôt qu'un… robot. L'émotivité comme principe fondamental du test de Turing ? La profondeur des sentiments artificiels ? Non pas qu'une telle chose ne soit pas discutée et étudiée à notre époque (Sabah, 2009 : 15), mais le texte de Villiers renvoie également à un autre curieux aspect de la mentalité *fin-de-siècle* que nous allons analyser avant de revenir à Turing.

Le secret de la boîte vide

À la lecture du cinquième chapitre du livre, il devient clair qu'Edison conçoit Hadaly comme un étrange système d'enveloppes concentriques : l'armure métallique, la carnation, l'épiderme (qui lui donne l'apparence d'Alicia), les vêtements, de lourds bijoux recouverts à leur tour de voiles, le cercueil d'ébène

dans lequel l'andréide loge, puis une grande caisse carrée qui protège le tout à l'instar d'un coffre-fort.

Plus de six couches, emboîtées comme des matriochkas monstrueuses, recouvrent donc un espace intérieur qui est censé… ne rien contenir. En effet, Hadaly est d'abord une pure extériorité, une forme dépourvue de tout contenu, de tout sens. Son créateur précise d'emblée : « ce métal qui marche, parle, répond et obéit, ne revêt *personne*, dans le sens ordinaire du mot » (Villiers de l'Isle-Adam, 1986 : 830). Les expressions « puissant fantôme » (p. 833), « beau fantôme » (p. 855), « merveilleux fantôme » (p. 911), « métallique fantôme » (p. 933) ou « fantôme accompli » (p. 1012) par lesquelles la poupée est tour à tour désignée ne font que renforcer cette vacuité intérieure.

Si nous considérons qu'Alicia Clary n'était aux yeux de Lord Ewald qu'une sorte de copie vivante de la *Venus victrix* (le jeune homme est tombé amoureux de la cantatrice précisément à cause de son étrange ressemblance avec cette statue antique), dans le cas de Hadaly (cette apparence d'Alicia transférée sur un substrat mécanique), nous avons affaire à une copie de la copie, à une belle enveloppe qui désigne et met en valeur le rien qu'elle contient.

Loin de constituer un handicap, une simple négativité, la vacuité intérieure représente au contraire le principal atout qui différencie l'andréide des femmes réelles, trop concrètes, elles, pour devenir aux yeux de l'homme l'incarnation de l'idéal. « Le Néant ! mais c'est *chose* si utile que Dieu lui-même ne dédaigna pas d'y recourir pour en tirer le monde ! » (p. 849), s'écrie Edison. En effet, le vide, le caractère fantomatique de Hadaly est une condition *sine qua non* de son attirance irrésistible. Les hommes adorent cette femme vide qu'ils peuvent remplir à volonté de leurs propres idéaux. Jacques Noiray remarque à ce sujet :

> La forme vacante de l'automate est appelée à devenir le réceptacle d'un contenu encore inconnu. Au début du roman, Hadaly n'est qu'un « Être de limbes, une possibilité » (830), une virtualité qui demande à s'accomplir. Elle existe en puissance, non en acte. Son être n'est encore qu'un « peut-être » (923). Comme l'enfant à qui elle est souvent comparée, c'est une personne en devenir, une promesse d'être. Ainsi l'Andréide est-elle appelée à « grandir », à se distinguer peu à peu du « fantoche », qui est son corps mécanique, pour s'élever jusqu'au « fantôme », qui est son être transfiguré par la présence de l'idéal. C'est pour cela, entre autres, que cette Ève peut être appelée « future », puisqu'elle est encore en voie d'accomplissement. (Noiray, 1999 : 136-137)

La poupée est censée devenir un parfait « piège à Idéal » (le nom *Hadaly* correspondant, aux dires de Villiers, au mot « idéal » dans la langue iranienne). Le champ lexical utilisé ne laisse d'ailleurs aucun doute quant au but de l'opération menée par Edison. L'automate est fabriqué pour retenir « l'idéal captif » (p. 995), pour « emprisonner l'illusion » (p. 836), pour « faire prisonnière l'heure de l'Idéal » (p. 916). Bref, l'andréide est une « geôle » (p. 852) destinée à contenir

et à sauvegarder pour toujours l'amour naissant que toute confrontation avec la réalité pourrait briser.

Plutôt une illusion noble que la réalité décevante, plutôt un rêve programmé d'avance que les hasards imprévisibles de la réalité, plutôt un robot vide que les dangers de la femme réelle, telle est l'offre de salut formulée par Edison. Passablement misogyne, le roman décrit les femmes en chair et en os comme des êtres inférieurs, des animaux primitifs ou des poupées artificielles, de sorte que leur remplacement par des machines ingénieuses ne semble pas heurter la logique de l'époque.

Or, afin que la boîte vide puisse fonctionner comme une véritable amante, femme et partenaire de vie, une coopération de la part de Lord Ewald est indispensable : c'est lui, un rêveur aussi idéaliste que passionné, qui doit maintenir Hadaly en vie par sa foi et son amour inébranlables. Edison explique assez clairement le mécanisme de cette animation perpétuelle et ses « avantages » par rapport à la vie avec de vraies femmes :

> […] 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. Soufflez sur ce front idéal ! Et vous verrez jusqu'où l'Alicia de votre volonté se réalisera, s'unifiera, s'animera dans cette Ombre. Essayez, enfin ! si quelque dernier espoir vous en dit ! Et vous pèserez ensuite, au profond de votre conscience, si l'auxiliatrice Créature-fantôme qui vous ramènera vers le désir de la Vie n'est pas plus vraiment digne de porter le nom d'HUMAINE que le Vivant-spectre dont la soi-disant et chétive « réalité » ne sut jamais vous inspirer que la soif de la Mort. (Villiers de l'Isle-Adam, 1986 : 842)

Hadaly, elle-même, rappelle par la suite l'enjeu de l'entreprise :

> Oh, ne te réveille pas de moi ! Ne me bannis pas, sous un prétexte que la Raison traître, qui ne peut qu'anéantir, déjà te souffle tout bas. Songe que, né en d'autres pays, tu penserais d'après d'autres usages, et qu'il n'est, pour l'Homme, d'autre vérité que celle qu'il accepte de croire entre toutes les autres, – aussi douteuse que celle qu'il choisit : choisis-donc celle qui te rend un dieu. Qui suis-je ? demandais-tu ? Mon être, ici-bas, *pour toi du moins*, ne dépend que de ta libre volonté. Attribue-moi l'être, affirme-toi que je suis ! renforce-moi de toi-même. Et soudain, je serai tout animée, à tes yeux, du degré de réalité dont m'aura pénétré ton Bon-Vouloir créateur. Comme une femme, je ne serai pour toi que ce que tu me croiras. – Tu songes à la vivante ? Compare ! Déjà votre passion lassée ne t'offre même plus la terre ; moi, l'Impossessible, comment me lasserais-je de te rappeler le Ciel ! (Villiers de l'Isle-Adam, 1986 : 991)

Autrement dit, l'andréide n'existe en tant qu'« être humain » que dans la mesure où son amant est prêt à croire en elle et à l'aimer. Le jeune aristocrate et son rôle dans l'entreprise expriment le fameux « illusionnisme » de Villiers, assez bien résumé par Edison dans l'un des passages clé du roman :

> […] nous ne voyons des choses que ce que leur *suggèrent* nos seuls yeux ; nous ne les concevons que d'après ce que nous laissent entrevoir de leurs entités mystérieuses ; nous n'en possédons que ce que nous en pouvons éprouver, chacun selon sa nature ! Et, grave écureuil, l'Homme s'agite en vain dans la geôle mouvante de son MOI, sans pouvoir s'évader de l'Illusion où le captivent ses sens dérisoires ! – Donc, Hadaly, en abusant vos yeux, ne fera pas autre chose que miss Alicia. (Villiers de l'Isle-Adam, 1986 : 839-840)

Puisque tout homme vit dans son monde intérieur, limité par ses sens imparfaits, trompé par ses propres rêves et imaginations, pourquoi – parmi toutes les illusions coprésentes en ce monde – ne pas choisir celle qui semble la plus belle, la plus noble et la plus divine ? Si Hadaly permet à Lord Ewald de jouir de sa beauté éternelle, sans pourtant renoncer à ses principes moraux et ses représentations métaphysiques, si elle le mène vers l'idéal, cette création artificielle s'avère une « illusion » meilleure que les femmes réelles.

Mettons de côté toutes les objections féministes qu'une telle image des relations inter-genres (l'homme vivant enfin heureux, au milieu de dociles créatures créées à sa commande), car bien d'autres les ont exprimées ailleurs (parmi les nombreuses relectures féministes de *L'Ève future* citons le recueil de textes *Jeering Dreamers* qui figure dans la bibliographie finale), et revenons à notre hypothèse de départ.

Les émotions comme transgression de l'être artificiel

Hadaly a réussi dans le test de Turing, parce qu'elle a su trouver un langage juste, mais surtout parce que son corps a exprimé ou imité des émotions profondes et ses yeux ont pleuré. Lord Ewald n'a pas tant été convaincu par une argumentation rigoureuse qu'il a été ému et séduit par les tressaillements du corps de Hadaly, ses bras autour de son cou, « son sein haletant », la « senteur d'asphodèles » se dégageant de sa nuque, ses cheveux, sa « grâce lente », sa « rayonnante et sévère beauté », ses cils, son « radieux sourire », ses baisers.

Le texte va encore plus loin. Par un curieux renversement ontologique, les émotions de l'être artificiel effacent progressivement celles de son modèle vivant. En effet, une fois que Lord Ewald a connu Hadaly « la fausse Alicia semblait plus *naturelle* que la vraie » (p. 985), cette dernière étant désormais réduite à la même « morne chimère » (p. 204) que les autres femmes. À la fin du livre, lorsque le héros perd les deux amantes, « c'est de Hadaly seule qu'[il est] inconsolable » (p. 1017).

Dans cet ordre des choses, les paroles mystérieuses de Hadaly (« celui qui a regardé une Andréïde comme tu me regardes a tué la femme en lui », p. 997) deviennent plus claires : l'homme qui a définitivement opté pour le rêve ne peut, ni ne veut plus jamais revenir à la réalité d'origine. Celui qui est tombé amoureux d'un robot non seulement n'apprécie plus les vraies femmes, mais il perd la capacité même de distinguer le réel de l'artificiel.

Dans l'univers de *L'Ève future*, l'artificiel contamine ainsi progressivement le réel, tant dans la psychologie humaine (l'andréide est perçue comme plus « sensible » que Miss Alicia) que dans la nature environnante : le fameux chapitre « Par un soir d'éclipse » est inspiré d'une véritable éclipse qui a eu lieu le 29 juillet 1878. Hadaly apparaît pour la première fois sur la surface terrestre et Edison, qui a bien calculé la date de cette présentation, plaisante avec une fausse nonchalance sur le fait que le « soleil s'en est éclipsé d'étonnement » (p. 978). La nature semble métamorphosée en d'étranges décors baroques qui complètent la prestation de Hadaly :

> C'était le crépuscule d'une journée d'éclipse. À l'Occident, des rais d'une aurore boréale allongeaient sur tout le ciel les branches de leur sinistre éventail. L'horizon donnait la sensation d'un décor ; l'air vibrait, énervant, sous les frissons d'un vent chaud et lourd qui faisait tournoyer des tas de feuilles tombées. Du sud au nord-ouest se roulaient de monstrueux nuages pareils à des monceaux de ouate violette, bordés d'or. Les cieux paraissaient artificiels ; au-dessus des montagnes septentrionales, de longs et fins éclairs, des épares muets d'aspect livide s'entrecroisaient, pareils à des coups d'épée ; le fond des ombres était menaçant. (Villiers de l'Isle-Adam, 1986 : 976-977)

Un décor « sinistre », « monstrueux », « livide » et « menaçant ». Telle apparaît la nature et les cieux au moment de la première rencontre du héros avec Hadaly. S'agit-il d'une véritable réaction de l'univers à ce miracle de la science ? L'ordre naturel se trouve-t-il à ce point dépassé et humilié qu'il en revêt un habit si effrayant ? Ou bien Edison (qui vient de passer de nombreuses nuits blanches) et Lord Ewald (qui ne vit que dans ses rêves) sont-ils victimes de l'un de leurs cauchemars *fin-de-siècle* ? Certaines interprétations du roman semblent privilégier l'hypothèse apocalyptique :

> Cette aurore boréale a parfois étonné les commentateurs, qui ont objecté à Villiers que jamais un tel météore n'était apparu à la latitude de Menlo Park. Mais le phénomène s'explique symboliquement, si l'on considère que l'aurore boréale est, en quelque sorte, l'inverse de l'arc-en-ciel. Comme l'arc-en-ciel est, dans la Genèse (9, 12-17) le signe de l'alliance rétablie entre Dieu et les hommes après le Déluge, de même la « sinistre » aurore boréale apparaît […] comme un mauvais présage, le signe néfaste d'une rupture. Le *Fiat umbra* ! prométhéen dont l'apparition de la créature artificielle marque l'accom-

> plissement éclipse la lumière divine, il perturbe l'ordre du monde, il affirme, à la face de la Création, le triomphe insolent de l'anti-nature. Il appelle, par sa démesure, une sanction dont l'éclipse et l'aurore boréale sont les signes avant-coureurs menaçants. (Noiray, 1999 : 152).

D'un autre côté, la fin du roman reste plutôt ouverte dans ce sens que rien de permet de trancher avec certitude que la disparition de l'andréide au cours d'un incendie sur le bateau soit une punition divine. Comme si Villiers voulait éviter toute interprétation univoque et laisser le lecteur à ses doutes.

Hadaly peut, certes, revêtir des aspects menaçants, mais, au cours de la scène cruciale du test de Turing, la querelle de son « âme » est gagnée et l'amour de Lord Ewald aussi. Les sentiments, et donc la profonde « humanité » de l'andréide, ne seront plus jamais remis en cause dans le livre.

La réponse (avant la lettre) spécifiquement villierienne au défi de Turing pourrait donc être formulée ainsi : est humain ou équivalent à l'humain non pas tant ce qui fait preuve de la même intelligence que l'homme, mais qui manifeste une émotivité reconnaissable comme telle, l'émotivité étant un autre attribut de l'humain, à côté de l'intelligence. Elle reste même le principal attribut qui distingue la machine et l'humain, puisque tous les deux manifestent de l'intelligence. C'est pour sa réaction émotionnelle, pour ses larmes que Hadaly se fait aimer par le héros. L'amour de Lord Ewald devient ainsi LE gage de l'humanité.

La science et ses découvertes devraient se libérer du pragmatisme et utilitarisme positivistes, dont Villiers s'avère, avec Mallarmé, le principal pourfendeur, et mener l'homme vers le meilleur de lui-même. Le romancier ne cesse de rêver d'une science inventive, excessive, fantastique, suscitant des ambitions démesurées ainsi que les aspirations métaphysiques les plus élevées. Ainsi, la fabrication d'une femme artificielle n'est pas pour lui une simple transgression diabolique, mais l'occasion de poser à l'homme (et au Créateur ?) des questions jusqu'ici jamais ou peu formulées. C'est pourquoi, à la différence de nombreux romantiques, Villiers n'a jamais explicitement rejeté Hadaly et, à aucun moment du livre, il n'en a fait une caricature. Il donne à la créature artificielle toutes ses chances, dans une sorte de test de Turing avant la lettre. Après Lord Ewald, le lecteur tranchera si elle a réussi à l'émouvoir et le convaincre par ses larmes. Ce n'est pas pour rien que *L'Ève future* est officiellement dédiée « Aux rêveurs, aux railleurs ».

Remerciements

Le texte a été soutenu par 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).

Œuvres citées

Anzalone, John (dir.), *Jeering Dreamers. Essays on* L'Ève Future, Amsterdam–Atlanta GA, Rodopi, 1996.

Conyngham Deborah, *Le Silence éloquent. Thèmes et structures de* L'Ève future, Paris, Corti, 1975.

Descartes, René, *Discours de la méthode*, 1637, texte établi par Victor Cousin, Strasbourg, Levrault, 1825.

Le Breton, David, *L'Adieu au corps*, Paris, Éditions Métailié, 1999.

Lecourt, Dominique, *Humain, post-humain : la technique et la vie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

Minsky, Marvin, *The Society of Mind*, New York, Simon & Schuster, 1988.

Moravec, Hans, *Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

Noiray, Jacques, *L'Ève future ou le laboratoire de l'Idéal*, Paris, Éditions Belin, 1999.

Pracontal de, Michel, *L'Homme artificiel. Golems, robots, clones, cyborgs*, Paris, Éditions Denoël, 2002.

Rosenblueth, Arturo, Wiener, Norbert, Bigelow, Julian, « Behavior, Purpose and Teleology », *Philosophy of Science*, 10, 1943, 18-24.

Sabah, Gérard, *10 questions à Gérard Sabah sur l'intelligence artificielle et la technologie*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2009.

Turing, Alan M., « Computing Machinery and Intelligence », *Mind*, vol. 59, n° 236, 1950, 433-460.

Vibert, Bertrand, *Villiers l'inquiéteur*, Paris, Presses universitaires du Mirail, 1995.

Villiers de l'Isle-Adam, de, Auguste, *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 », 1986.

Vers l'humanisation des figures animales : la place des émotions dans *Cabo de Hornos* de F. Coloane

Florine Deveseleer
Université catholique de Louvain

Résumé. À l'heure actuelle, les émotions des animaux sont invoquées comme argument pour prôner l'égalité de considération entre tous les êtres sensibles (voir notamment les ouvrages utilitaristes de Peter Singer). Le présent article aborde cette problématique par le biais de la littérature : selon quelles modalités les émotions représentées et suscitées par des personnages littéraires peuvent-elles exprimer la porosité de la frontière traditionnellement établie entre êtres humains et animaux ? Afin d'ébaucher une réponse à ce questionnement complexe, nous proposerons, comme cas d'étude, l'analyse du recueil de nouvelles *Cabo de Hornos/Cap Horn* (1941) de l'auteur chilien Francisco Coloane, qui peut être considéré comme précurseur pour sa mise en scène réaliste de protagonistes animaux éprouvant des sentiments.

Mots clés : Émotions, Littérature, Coloane, Humanisation, Animalisation.

Abstract. Nowadays, animal's emotions are invoked as arguments to advocate the equality of consideration between all sentient beings (for example, the utilitarian work of Peter Singer). This article addresses this issue through literature: how can emotions, represented and aroused by the literary characters, express the porosity of the boundary traditionally established between human and animals beings? In order to outline an answer to this complex question, we will propose, as case study, the analysis of the collection of short stories *Cabo de Hornos / Cap Horn* (1941) by the author Francisco Coloane, that can be considered a precursor for his realistic staging of animal protagonists experiencing feelings.

Keywords: Emotions, Literature, Coloane, Humanisation, Animalisation.

D'un point de vue étymologique, le mot « émotion » est composé du préfixe « e » (« hors ») et du nom « *motio* » (« mouvement ») et renverrait donc à un mouvement vers le dehors, vers le hors de soi-même[1]. L'émotion que suscite la lecture de textes littéraires est d'ailleurs généralement corrélative d'une identification à des personnages fictionnels, qui permet au lecteur d'échapper momentanément à son « moi » conscient et à la réalité[2]. L'animalisation et l'humanisation, transgressions de la frontière traditionnellement établie entre « humain » et « non humain », évoquent un mouvement semblable : il s'agit d'un éloignement, par un individu, de sa propre nature.

Afin d'éclairer ces liens entre émotions, littérature et dépassement ontologique, le présent article tentera de répondre à la question suivante : selon quelles modalités les émotions représentées et suscitées par des personnages littéraires peuvent-elles exprimer la porosité de la frontière traditionnellement établie entre êtres humains et animaux ?

Nous commencerons par expliquer brièvement la distinction établie entre les émotions considérées comme « humaines » et « non spécifiquement humaines », avant d'évoquer la manière dont la littérature de langue espagnole a abordé et aborde la figure animale au cours des siècles, ce qui éclairera les raisons ayant conduit à choisir le corpus étudié, *Cabo de Hornos* de Francisco Coloane. Ensuite, nous aurons recours à des notions pluridisciplinaires (linguistique, psychologie, biologie, philosophie, etc.) pour mettre en évidence l'incarnation et l'expression, par les animaux protagonistes de certaines nouvelles, d'émotions typiquement humaines et, inversement, l'absence de ces émotions chez les personnages humains. Nous montrerons également que ces émotions inspirent aux animaux des comportements considérés comme spécifiquement humains. Par ailleurs, recourant notamment à la méthodologie de Vincent Jouve (2014) relative à « l'effet-personnage », nous analyserons comment différentes techniques de récit impliquent émotionnellement le lecteur et suscitent, dans le cas étudié, une plus forte identification et sympathie envers les personnages animaux qu'humains.

Le corpus étudié relevant du genre de la nouvelle, la concision de l'écriture qui caractérise ce genre ne permet pas les descriptions ou digressions inutiles et nous considérons donc que certains fragments réduits du texte peuvent être analysés comme porteurs de sens.

Différentes émotions et différentes espèces

Les émotions ont longtemps été considérées comme propres à l'être humain. Ce débat est resté largement philosophique jusqu'à l'ouvrage de Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872), fondateur pour les études biologiques, psychologiques et comparatives des émotions et ayant mis

1 Kuczaj, Stan, Watanabe, Shigeru, *Emotions of Animals and Humans: Comparative Perspectives*. Tokyo, Springer, 2012, p. 5.
2 Jouve, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*. Paris, PUF, 2014, p. 197.

en évidence l'existence d'émotions animales[3]. À l'heure actuelle, les psychologues et les neuroscientifiques distinguent les émotions « externes » (dites « primaires ») des émotions « internes » (« secondaires ») : alors que les premières seraient expérimentées par l'ensemble du règne animal, les secondes sont considérées comme exclusivement humaines[4]. Les émotions externes constituent une réponse physique à une situation, il s'agit d'une expression observable, tandis que les émotions internes sont l'interprétation de la situation en question et correspondent aux « sentiments »[5]. Les émotions primaires seraient la colère, la tristesse, la joie, la douleur, la peur et le dégoût tandis que les émotions secondaires seraient bien plus nombreuses, incluant notamment la honte, l'indignation, la culpabilité, l'amour, la tendresse ou l'espérance[6]. Il apparaît intéressant d'avoir cette distinction à l'esprit lors de l'analyse de la caractérisation de personnages littéraires : l'attribution d'émotions spécifiquement humaines à une figure animale participerait à son humanisation[7].

Les figures animales dans la littérature de la langue espagnole

Les figures animales sont au centre de récits depuis l'aube de la littérature, servant d'abord une finalité moralisatrice. En effet, elles apparaissent dès les fables de l'écrivain grec Ésope (VIIe siècle ACN) et de son émule latin Phèdre (Ier siècle ACN), qui ont inspiré de nombreux auteurs à travers les siècles et les cultures, tandis que le *Physiologos* (II ou IVe siècle PCN) a inspiré une importante tradition de bestiaires au Moyen-Âge, le seul rédigé en castillan étant le *Bestiario de Juan de Austria* (1570). La littérature espagnole est ensuite marquée par l'œuvre de Cervantès (1605-1615), empreinte d'une certaine présence animale, par la relation symbiotique unissant le cheval Rossinante à son célèbre maitre Don Quichotte ou par la parole accordée au narrateur canin dans *El coloquio de los perros*.

À partir du XXe siècle, la représentation des animaux se développe dans des œuvres littéraires hispanoaméricaines relevant du fantastique ou du réalisme magique, telles que celles de Borges, Cortázar ou Quiroga. À la fin du vingtième et début du vingt-et-unième, sont mis en scène des animaux au travers desquels les valeurs de la société humaine sont remises en question[8], notamment par le

3 Kuczaj, Stan, Watanabe, Shigeru, *Emotions of Animals and Humans : Comparative Perspectives*. Tokyo, Springer, 2012, p. 64-66.
4 Demoulin *et alii*, 2004 : 73.
5 Kuczaj, Stan, Watanabe, Shigeru, *Emotions of Animals and Humans : Comparative Perspectives*. Tokyo, Springer, 2012, p. 5.
6 Demoulin, Stéphanie, Leyens, Jacques-Philippe, Paladino, Maria-Paola, Rodriguez-Torres, Ramón, Rodriguez-Perez, Armandi *et alii*, « Dimensions of "uniquely" and "non-uniquely" human emotions » in *Cognition and Emotion*. 18, 2004, p. 72.
7 Kuczaj, Stan, Watanabe, Shigeru, *Emotions of Animals and Humans : Comparative Perspectives*. Tokyo, Springer, 2012, p. 90.
8 Dans des œuvres telles que *El rey de las ratas* d'Ednodio Quintero (1994), *El policía de las ratas* de Roberto Bolaño (2004), *Indiscreciones de un perro gringo* de Luis Rafael Sánchez (2007) ou encore *Silver* de Pablo Urbanyi (2008).

biais d'une critique de l'état de subordination des animaux[9], questionnant ainsi la légitimité des rapports établis entre « dominants » et « dominés ».

Contrairement à cette tradition recourant à la figure animale comme métaphore de l'être humain, ou donnant de l'importance à un personnage animal pour son rapport avec un personnage humain – et donc, accordant à la figure animale un rôle « secondaire » par rapport à l'être humain – les théoriciens de la littérature invitent à l'heure actuelle à la considérer de manière littérale. Selon Alejandro Ramírez Lámbarry, une série d'œuvres du début du XXIe siècle[10] met en scène ce qu'il a nommé « l'animal postmoderne » : celui-ci ne véhicule pas de critique éthique ou morale de la société humaine, la seule finalité de sa mise en scène est anecdotique ou esthétique, les thèmes au centre de la narration sont la vie et la survie de l'animal en question. De manière similaire, J. Yelin considère qu'il s'agit de personnages « posthumanistes » car ils invitent à un éloignement des traditionnelles perspectives anthropocentriques[11] : l'animal n'est plus employé pour ce qu'il représente de l'être humain, il doit être compris en tant que tel, en tant qu'animal. Ramírez Lámbarry, considère que cette interprétation réaliste et littérale des animaux en fait des « animaux humanisés »[12].

Dans ce cadre, l'auteur chilien Francisco Coloane apparaît comme précurseur. En effet, né au début du XXe siècle à Chiloé, son activité littéraire commence officiellement en 1941 (par la publication du recueil que nous analysons subséquemment, *Cabo de Hornos*) et il emprunte dès lors cette voie de la figure animale posthumaniste observée dans la littérature contemporaine, comme le présent article le démontrera. De plus, bien que depuis Empédocle et les pythagoriciens, différents philosophes envisagent un continuum entre l'être humain et l'être animal (Nietzsche, Foucault, Derrida, etc.), la tendance dominante au sein de la philosophie occidentale a été de considérer qu'un abîme ontologique sépare l'humanité des autres espèces du règne animal (Aristote, Descartes, Nicolas Grimaldi, etc.) et, par conséquent, l'œuvre littéraire de F. Coloane apparaît comme « exploratoire » par rapport à la doxa, étant donné que cette œuvre est particulièrement célèbre pour l'expression de profondes connexions entre toutes les formes de vie. Ceci témoigne du fait que l'univers fictionnel permet de se libérer des frontières traditionnellement établies dans le monde empirique et d'explorer de nouvelles possibilités[13].

L'œuvre de F. Coloane se démarque également par la mise en scène d'un cadre spatial jusqu'alors méconnu, l'extrême sud du Chili, dépeint avec un grand

9 Comme c'est le cas dans *El portero* de Reinaldo Arenas, dans les nouvelles *Perro 1*, *Perro 2* et *Perro 3* de Griselda Gambaro, ainsi que dans les nouvelles *La noche del perro* et *La noche de la gallina* de Francisco Tario.

10 Par exemple, *El niño pez* de Lucía Puenzo (2004), *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona (2008) ou *Aires de familia* de Leonardo da Jandra (2000).

11 Yelin, Julieta (consulté le 27.10.2016): «Para una teoría literaria posthumanista. La crítica en la trama de debates sobre la cuestión animal». *E-misférica* (2013), 10, 1. http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-101/yelin

12 Ramírez Lámbarry, Alejandro, *El otro radical – La voz animal en la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX*, Tesis de doctorado en la Universidad de París-Sorbona, París IV, 2011, p. 6.

13 Bamberg, Michael (consulté le 27.02.2017) : « Identity and Narration » in Hühn, Peter *et alii The living handbook of narratology.* Hamburg, Hamburg University, 2013 http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/identity-and-narration

réalisme. Or, comme il sera expliqué plus précisément ci-après, l'illusion référentielle qu'implique le réalisme est corrélative de profondes émotions suscitées chez le lecteur. Mais avant d'étudier la réception émotionnelle de l'œuvre, nous commencerons par nous intéresser aux représentations des émotions. Nous nous concentrerons d'abord sur l'expression physique des émotions externes, primaires, avant de nous pencher sur la représentation d'éventuels « sentiments animaux ».

L'expression physique des émotions primaires

La nouvelle « Flamenco », dont le protagoniste éponyme est un cheval, illustre l'expression de la colère animale. Le cadre de l'action est un ranch situé dans l'extrême sud du Chili, où sont abattus des centaines de chevaux afin de laisser les prés libres pour des moutons, dont l'élevage est plus rentable économiquement. Le narrateur homodiégétique dit qu'un cheval observe comme lui l'égorgement des poulains et insiste sur l'attitude active qu'a le cheval par son regard:

> *Apenas Jackie, arremangado, cuchillo en mano, empezaba a buscar a los pequeños que iba a ultimar, el alazán se acercaba a mirar entre los estacones con la cabeza enhiesta […] Entonces, antes el chorro de sangre que saltaba a borbotones, los ojos del alazán se encendían, enarcaba el cuello y piafaba, haciendo retumbar el suelo con los cascos ; después, relinchando, se metía entre las tropillas, removiéndolas.*[14]

Ce passage exprime les réactions de colère que manifeste l'animal en regardant Jackie égorger d'autres chevaux. Dans la suite du récit, l'animal se révèle très rebelle et laisse seulement Jackie le chevaucher, ce qui apparaît, au long de la nouvelle, comme étant une ruse de l'animal dont l'objectif est de lui donner l'opportunité d'être seul avec l'homme et de le tuer. En effet, un après-midi, Jackie est retrouvé très blessé et raconte que son cheval l'a regardé d'une manière étrange et agressive[15] avant d'essayer de le tuer : alors qu'il montait l'animal, celui-ci le fait tomber, le traîne sur le sol et tente de le noyer dans la rivière, mais le dompteur réussit à couper le nœud qui l'attache à l'animal. Alors que l'homme est presque évanoui, le cheval s'approche de lui « con los ojos como

14 Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 62. « À peine Jackie, manches retroussées et couteau en main, commençait-il à chercher le poulain qu'il allait tuer, que l'alezan s'approchait et, tête dressée entre les piquets, regardait […] Alors, devant le sang qui jaillissait à gros bouillons, les yeux de l'alezan s'enflammaient ; il courbait la tête, piaffait, battait le sol de ses sabots, puis il rejoignait le troupeau en lançant des hennissements nerveux » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 36).

15 « *Me miró de tal forma que me molestó […] con unos ojos llenos de rabia* » (Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 67) ; « Il m'a fixé d'une manière qui m'a mis mal à l'aise […] avec des yeux étincelants de rage » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 41).

fuego y llenos de sangre »[16], défèque sur lui et lui assène des coups dans les côtes avant de l'abandonner, le croyant mort. Après avoir écouté cette mésaventure, le narrateur rappelle le regard haineux qu'avait le cheval lors de l'égorgement de ses congénères, et suppose que Flamenco a gardé gravés dans ses yeux les souvenirs de la tuerie de Jackie[17].

Quelque temps après, Jackie disparaît, le narrateur part à sa recherche et rencontre son cheval. S'établit de manière explicite une communication entre le personnage et l'animal, car le narrateur mentionne une absence de réponse de la part des yeux équins, leur attribuant ainsi une potentielle expression :

> *Me puse frente a él y me quedé mirándolo a los ojos. […] Al Flamenco pareció molestarle mi mirada. En un contacto de pupilas le pregunté: «¿Dónde está Jackie?» Y sus hermosos ojos, otras veces vivaces, parpadearon sin responder ; estaban apaciguados y como dos bolas de vidrio, opacas y sin expresión, flotaban evadiendo mi vista.*[18]

L'homme aperçoit le cadavre de Jackie au fond d'un précipice et attribue sans douter la responsabilité de cette mort au cheval[19]. Après être rentré au ranch, il raconte ce qu'il a vu à un autre dompteur, il exprime son « opinión de que ese animal había obrado casi como un ser humano, con la idea fija de la venganza »[20], rappelant une autre fois le regard initial du cheval, comme s'il était la preuve de son humanité[21]. L'autre personnage reste silencieux et se contente

16 Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 69. « Les yeux pleins de feu et de sang » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 42).

17 « *Recordé aquella escena en el corral, sus ojos grandes y extraños, la forma en que miraba el degüello de los potritos, y pensé: ¿No habrá quedado grabada para siempre en esas retinas la persona del cruel campañista, cuando el hermoso alazán se salvó de ser apuñalado entre sus hermanos?* » (Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 70) ; « Je me souvins de la scène dans le corral, de ses grands yeux étranges, de sa façon de contempler le massacre des poulains, et je me demandai si l'image du cruel dresseur ne s'était pas imprimée sur les rétines de l'alezan lorsqu'il avait échappé au massacre » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 43).

18 Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 72-73. « Je mis pied à terre, vins en face de lui et le regardai dans les yeux. […] Flamenco paraissait comme gêné par ma présence. "Où est Jackie ?" questionnèrent mes pupilles. Et ses beaux yeux, naguère si vifs, clignèrent sans répondre ; ils semblaient éteints, comme deux billes de verre, opaques, dénuées d'expression, fuyant mon regard » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 46).

19 « *De pronto me di cuenta de la presencia y gravitación de tres cosas: el caballo, la naturaleza y el silencio; los tres unidos y asociados como los cómplices forman el triángulo de un crimen* » (Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 73) ; « Soudain, je ressentis fortement la présence et la gravitation de trois éléments : le Cheval, la Nature et le Silence; tous trois formaient cette solitude impénétrable ; ils étaient unis, associés, comme les complices d'un crime » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 46). « *Mi pensamiento de que hubiera un odio del animal contra el hombre y de que tramaba una verdadera venganza con el degollador, estaba muy bien guardado en mi interior* » (Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 70) ; « J'étais convaincu que l'animal haïssait cet homme et ourdissait une véritable vengeance contre lui » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 44).

20 Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 75. « À mon avis cet animal avait agi quasiment comme un être humain, animé d'une idée fixe de vengeance » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 48).

21 « *Mencioné mis observaciones hechas desde la primera vez que vi al alazán, con su extraña mirada, contemplando el degüello de los potrillos en el corral de la tropilla* » (Coloane, Francisco,

de regarder le narrateur[22], avant de tuer le cheval. Outre l'humanisation de cette figure animale équine, il ressort également de ce récit que le regard semble être un moyen d'expression essentiel entre les êtres tant humains qu'animaux.

Dans la nouvelle « Une nuit dans le Páramo », les émotions d'un animal s'expriment en revanche de manière sonore : les cris d'un guanaco sont décrits comme étant « una cinta, mitad llanto humano, mitad grito de bestia »[23] ou un « grito tan feo que parece el llanto de una guagua »[24], ce qui tend à esquisser un portrait anthropomorphe de l'animal. À propos de ce rapprochement entre animal et nourrisson humain, il faut signaler que les émotions primaires, physiquement observables, apparaissent tôt dans la vie et sont indépendantes de la faculté de langage : elles sont donc présentes tant chez les enfants préverbaux que chez les animaux qui sont « non verbaux »[25].

La tristesse animale est également exprimée dans la nouvelle « Chiens, chevaux, hommes », dans laquelle le chien Pial et son maître découvrent leur compagnon, le cheval Chico, en train de s'enfoncer dans un marécage. Étant donné leur incapacité de sauver le cheval de la mort, le chien exprime sa rage[26] ainsi que de la tristesse quand disparaît le cheval :

> *Lanzó un aullido lastimero y penetrante que hendió la bruma. El hombre se estremeció nuevamente, esa vez sin saber por qué. Detúvose, llamó un rato con silbidos prolongados, pero el perro siguió aullando junto al pantano, donde acababa de perderse su compañero de trabajo.*[27]

Une réaction très similaire est décrite dans « Cururo », quand le berger Subiabre et le chien Partiera sont confrontés à la mort du chien Cururo. La voix, animale ou humaine, semble se déformer face à la mort :

> *Abrió la boca como para morder el aire y del tarascón se escapó un ladrido que sonó raro. Era la voz del perro perplejo ante los misterios*

Cabo de Hornos, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 75) ; « J'avais commencé par mes premières observations sur l'étrange regard de l'animal devant les massacres des poulains » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 48).

22 « *Me miró fijamente, intensamente. No dijo una palabra, ni un gesto reflejó su faz* » (Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 75); « Il me regarda fixement, intensément. Il ne prononça pas un mot et nulle mimique ne refléta ses pensées » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 48).

23 Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 107. « Un cri poignant, tout à la fois sanglot humain et plainte animale » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 74).

24 Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 106. « Un cri terrible qui ressemble à un vagissement d'un nourrisson » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 73).

25 Kuczaj et Watanabe, 2012 : vi ; Demoulin *et al.*, 2004 : 75.

26 « El perro lanzaba ladridos de rabia » (Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 190) ; « Le chien lançait des aboiements de rage » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 143).

27 Coloane, 2009 : 192. « Il lança un hurlement plaintif qui déchira la brume. L'homme tressaillit sans trop savoir pourquoi. Il s'arrêta et émit des sifflements prolongés ; mais le chien continuait d'aboyer au bord du marécage où venait de disparaître son compagnon… » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 144).

> *de la muerte… El hombre no estaba menos atónito. Llamó también. ¡Cururo!, dijo, y su voz, como la del perro, fue el mismo golpe sin respuesta en las cerradas puertas de la muerte.*[28]

En plus d'avoir le même type de réaction ensemble, l'animal et l'humain, le chien et son maître, communiquent visuellement et se comprennent[29]. Les animaux communiquent également entre eux : au dernier cri de Cururo, l'autre chien, Partiera, lui répond également par un hurlement et colle son oreille à la caverne où est en train d'agoniser son compagnon[30].

Selon Émile Benveniste, la communication animale se distingue du langage humain par le fait qu'elle n'a jamais pour objectif de provoquer une réponse, le langage animal ne connaîtrait donc pas le dialogue, qui est fondamental dans le langage humain[31]. L'objectif de toute expression animale serait de susciter certains comportements chez l'être auquel elle s'adresse. Or, dans les différentes nouvelles dont il vient d'être question, les expressions des animaux ne respectent pas cette constatation : les animaux communiquent non pour susciter des comportements mais pour exprimer leurs émotions et, dans certains cas, paraissent même dialoguer avec leurs maîtres humains.

Par conséquent, suivant la pensée de Benveniste, les comportements communicatifs des animaux de *Cabo de Hornos* seraient des représentations fictionnelles d'une capacité humaine de langage. Le regard rapproche particulièrement le langage des figures animales et humaines car il constitue un dénominateur commun à la communication émotionnelle de toutes les espèces. Il est d'ailleurs dit du chien Pial que « le faltaba hablar solamente »[32], comme si seule l'articulation phonétique distinguait son langage de celui des humains.

Par ailleurs, l'expression d'émotions semble être problématique chez les personnages humains. Dans « Chiens, chevaux, hommes », le narrateur dit que la dureté de ces hommes les empêche de pleurer et qu'ils ne sont nullement émus de voir un amoncellement de cadavres[33]. Dans « Cururo », la même incapacité de pleurer et de s'émouvoir est exprimée[34]. Or, cette représentation d'absence d'émotion peut être mise en parallèle avec les considérations scientifiques selon lesquelles il existe des connexions anatomiques entre les aires cérébrales liées

28 Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 164. « Il ouvrit la gueule comme pour mordre l'air et laissa échapper un aboiement bizarre, celui peut-être de la perplexité du chien devant le mystère de la mort. L'homme était lui aussi pétrifié. "Cururo", murmura-t-il, et son appel comme celui du chien, ne rencontra que le silence de portes closes de la mort » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 122).

29 « *Perro y hombre se miraron: "Cururo", el camarada, había partido arreando su última majada a la eternidad…* » (Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 1941 ; 2009, p. 163) ; « Homme et chien se regardèrent : *Cururo*, le compagnon, s'en était allé, conduisant son dernier troupeau vers l'éternité… » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 12).

30 Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 121.

31 Benveniste, 1966 : 60-62.

32 Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 188. « Il ne lui manque que la parole » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 141).

33 *Ibid.*, p. 186.

34 *Ibid.*, p. 148.

aux réponses émotionnelles et celles liées aux opérations cognitives[35]. Par conséquent, l'expression d'émotions par les figures animales révèlerait implicitement une certaine forme d'intelligence, tandis que l'absence de cette expression chez les personnages humains indiquerait une déficience cognitive.

Les émotions secondaires et comportements qui en découlent

Comme évoqué précédemment, expérimenter des émotions secondaires serait intrinsèque à la nature humaine. Dès lors, attribuer de telles émotions « sentimentales » à des animaux est considéré comme une humanisation de ceux-ci[36]. Un personnage de « Chiens, chevaux, hommes » exprime cette incarnation de sentiments par des animaux, qui est représentée implicitement dans l'ensemble de l'œuvre étudiée : « Fijarse no más cómo los animales tienen modos al igual que uno : se quieren, se odian, se perdonan, se vengan »[37]. Comme il ressort de la section précédente, les personnages animaux se conduisent en effet de cette manière les uns vis-à-vis des autres.

En effet, le lecteur constate que le cheval Flamenco ressent pendant plusieurs années de la rancœur, de la haine, un profond désir de vengeance envers Jackie, qui a égorgé des centaines de poulains. Or, les émotions secondaires se distinguent par une longue durée, tandis que les émotions primaires sont temporaires[38], et Darwin considérait déjà le ressentiment comme une manifestation émotionnelle typiquement attribuable à l'espèce humaine[39].

Dans « Chiens, chevaux, hommes », le chien, le cheval et leur maître expriment une grande joie lorsqu'ils se revoient[40] et l'amour qu'ils partagent est évoqué plusieurs fois[41]. Le désespoir que ressentent le chien et l'homme à la disparition du cheval confirme ce sentiment d'amour.

De la même manière, la tristesse de Cururo lorsqu'il prend conscience que le troupeau de moutons est condamné ou celle de son maître Subiabre pour sa

35 Kuczaj, Stan, Watanabe, Shigeru, *Emotions of Animals and Humans: Comparative Perspectives*. Tokyo, Springer, 2012, p. 51-59.

36 Demoulin *et alii*, 2004 : 73-74.

37 Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 187. « Il suffit de les observer pour comprendre que les animaux sont comme n'importe qui : ils s'aiment, se haïssent, se réconcilient, se vengent » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 141).

38 Demoulin, Stéphanie, Leyens, Jacques-Philippe, Paladino, Maria-Paola, Rodriguez-Torres, Ramón, Rodriguez-Perez, Armandi *et al.*, « Dimensions of "uniquely" and "non-uniquely" human emotions » in *Cognition and Emotion*. 18, 2004, p. 80.

39 Darwin, Charles, *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, trad. par Pozzii, Samuel, et Benoit, René. Bruxelles, Complexe, 1981, p. 262.

40 « *Relinchos y ladridos de júbilo marcaban el encuentro cuando la ausencia había sido larga. Grande amistad, la vida con sus altibajos los había trenzado. Alegria y dolor de la huella, hambres comunes a perro, caballo y hombre* » (Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 189) ; « Hennissements et aboiements saluaient la rencontre lorsque l'absence avait été longue. Des moments de joie et de souffrance avaient tissé des liens d'amitié entre l'homme, le chien et le cheval » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 142).

41 « *Sí que quería el hombre a sus dos compañeros […] el hombre quería a sus hermanos* » (Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 190) ; « Il aimait ses deux compagnons […] l'homme aimait ses frères d'infortune » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 142).

disparition révèlent également l'amour des uns envers les autres. Plus tôt dans le récit, lorsque Subiabre revoit Cururo après une longue absence, il éprouve une émotion particulière, presque celle d'un père retrouvant son enfant[42]. Il est intéressant de noter à ce propos que les attachements émotionnels de long terme entre des individus ne s'établissent normalement qu'au sein d'une même espèce, à l'exception de certaines relations particulières telles que celles unissant des chiens domestiques à leur partenaire humain, lesquelles partageraient même des traits communs avec les relations parents-enfants[43].

Toutes les interactions sociales sont profondément influencées par les émotions[44]. Dans le corpus étudié, les émotions secondaires, ou « sentiments », inspirent même aux animaux des comportements considérés comme spécifiquement humains. En effet, le cheval Flamenco tue un humain non pour le manger ou pour protéger sa progéniture mais parce qu'il le déteste et veut venger d'autres êtres de son espèce. Or, le comportement agressif d'un animal est normalement dû à sa volonté de se nourrir, de protéger sa descendance ou encore d'acquérir ou défendre des ressources[45].

Un autre animal du recueil ayant des comportements qui semblent ne pas répondre à un instinct de survie est Cururo. Cependant, alors que la manière d'agir de Flamenco répond à un désir de vengeance, celle de Cururo relève de l'héroïsme. En effet, celui-ci perd la vie dans sa tentative de sauver un troupeau de moutons pris au piège dans une grotte formée par la neige. Le narrateur exprime même l'idée que ce chien puisse être doué d'abnégation[46]. L'attitude de ce chien ne suivrait donc pas non plus la conception précédemment exposée, selon laquelle tous les comportements des animaux ont comme objectif leur propre survie. L'altruisme de Cururo n'a pas pour finalité de préserver sa propre espèce étant donné qu'il s'agit d'un chien qui se sacrifie pour tenter de sauver des moutons.

Par ailleurs, une longue tradition philosophique occidentale considère tant le langage que le raisonnement comme propres à l'humanité. Or, le comportement du cheval Flamenco révèle une intentionnalité qui montre combien l'animal organise et anticipe les événements, tandis que le désespoir du chien Pial voyant son compagnon équin s'enfoncer dans un marécage manifeste aussi une certaine forme d'entendement, car son émotion témoigne de sa compréhension

42 « *Al fin de un otoño en el que Subiabre volvía de un largo arreo a Río de Oro, encontró a* Cururo *hecho un redomón y le brillaron los ojos de alegría al darse cuenta de la pinta incomparable del cachorro, que había crecido como la espuma* » (Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 157) ; « À la fin de l'automne, revenant d'une longue transhumance à Río de Oro, Subiabre retrouva Cururo à moitié dressé, et ses yeux brillèrent de joie quand il observa l'allure incomparable du chiot, qui avait poussé comme un champignon » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 115).

43 Kuczaj, Stan, Watanabe, Shigeru, *Emotions of Animals and Humans: Comparative Perspectives*. Tokyo, Springer, 2012, p. 8-15.

44 *Ibid.*, p. 4.

45 *Ibid.*, p. 23-24.

46 « *Su último grito no fue tal vez por él, sino por su piño que también se perdía bajo la cueva de nieve* » (Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 163) ; « Et peut-être avait-il poussé son dernier cri non par crainte de sa mort mais pour prévenir les bêtes qui tombaient sous l'avalanche de neige » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 121).

de la disparition future et définitive de Chico. Ces animaux fictifs semblent donc pourvus d'une certaine capacité de raisonnement.

L'ensemble des comportements de ces animaux, que leur inspirent les émotions qu'ils expriment physiquement, témoigne donc d'une certaine humanité. Or, il est ressorti d'une étude internationale que la manière dont les personnes appréhendent les émotions, et notamment leur distinction entre émotions « primaires – non spécifiquement humaines » et « secondaires – spécifiquement humaines », est commune à toutes les cultures[47]. Nous pouvons donc considérer que chaque lecteur percevra de la même façon les représentations littéraires de ces émotions, sentiments et comportements et percevra donc tous les personnages animaux comme humanisés. De plus, cette perception de l'humanisation des figures animales peut être renforcée par une certaine réception de l'œuvre également commune à tout lecteur, comme nous l'expliquerons plus en détails ci-après.

L'effet-personnage ou l'implication émotionnelle du lecteur

Analyser les émotions suscitées par un texte littéraire revient à s'intéresser à la réception et à l'implication du lecteur. Dans cette optique, la méthodologie relative à « l'effet-personnage », développée par Vincent Jouve, implique d'aborder l'œuvre littéraire comme étant une communication dirigée vers un « narrataire extradiégétique », aussi appelé « lecteur implicite » ou « lecteur virtuel », auquel s'adresse l'ensemble des instructions fournies par le texte sur la manière dont il doit être lu, exprimées de manière plus ou moins explicite[48]. C'est cependant le sujet lisant, « bio-psychologique », qui donne vie au texte : les figures littéraires ne prennent sens qu'à travers sa lecture, par les images qu'il forme mentalement[49]. Malgré un possible écart entre la lecture virtuellement prévue par le texte et celle réalisée par un lecteur réel, il existe une certaine corrélation entre les deux[50]. En effet, il est possible de distinguer la réception individuelle de la réception intersubjective, déterminée par des composantes du texte, consistant en « l'ensemble des réactions qui, reposant sur des constantes psychologiques de l'humain, sont communes à tous les lecteurs »[51]. Dès lors, l'analyse du lecteur virtuel permettrait de dégager les potentielles réactions du « lecteur réel ». Cette réception est influencée par un ensemble de techniques de récit : tandis que certaines tendent à susciter une identification et de la sympathie

47 Demoulin, Stéphanie, Leyens, Jacques-Philippe, Paladino, Maria-Paola, Rodriguez-Torres, Ramón, Rodriguez-Perez, Armandi *et alii*, « Dimensions of "uniquely" and "non-uniquely" human emotions » in *Cognition and Emotion*. 18, 2004, p. 8.

48 Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris, PUF, 2014, p. 18.

49 *Ibid.*, p. 12.

50 *Ibid.*, p. 19.

51 *Ibid.*, p. 14. Cette idée ne nie cependant pas l'existence de « la composante subjective des représentations du lecteur […] en raison des éléments extra-textuels et intertextuels qui la concrétisent, l'image mentale est tributaire de données biographiques ou culturelles » (*Ibid.*, p. 71).

envers l'un des personnages, d'autres amènent le lecteur à éprouver de l'antipathie envers une figure fictive, voire à la rejeter[52].

L'une de ces techniques est l'illusion référentielle qui caractérise toute œuvre fictionnelle. Un personnage fictif, bien qu'étant conçu dans le monde des mots, comporte nécessairement une référence extra-textuelle : il représente une personne et correspond donc en partie à la réalité (ne serait-ce que par l'anthropomorphisme[53]). Une part du lecteur (que Jouve désigne comme étant le *lisant*) est toujours piégée par cette illusion de personne, même lorsqu'il est conscient des lois de composition artistique permettant de créer une telle illusion[54]. Selon les psychanalystes, cette tendance à tenir le fictif pour vrai est ancrée en tout être humain : chaque enfant élabore un « roman familial » afin de « surmonter les conflits de la période œdipienne »[55] et c'est sur la croyance en ce récit initial que se fonde une confiance accordée à tout texte narratif. Celle-ci est normalement refoulée, inaccessible pour l'adulte actif en éveil, mais la lecture est propice à sa remontée en surface, étant donné la ressemblance psychique de l'état du lecteur et de celui du rêveur[56]. Il est intéressant de noter, par rapport à cette confiance accordée à tout texte narratif, qu'un être humain recourt à la narration pour donner du sens, tant à soi-même qu'au monde qui l'entoure. Toute identité se construit d'ailleurs par le biais d'un récit de soi, narré à soi-même et aux autres individus, qui permet d'organiser et de présenter de manière cohérente les événements et épisodes constituant l'ensemble de la vie vécue[57].

Par conséquent, tant un être humain empirique qu'un personnage littéraire relèvent d'une construction narrative et fictive de l'identité et du sens. Ce point commun confond le lecteur d'un texte littéraire : la réception du personnage comme étant illusoirement une personne suppose un investissement émotionnel, voire affectif, car le *lisant* a en effet l'impression de rencontrer une autre personne[58]. Cet effet de vie est renforcé par un certain nombre de modalités propres à la fiction.

L'individualisation du personnage est notamment un support privilégié de l'illusion de vie. En effet, lorsqu'il lit un récit, le sujet se reconnaît instinctivement dans le personnage vivant une situation semblable à celle qu'il vit lui-même et ce qui est universel pour tout sujet, « c'est son irréductible particularité »[59]. Par exemple, un nom propre suscite une impression de réalité d'autant plus forte qu'il indique le caractère unique du personnage. Or, dans l'ensemble des titres du recueil étudié, ceux désignant un protagoniste animal tendent davantage à marquer l'individualité de ces personnages que ceux désignant un protagoniste humain. Les animaux sont désignés par des noms liés à leurs particularités phy-

52 *Ibid.*, p. 15.
53 Un personnage littéraire n'est « ni complètement "réel" (c'est une *création*), ni complètement irréel (un personnage alternatif complet est inimaginable) » (*Ibid.*, p. 64).
54 *Ibid.*, p. 10.
55 *Ibid.*, p. 86.
56 *Ibid.*, p. 88.
57 Bamberg, Michael (consulté le 27.02.2017) : « Identity and Narration », *in* Hühn, Peter *et al.*, *The living handbook of narratology.* Hamburg, Hamburg University, 2013 http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/identity-and-narration
58 Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 109.
59 *Ibid.*, p. 135.

siques (« Flamenco », « Cururo », « La poule aux œufs de lumière ») tandis que les hommes sont désignés par leur origine géographique ou leur occupation, qui sont des traits pouvant s'appliquer à bien d'autres hommes (« L'Australien », « Le dernier contrebandier », « Le toisonneur »).

Un autre ressort important de l'individualisation est l'ensemble des détails fournis à propos d'un personnage, parfois en apparence insignifiants : les personnages auxquels le lecteur s'attache le plus sont ceux au sujet desquels il connaît le plus d'informations, l'effet d'authenticité étant un ressort de sympathie très efficace. Par exemple, le lecteur apprend beaucoup du cheval Flamenco ou du chien Cururo, qui sont l'objet de la focalisation tout au long des nouvelles les mettant en scène. Le lecteur se sent donc bien plus proche d'eux que de leur maître humain. En revanche, une illusion référentielle minimale favorise une distance critique. Par exemple, l'excipit de « Cururo » mentionne les « maîtres de ces plaines » comme étant les responsables des souffrances des personnages décrites précédemment dans le récit[60]. L'absence de nom propre, de détermination, de qualification, amène à se distancier de ces propriétaires terriens et à ressentir de l'antipathie envers eux.

Il existe en effet une relation étroite entre intérêt et émotion : plus un lecteur est amené à s'intéresser à une figure, plus il s'investit émotionnellement dans sa découverte[61]. Dès lors, l'explication du passé, en tant que genèse, d'un personnage dont est raconté le destin établit un rapport d'intimité particulièrement fort avec le personnage[62]. Par exemple, dans le cas de Cururo, le lecteur a accès à la scène où Subiabre le découvre et le baptise de son nom, alors qu'il vient à peine de naître[63]. Après avoir décrit en grandes lignes la vie de Cururo et ses habitudes, la nouvelle se termine sur la mention de son cadavre. Le récit semble donc être un résumé de la vie de ce chien, qui est le personnage du récit que le lecteur connaît le mieux.

La sympathie d'un personnage aux yeux du lecteur ne découle pas seulement de l'accès aux informations le concernant mais aussi de sa compréhension. Il est possible que, bien qu'un personnage ne se comporte pas de manière éthique, il « demeure sympathique aux yeux du lecteur qui dispose des éléments biographiques à l'origine de cette violence »[64]. C'est exactement le cas de Flamenco : bien qu'il tue un être humain, Jackie, le cheval suscite la sympathie du lecteur car ce dernier sait pourquoi cet assassinat est perpétré. En effet, « un acte compris est déjà à moitié pardonné. L'explication, légitimant la conduite du personnage, le pose davantage en victime qu'en coupable »[65].

Le personnage de la « victime innocente » suscite d'ailleurs particulièrement l'empathie du lecteur, la compréhension des souffrances d'autrui étant une spécificité de l'humanité[66]. La souffrance est aussi un thème étroitement

60 Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 166.
61 Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 98.
62 *Ibid.*, p. 138.
63 Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 152-153.
64 Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 138.
65 *Ibid.*, p. 138.
66 *Ibid.*, p. 212.

lié à l'intimité du personnage : il semble que la connaissance et la compréhension profonde d'un individu passent par celles de ses blessures psychologiques, ses souffrances[67]. Par exemple, le chien Cururo inspire la pitié du lecteur, par la souffrance qui entoure sa naissance : sa mère et tous les autres chiots de la portée sont tués par un homme, Cururo est le seul survivant. Ensuite, la fin de sa vie suscite également l'émotion du lecteur, son décès attristant profondément son maître, qui estime que leurs vies ont été similairement empreintes de souffrance :

> *– ¡Oh, Cururo querido, cuánto se iba pareciendo tu vida a la mía! – murmuró el ovejero. ¿Por qué la acabaste tan pronto? ¿Acaso también me espera un cercano fin? […] ¡Igual, igualito que su finado Cururo había sido él! ¡Un día cualquiera también acabaría su vida en una rodada traicionera del destino cruel! «¡Perro y hombre son casi lo mismo en estas tierras!», pensó. ¿Acaso sus compañeros no eran otros innumerables y anónimos Cururos que arreaban los piños de «oro blando» en las dilatadas regiones magallánicas? – Sí, eso no más eran !*[68]

Le processus d'illusion référentielle anesthésie la faculté de distanciation du lecteur et l'amène à compatir à la souffrance du personnage. La lecture constitue en effet « une expérience concrète, ressentie physiquement par le sujet »[69], lequel éprouve de l'angoisse ou de la satisfaction, selon les aventures des personnages. La connaissance en détails de la vie du personnage - et plus particulièrement d'aspects liés à ses souffrances, son passé, les raisons de son comportement - est corrélative d'une émotion plus intense ressentie à la lecture. Or, plus les émotions suscitées sont intenses, plus le lecteur se projette dans l'univers du personnage et plus sa construction identitaire et sa représentation du monde sont influencées par la lecture du texte[70]. Vincent Jouve considère d'ailleurs que la lecture de textes fictionnels est une expérience complexe à décrire car elle mêle réflexion et affection impliquant le « dépassement des limites traditionnelles établies par la philosophie entre les facultés de l'esprit humain : la raison et la sensation »[71].

67 *Ibid.*, p. 140.

68 Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 165-166. « – Cururo, mumura le berger, comme ta vie ressemblait à la mienne ! Pourquoi es-tu parti si vite ? Peut-être suis-je moi aussi proche de la fin… […] Oui, il ressemblait bien à son cher Cururo ! Lui aussi, un beau jour, perdrait la vie dans un piège sournois du destin. « Homme et chien, ici, c'est du pareil au même ! », pensa-t-il. Après tout, ses compagnons n'étaient-ils pas d'innombrables et anonymes Cururos, qui gardaient les troupeaux d'« or doux » des vastes régions magellanes ? Oui, ils n'étaient que cela ! » (Coloane, 1994 : 123).

69 Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 196.

70 Bamberg, Michael (consulté le 27.02.2017) : « Identity and Narration » *in* Hühn, Peter *et al.*, *The living handbook of narratology.* Hamburg, Hamburg University, 2013 http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/identity-and-narration

71 Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*,, p. 199.

Le rôle de la narration

Si le lecteur est plus ou moins consciemment piégé par l'illusion référentielle, c'est parce qu'il accorde sa confiance à l'instance du narrateur, feignant de considérer son récit comme « vrai »[72]. Cet effet est particulièrement renforcé dans les nouvelles étudiées car l'auteur affirme dans son autobiographie que tout ce qu'il raconte dans ses textes littéraires sont des « experiencias vividas, muy próximas a la verdad »[73]. Bien qu'il existe une frontière infranchissable entre le narrateur – instance littéraire appartenant à la fiction – et l'auteur – personne extralittéraire du monde empirique, le narrateur semble parfois en partie correspondre à une projection de l'écrivain, qui fait de lui un porte-parole de ses pensées et réflexions. Dans plusieurs nouvelles du recueil étudié, le narrateur est d'ailleurs un vieux chilote racontant ses souvenirs, à l'instar de l'auteur.

De plus, l'illusion référentielle incite le lecteur à construire mentalement une « image du narrateur comme instance psycho-sociale instaurant un système de valeurs »[74]. Le lecteur, afin de garantir la communication dont il est le destinataire, accepte le marquage positif ou négatif des personnages qui est émis par la narration, et qui l'incite à ressentir de la sympathie ou de l'antipathie envers les personnages. Le narrateur a donc un rôle profondément axiologique : ses commentaires orientent l'adhésion à certaines valeurs, incarnées par les personnages[75].

La valeur que le narrateur accorde à chacun des personnages s'exprime par son évaluation du personnage par rapport à différents aspects. Par exemple, l'évaluation du corps, médium du comportement, est un élément à propos duquel le commentaire du narrateur révèle particulièrement la valeur accordée au personnage[76]. Ce jugement esthétique s'observe par exemple dans « Flamenco » : le narrateur décrit à plusieurs reprises ce cheval comme extrêmement beau[77] et comme étant « el mejor tipo de la tropilla »[78], celui dont tout le monde désire devenir le maître.

De tels jugements de valeur relatifs à un personnage doivent être examinés en relation avec « les modes de présentation des autres personnages de la même scène »[79]. Dans le cas de Flamenco, sa caractérisation apparaît d'autant plus positive face au rejet suscité pour « aquel feroz Jackie »[80]. En effet, le narra-

72 *Ibid.*, p. 202.
73 Coloane, Francisco, *Los pasos del hombre*, Milano, Mondadori, 2000, p. 89. « Des expériences vécues, très proches de la vérité ».
74 Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.,* p. 102.
75 Bamberg, Michael (consulté le 27.02.2017) : « Identity and Narration » in Hühn, Peter *et alii The living handbook of narratology.* Hamburg, Hamburg University, 2013 http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/identity-and-narration
76 Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.,*, p. 102.
77 « La belleza extraordinaria del animal hizo que mis ojos se dilataran de asombro » (Coloane, 2009 : 61) ; « J'ouvris de grands yeux étonnés devant l'extraordinaire beauté de l'animal » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 35).
78 « Le meilleur cheval du troupeau » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 35).
79 Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.,*, p. 175.
80 Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 60. « Le féroce Jackie » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 34).

teur émet un jugement de valeur négatif de ce personnage, dénonçant l'amoncellement de cadavres de chevaux dont il est présenté comme responsable[81] et le désignant comme étant un « hombre primitivo »[82] ayant « *cuentas oscuras con su conciencia* »[83].

De manière similaire, dans « Chiens, chevaux, hommes », le narrateur raconte les rodéos de manière à susciter tant de la compassion pour les animaux que de l'antipathie envers les hommes qui s'amusent à leurs dépens[84]. Il affirme également la supériorité des animaux : « *Hay que aguantarse a mirar las cosas un rato, amigo, y entonces aprenderemos mucho ; por lo menos lo poco que vale a veces un hombre, lo que sirve un caballo y el valor de un perro* »[85]. Le narrateur insiste particulièrement sur la valeur qu'ont les chiens dans cette région du monde[86] et attribue des qualités esthétiques au physique du chien et du cheval[87].

Une opposition de valeurs similaire se retrouve dans le récit « Cururo », à travers l'attribution d'une certaine supériorité à des chiens tels que lui par rapport aux hommes :

81 «Son duros estos gringos – pensé. En vez de regalar esos animales o vendérselos a los ovejeros y peones de su propia estancia, prefieren matarlos para descongestionar sus campos y no propagar la raza y la marca» (Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 61); «Ils sont durs ces gringos, pensai-je. Au lieu d'offrir ces bêtes et de les revendre aux employés de leur propre estancia, ils préfèrent les tuer pour décongestionner les champs et ne pas laisser se propager une race inférieure ! » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 35)

82 Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 69. « Un homme fruste » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 43).

83 Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 70. « Des comptes obscurs avec sa conscience » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 43).

84 «*¡Pobre bestia; tres bolas amarradas a una cuerda por el indio primitivo bastaban para darle aquel tremendo zamarrazo! ¡Quién la vio antes y quién la ve después! Si hasta pena daba mirar esa cosa tan poderosa, tan viva, arrollada por aquella friolera de la boleadora*» (Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 185); « Pauvre bête ! Les trois boules reliées par une corde, jadis utilisées par les Indiens, le déséquilibraient brutalement. Et c'était un spectacle poignant que celui d'un animal aussi vif et puissant, vaincu par une arme rudimentaire. » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 139).

85 Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 187. « Il faut regarder longtemps, l'ami, et alors on apprend beaucoup ; au moins le peu que vaut parfois un homme, les limites d'un cheval et le courage d'un chien » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 140-141).

86 «*¿Y quién hace el trabajo en estos campos sin ellos? ¿No les andamos estorbando algunas veces? ¿Y cuando a uno lo reciben en una estancia, no es acaso por la fama de sus perros?*» (Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 188) ; « Et qui peut faire le travail sans eux ? Est-ce qu'on ne les gêne pas parfois ? Et lorsqu'on recrute quelqu'un, n'est-ce pas à cause de la réputation de ses chiens ? » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 141).

87 «*Fueron dos compañeros de su vida: el Chico, un caballo alazán dorado, de ojos grandes, que miraban como los de un niño, circundados de pestañas y enormes ojeras negras. ¡Si era su cabeza como la de esas mujeres rubias que pintan en las tapas de las revistas! Y Pial, su perro favorito, vivaracho, inteligente, de hermosa estampa ovejera* » (Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 188); « Il avait deux fidèles compagnons : Chico, un alezan doré aux grands yeux pareils à ceux d'un enfant, bordés de longs cils et grands cernes noirs. Il avait l'air maquillé comme ces femmes blondes que l'on voit sur la couverture des revues ! Et il y avait Pial, son chien favori, vif, intelligent, un superbe berger » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 141).

> *El Cururo había sido todo en su vida. Aquel compañero de trabajo significaba para él más que todo el mundo, ya que a nadie tenía en éste. Hombres rudos, solitarios […], estos hombres aman a sus perros como a la vida misma y no porque sólo estén olvidados de la ternura, sino porque esos perros son únicos en inteligencia, y la cercanía con la vida primitiva les ha enseñado que a veces un perro es mejor que un hombre.*[88]

Le narrateur insiste sur cette idée de supériorité lorsqu'il raconte qu'un jour de plein hiver, un troupeau de moutons est recouvert par un tas de neige et sera secouru par les chiens des bergers[89]. Particulièrement, il insiste sur la noblesse du sacrifice de Cururo: « *¡Cómo se había mostrado aquel noble perro en su último día! Su vida no se apagó lentamente como las existencias vulgares. En sus últimos instantes, se sobrepasó, fue todo un estallido de luz para perderse* »[90]. Le narrateur exprime aussi ponctuellement la valeur de Cururo : il se conduit « inteligentemente »[91], est « valiente » [92]et beau physiquement, il vit une existence « llena de triunfos »[93], accomplissant notamment une « verdadera proeza »[94].

En opposition, il émet un jugement de valeur négatif envers l'homme qui a tué la mère de Cururo en le désignant comme étant « *un ser monstruoso* »[95], *ayant « una mueca asquerosa, repugnante, diabólica* »[96]. De plus, lorsqu'il signale

88 Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 148. « Cururo avait vraiment marqué sa vie ; c'était un compagnon de travail qui comptait à ses yeux plus que tout au monde, lui qui n'avait rien. Subiabre était de ces hommes rudes, solitaires, […]. Ces hommes aiment leur chien comme la vie, non parce qu'ils se trouvent privés d'affection, mais parce que ces chiens sont doués d'une singulière intelligence, et la vie fruste qu'ils mènent leur a appris qu'un chien est parfois meilleur qu'un homme » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 108).

89 « *Los perros fueron ese día los héroes; los hombres eran casi inútiles, amagados por la nieve* » (Coloane, 2009 : 160) ; « Les héros de cette journée furent les chiens ; harcelés par la neige, les hommes étaient paralysés » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 118).

90 Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 159. « Sa fin allait rester dans les mémoires, car sa vie ne s'éteignit pas lentement comme celle des chiens ordinaires ; dans ses derniers instants, il fit preuve d'un courage éblouissant qui lui fut fatal » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 118).

91 Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 158. « Intelligemment » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 116).

92 Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 162. « Courageux » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 120).

93 Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 159. « Son corps élégant et découplé, au poil noir et lustré, tacheté de gracieuses blancheurs » (117), « pleine de triomphes » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 117).

94 Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 161. « Une véritable prouesse » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 119).

95 Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 149. « Un être monstrueux » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 113).

96 Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 155. « Une grimace répugnante, diabolique et bestiale » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 114).

que l'autre chien de Subiabre n'abandonne pas le cadavre de Cururo comme lui, il affirme que l'homme est naturellement plus ingrat que le chien[97].

Dans tous ces récits, la narration marque idéologiquement les personnages de manière à susciter davantage de sympathie pour les figures animales que pour les figures humaines. Or, Vincent Jouve considère que l'intensité de l'investissement émotionnel dans l'activité de lecture est corrélative de l'influence de l'univers diégétique sur l'univers empirique, extradiégétique, en entraînant l'identification aux personnages et l'adhésion à la cosmovision du narrateur[98]. De plus, depuis les origines de la littérature, il est commun qu'une fiction « incarne des pensées ou des valeurs dont le lecteur est invité à s'inspirer, au-delà de la lecture, dans le monde extra-textuel de son existence »[99].

Conclusion

Dans *Cabo de Hornos* de F. Coloane, les personnages animaux tendent à être humanisés en étant caractérisés par des traits considérés comme spécifiquement humains, relevant tant des émotions qu'ils expriment physiquement que des comportements et des sentiments de longue durée que ces émotions leur inspirent. La colère du cheval Flamenco envers Jackie lui procure un sentiment de haine si profonde qu'il prémédite un crime contre ce dompteur ; le chien Cururo fait preuve d'abnégation en se sacrifiant pour sauver un troupeau de moutons ; la tristesse du maître de Cururo lors de la disparition de ce dernier, de manière similaire à la tristesse du chien Pial lors de la mort du cheval Chico, révèlent combien ces êtres ressentent de l'amour les uns envers les autres, bien qu'ils n'appartiennent pas à la même espèce. Les attitudes de ces figures animales témoignent également d'une certaine faculté de raisonnement, voire d'une intentionnalité.

Cette humanisation, ainsi que l'illusion référentielle et la caractérisation des différents personnages par le narrateur influencent les émotions ressenties par le lecteur : il est amené à se distancier temporairement de son propre « moi », à s'identifier aux personnages animaux et à ressentir de la sympathie envers eux, tandis que son attitude envers les personnages humains relève davantage de l'antipathie ou de l'indifférence, différentes techniques littéraires et narratives influençant la réception en ce sens. Tant les émotions représentées que suscitées permettent donc de conduire le lecteur de *Cabo de Hornos* à ressentir et conscientiser la porosité de la frontière traditionnellement établie entre êtres humains et animaux.

97 «Partiera, *su otro perro viejo, escarbando en la nieve para encontrar a Cururo. Y él como hombre, más ingrato naturalmente, los había abandonado…*» (Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009, p. 149) ; «Partiera, son autre chien, creusant la neige à la recherche de Cururo, alors que l'homme, plus ingrat naturellement, les avait abandonnés… » (Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994, p. 108).

98 Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 200.

99 *Ibid.*, p. 218.

Œuvres citées

Bamberg, Michael (consulté le 27.02.2017) : « Identity and Narration » *in* Hühn, Peter *et al.*, *The living handbook of narratology.* Hamburg, Hamburg University, 2013 http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/identity-and-narration

Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, t. 1. Paris, Gallimard, 1966.

Coloane, Francisco, *Cabo de Hornos*, Santiago de Chile, Alfaguara, 1941; 2009.

Coloane, Francisco, *Cap Horn*, trad. fr. par Gaudry, François. Paris, Phébus, 1994.

Coloane, Francisco, *Los pasos del hombre*, Milano, Mondadori, 2000.

Darwin, Charles, *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, trad. par Pozzii, Samuel, et Benoit, René. Bruxelles, Complexe, 1981.

Demoulin, Stéphanie, Leyens, Jacques-Philippe, Paladino, Maria-Paola, rodriguez-Torres, Ramón, Rodriguez-PEREZ, Armandi *et al.*,« Dimensions of "uniquely" and "non-uniquely" human emotions », *Cognition and Emotion*. 18, 2004, p. 71-96.

Heidegger, Martin, *Les Concepts fondamentaux de la métaphysique*. Paris, Gallimard, 1992.

Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris, puf, 2014.

Kuczaj, Stan, Watanabe, Shigeru, *Emotions of Animals and Humans : Comparative Perspectives*. Tokyo, Springer, 2012.

Ramírez Lámbarry, Alejandro, *El otro radical – La voz animal en la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo xx*, Tesis de doctorado en la Universidad de París-Sorbona, París IV, 2011.

Yelin, Julieta (consulté le 27.10.2016) : «Para una teoría literaria posthumanista. La crítica en la trama de debates sobre la cuestión animal». *E-misférica* (2013), 10, 1. http://hemispherinstitute.org/hemi/es/e-misferica-101/yelin.

Cinquième partie
Mort de l'affect

La mort de l'affect dans *The Atrocity Exhibition* (1970) et *Crash* (1973) de James G. Ballard, clinicien de son époque

Hervé Lagoguey
Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP EA-4299

Résumé. Le but de cet article est d'étudier ce que Ballard appelle « la mort de l'affect », phénomène qu'il met en scène dans un univers urbain peuplé de personnages qui ont perdu la faculté d'éprouver des sentiments et d'exprimer des émotions. Selon lui, ce phénomène est causé par l'époque sur laquelle il écrit, les années soixante, qu'il voit caractérisées par la violence, l'explosion du paysage médiatique et le développement du paysage technologique. Deux traumas symbolisent cette violence : l'assassinat de Kennedy et la guerre du Vietnam. Mais à force de montrer et commenter de tels événements jusqu'à saturation, les médias émoussent la faculté du public à s'émouvoir. Ces medias contribuent aussi à valoriser à l'excès l'apparence, la posture. Que l'on soit dans la politique ou le spectacle, les émotions des figures publiques sont simulées, celles des auditoires sont conditionnées. Quant à la société de consommation, elle réduit l'humain à un corps-objet, voire à un sujet d'expérience. Tout autour, un paysage technologique de béton et d'acier encourage cette modification de comportement, à tel point que l'homme s'identifie à la machine, nouveau compagnon de sa sexualité, nouvelle expression de ses pathologies. En adoptant un style froid et dépassionné, en multipliant les listes et les inventaires, Ballard est à l'unisson de son sujet, qu'il dissèque comme un cadavre pour mieux exorciser ses propres fantômes.

Mots clés : Mort de l'affect, corps, sexe, technologie, paysage médiatique.

Abstract. The purpose of this article is to study what Ballard calls « the death of affect », a phenomenon which he depicts in an urban universe peopled with characters who have lost the faculty to have feelings and express emotions. According to him, this phenomenon is caused by the times he writes on, the sixties, which he considers as characterized by violence, the explosion of the media landscape and the development of the technological landscape. Two traumas symbolize this violence: the assassination of Kennedy and the war in Vietnam. But by dint of showing and commenting such events up to saturation point, the media impairs the public's capacity to be moved. The media also contributes to give too much value to appearance and posturing. Whether in politics or entertainment, the emotions of public figures are simulated, those of the

audience are conditioned. As for the consumer society, it reduces man to a body-as-object, or even a subject to experiment on. All around, a technological landscape made of steel and concrete encourages this change of behaviour, so much so that man identifies himself to the machine, this new sexual partner, this new expression of his pathologies. Adopting a cold dispassionate style, multiplying lists and inventories, Ballard is at one with his subject, which he dissects as a cadaver so as to exorcize his own ghosts.

Keywords: Death of affect, body, sex, technology, media landscape.

I believe in the death of the emotions and the triumph of the imagination[1]*.*
(Ballard, 1984 :181)

Le propos de cet article est d'étudier ce que Ballard a appelé « la mort de l'affect » dans ses deux œuvres les plus radicales, en expliquant pourquoi et en analysant comment ces deux livres sont à ce point vidés des émotions que l'on imagine parcourir la plupart des œuvres de fiction. Qu'entend-on par affects ? Pour Descartes (1649 : 86), ce sont des « passions de l'âme », « des perceptions, ou des sentiments, ou des émotions de l'âme […] causées, entretenues et fortifiées par quelque mouvement des esprits » (c'est-à-dire par le système nerveux). Pour Spinoza (1677 : 198-333), il y a trois Signes ou affects fondamentaux : la Joie, la Tristesse et le Désir, d'où découlent les « passions », affects bénéfiques (l'amour, passion joyeuse) ou nocifs (la haine, passion triste), dans la mesure où ils augmentent ou diminuent la puissance d'agir[2]. Chez Freud (Le Guen, 2008 : 26-27), « [u]n affect correspond à une décharge pulsionnelle, perçue comme sensation, dont il est l'expression quantitative, il est ainsi à la base du fonctionnement psychique […]. La notion d'affect recouvre tout un panorama de sentiments, sensations et humeurs […] cela va des larmes jusqu'à la vengeance en passant par l'effroi […] l'amour […] le deuil ». L'affect est, selon Gregory (1993 : 21), un « [t]erme de psychologie désignant un sentiment ou une émotion, particulièrement lorsqu'ils conduisent à l'action ». C'est une « [é]motion éprouvée, inhibée ou réprimée. Conscient ou inconscient, l'affect est lié au sort d'une tension pulsionnelle », selon Bloch (1997 : 35), ou une « [f]orme d'action ou de passion qui constitue l'élément de base de la vie affective » d'après Blay (2006 : 13). Des définitions qui ont chacune sa subtilité, ce qui montre la difficulté qu'a le langage à mettre des mots sur un phénomène « pré-linguistique », qu'il renvoie à des « états mentaux » passagers – *se sentir* – ou à des « dispositions mentales » fondamentales - être - (cf. Smith, 2010 : 158-160, qui résume ainsi la différence établie par Richard Wollheim dans *On the Emotions*, 1999).

Les deux œuvres de Ballard traitées ici apportent une sorte de définition antonymique des émotions, parce que, dans des conditions de cadre très par-

1 « Je crois à la mort des émotions et au triomphe de l'imagination. » (ma traduction).
2 Voir à ce sujet Deleuze (1993 : 172-187).

ticulières, elles présentent un monde humain qui en est dépourvu. Ce monde est frappé par la mort de l'affect, qui se conçoit comme un vide émotionnel, une absence d'expression, un manque de réaction. Les héros sont frappés d'une incapacité chronique à ressentir et manifester les émotions que l'on attend d'eux dans des situations données et qui, de ce fait, brillent surtout par leur absence, Ballard s'ingéniant à illustrer la non-émotion. Le vu, le vécu et le ressenti sont tellement dissociés que ses personnages n'interagissent pas « normalement » entre eux, ils ne sont pas ou ne semblent pas *affectés* par les événements – les atrocités – du monde extérieur. Entre les lignes, le lecteur est convié à s'interroger sur les émotions qu'il pourrait ou non ressentir à leur place, les affects en jeu étant plus le fruit du récepteur de la fiction que des héros de cette fiction.

Cet article proposera une analyse des moyens dont se sert Ballard pour présenter la mort de l'affect : le refus des formes traditionnelles, l'exploration d'une psychopathologie moderne, l'analyse de la banalisation de la violence surmédiatisée, le constat du règne de la société du spectacle et ses simulacres, la représentation de l'hybridation homme / machine, née du paysage technologique en expansion.

Une écriture en marge des courants

Si Ballard [3]choisit un genre littéraire où les idées importent plus que la psychologie des personnages, c'est parce que selon lui, seule la science-fiction peut rendre compte de l'évolution du monde, de l'impact des sciences et des technologies sur nos vies et nos comportements. « [T]hey dictate the languages in which we speak and think. Either we use those languages, or we remain mute[4]», écrit-il en préface à la première édition française de *Crash* (cf. Ballard, 1984 : 10). Selon lui, le roman traditionnel s'attache exclusivement à décrire les nuances des rapports humains, négligeant ainsi des domaines tels que la dynamique des sociétés et la place de l'homme dans l'univers.

Tout en opérant dans le champ de la science-fiction, il délaisse les conventions de « l'Âge d'or » (d'avant Hiroshima) qui perdurent à son époque (récits de planètes et futurs lointains), pour situer ses récits *hic et nunc* et développer sa théorie de « l'espace intérieur », « that psychological domain where the inner world of the mind and the outer world of reality meet and fuse [5]» (cf. Ballard,

3 Un bref état des lieux de la vie et de la fiction de Ballard peut montrer comment, malgré leur singularité, *The Atrocity Exhibition* et *Crash* s'inscrivent en toute cohérence dans la bibliographie d'un auteur toujours très réfléchi dans ses projets et conscient de l'accueil qui leur est fait. Né à Shanghai en 1930 de parents britanniques, le jeune Jim est marqué à jamais par l'occupation japonaise au lendemain de Pearl Harbor. Il n'arrive en Angleterre qu'à l'âge de quinze ans et considèrera toujours son pays comme une terre étrange, voire étrangère. Après avoir fait deux ans de médecine, autre période fondatrice, il sait qu'il veut devenir écrivain. À partir de 1956, il vend de nombreuses nouvelles de science-fiction à des magazines.

4 « [E]lles nous dictent notre langage. Nous avons le choix : utiliser ce langage ou demeurer muet ». Les traductions du roman *Crash* sont de Robert Louit. *Crash !* Paris, Calmann-Lévy, 1974.

5 « ce point nodal de l'esprit […] où la réalité extérieure et l'univers mental se rencontrent et se fondent ».

1984 : 10). L'écrivain en herbe trouve loin de la science-fiction une source d'inspiration qui lui permettra d'affirmer son style et sa technique. Il s'agit d'un travail alimentaire pour la revue scientifique *Chemistry & Industry*, de 1958 à 1964, consistant en la correction et l'écriture d'articles et de comptes rendus d'ouvrages scientifiques. Comme on peut en juger dans les pages exhumées par les spécialistes de Ballard[6], son écriture y est aussi neutre et factuelle que possible. C'est une forme qui va perdurer dans sa fiction, ce que lui reprocheront certains critiques incapables de voir plus loin que l'apparente platitude de style, qui est un choix délibéré, et donc un style en soi. Ballard restera toujours grand amateur de ce qu'il appelle « littératures de l'invisible » (« invisible literatures »), revues scientifiques, manuels techniques, brochures d'entreprises pharmaceutiques, etc. Ce qui pour beaucoup constituerait un matériau de lecture ennuyeux, voire abscons, alimente l'imaginaire de l'auteur, qui de tout temps semble avoir privilégié la raison et le factuel aux sentiments.

Ballard aurait préféré être peintre plutôt qu'écrivain, mais n'ayant aucun talent pour manier les pinceaux, il a pris sa plume pour composer des « tableaux écrits ». Ainsi, dans ses premiers romans apocalyptiques inspirés par la peinture surréaliste, les états d'esprit des personnages sont à l'unisson des paysages extérieurs. Dans *The Drought* (1966), pas de mots pour décrire les sentiments de vide, de tristesse et de désœuvrement des antihéros, mais un paysage aride et désertique en accord avec leurs états d'âme silencieux. Dans *The Drowned World* (1962), les désirs régressifs des protagonistes trouvent leur écho dans un environnement aquatique (utérin) et végétal (préhistorique). S'il y a une forme de lyrisme dans l'œuvre de Ballard, c'est dans la composition de ces paysages qu'on la trouvera, en particulier dans *The Crystal World* (1966), pas quand il met en scène des rapports humains, limités au professionnel, au fonctionnel. S'il y a des couples dans les livres de Ballard, ceux-ci entretiennent des rapports distanciés, dépassionnés. Point d'expression d'amour ou de joie, de haine ou de chagrin, de peur ou d'espoir chez ses personnages, la réflexion ou la contemplation prenant le pas sur l'émotion[7].

Le refus des formes traditionnelles

Quelques clefs de lecture me paraissent indispensables tant *The Atrocity Exhibition* et *Crash* sont des projets d'écriture singuliers. Parus en revues entre

6 Ballard, J. G. (consulté le 30.10.2017) : « Chemical Appendix : the Complete C&I Reviews ». http://www.ballardian.com/chemical-appendix-the-complete-ci-reviews

7 Nous ne mettrons pas cette absence sur le compte d'une réserve toute britannique, mais rappellerons un point bibliographique d'importance : Ballard a perdu sa femme Mary très tôt d'une pneumonie foudroyante (1964) et il a élevé seul ses trois enfants. Si en interview l'homme s'étend sur la difficulté, mais aussi la joie et la fierté qu'il a éprouvées à mener à bien ce devoir de père, jamais l'écrivain ne s'épanche sur la douleur occasionnée par cette perte brutale, même dans son autobiographie *Miracles of Life* (2008). À chaque fois que le drame est évoqué, il est sèchement réduit à sa partie émergée, factuelle, une forme dictée par le choix de la pudeur et de la dignité, pas par l'indifférence. Les mois de page blanche, les années de boisson, la noirceur des textes qu'il écrivit ensuite furent des signes extérieurs d'une douleur durable, mais contenue.

1966 et 1969, les quinze textes qui composent *The Atrocity Exhibition* ont été réunis en recueil en 1970[8]. L'un d'entre eux, « Crash ! » (1969), contient l'ADN du futur roman *Crash* (sans point d'exclamation en anglais). Par défaut, on parle de quinze chapitres, mais ce livre n'est ni un roman, ni un recueil de nouvelles au sens habituel du terme. Les textes, fragmentaires et non-linéaires (car pour Ballard nos vies sont ainsi), sont agencés selon des effets de collage et de montage, inspirés du pop art (cf. à ce sujet Mavridorakis, 2011). Si l'on retrouve des thèmes, des décors ou des personnages d'un texte à l'autre, il n'y a pas d'histoire proprement dite. Dans la préface d'une réédition (2001), Ballard suggère de faire fi de la lecture traditionnelle, de feuilleter le livre jusqu'à ce qu'un paragraphe attire notre attention. Comme un rhizome, le livre est fait « de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu ». Son système d'échos fait que « n'importe quel point […] peut être connecté avec n'importe quel autre ». C'est une carte à « entrées multiples […] tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel » (cf. Deleuze et Guattari, 1980 : 31, 13, 20).

Pièce à part indépendante du tout dont il fait partie, chaque paragraphe a un sous-titre (254 au total). Piste ou fausse piste, leur usage échappe à la tradition, tout comme ce livre rejette les codes du récit réaliste. Ballard le définit comme un ensemble de « romans condensés » radicalement différent de ce qu'il déplore de voir trop souvent dans la littérature contemporaine, des romans de la fin du XXe siècle écrits comme au XIXe, sur le fond, sans s'intéresser à l'impact de la science et des technologies sur la société, mais aussi sur la forme, alourdie par trop d'informations superflues. « *Those condensed novels […] are like ordinary novels with the unimportant pieces left out […] the great masses of "he said, she said" and opening and shutting of doors, "following morning"*[9] » (Ballard, 2012 : 92-93). À la lecture, on se rend compte que les émotions font partie de ce surplus dont il convient de délester le texte. « *I'm treating reality […] as if it were a cadaver* [10]» (Ballard, 1984 : 42), déclare l'auteur, qui s'attache à froidement disséquer le monde contemporain, qu'il voit dominé par le sexe, la violence, l'hypermédiatisation et la mort de l'affect. Une tâche qu'il entreprend de façon jusqu'au-boutiste dans une œuvre hantée par l'assassinat de Kennedy, la mort de Marylin Monroe, la guerre du Vietnam, la montée de la menace nucléaire, la science comme pornographie, la pornographie comme science, l'explosion du paysage médiatique, l'avènement de la politique-spectacle, la codification optimum des rapports humains. Si la tâche ne dépassait pas le cadre de cet article, on pourrait comparer cette démarche à celle entreprise par DeLillo, chez qui « [l]'observation du détail, souvent d'une précision chirurgicale, ainsi que la récurrence des métaphores corporelles ou pathologiques, invitent à lire les […] romans comme une anatomie de l'Amérique contemporaine » (Happe, 2000 : 9).

8 De nombreuses versions existent. J'utilise l'édition augmentée, commentée et illustrée de 1990.

9 « Ces romans condensés ressemblent à des romans ordinaires dont on aurait enlevé toute matière superflue, les kilomètres de « il dit, elle dit », les portes qui s'ouvrent et se ferment, les « le lendemain matin » » (ma traduction).

10 « Je traite la réalité […] comme si c'était un cadavre » (ma traduction).

L'exploration d'une psychopathologie moderne

Dans la préface spécialement écrite pour l'édition française de 1974, Ballard s'explique sur ses intentions. Dans la lignée de *The Atrocity Exhibition*, *Crash* célèbre un monde d'où les émotions ont disparu, en raison des possibilités infinies offertes par la technologie, du brouillage des frontières entre fiction et réalité, de la satisfaction immédiate de nos désirs et, de fait, de leur dérive perverse. « Voyeurism, self-disgust, the infantile basis of our dreams and longings – these diseases of the psyche have culminated in the most terrifying casualty of the century: the death of affect[11] » (Ballard, 1973 : 5). Si *Crash* est écrit sur un mode narratif classique, plus linéaire, c'est en raison de son sujet, afin de ne pas dérouter encore plus ses lecteurs. En effet, si *The Atrocity Exhibition* est son œuvre la plus radicale et la plus hybride d'un point de vue formel, *Crash* – « the first pornographic novel based on technology[12]» (Ballard, 1973 : 9) – l'est encore plus sur le fond. Son postulat est que la technologie facilite l'expression de nouvelles perversions, et le sulfureux mélange du désir et de la violence est l'illustration des psychopathologies modernes qui, si elles n'effacent pas tous les affects, privilégient majoritairement les émotions négatives. C'est ainsi qu'après le trauma originel de l'accident, au lieu d'avoir peur de l'automobile, ses héros n'imaginent plus leur sexualité sans le frisson du danger, la perspective grisante de la collision avec ce moyen de locomotion qui révèle leur pulsion de mort. Une réaction paradoxale dont le mécanisme a été analysé par Freud (1920 : 83) : « la violence mécanique du traumatisme libérerait le quantum d'excitation sexuelle ». Dorénavant, pas d'*Eros* sans *Thanatos* : la petite mort de l'orgasme ne se conçoit plus que dans l'éventualité de la mort physique à grande vitesse, qui depuis James Dean peut être conçue comme une mythologie moderne. Le produit de la technologie a failli provoquer la mort des héros principaux, James Ballard[13], Helen Remington, Robert Vaughan, et pourtant il fait naître « un plaisir où se nouent les noces d'une nouvelle alliance, nouvelle naissance […] comme si l'érotisme machinal libérait d'autres puissances illimitées » (Deleuze et Guattari, 1972 : 25). James tue accidentellement le mari d'Helen, mais elle n'éprouve ni haine, ni ressentiment, et finit même par coucher avec lui, singulière façon de porter le deuil. Le désir doit dorénavant passer par l'intermédiaire de cette violence cathartique, l'expérience révélant ce qui était latent en eux. Expérience est le mot clé : Ballard traite ses héros comme des patients ou des cobayes, pas comme des personnages romanesques, il s'intéresse à leurs pathologies plutôt qu'à leurs émotions. « Plus proche d'un médecin que d'un malade, l'écrivain fait […] le diagnostic du monde » (Deleuze, 1993 : 74). Ce diagnostic, dont les causes vont être exposées, c'est la mort de l'affect, cette atro-

11 « Voyeurisme, dégoût de soi, puérilité de nos rêves et de nos aspirations – ces maladies de la psyché sont toutes contenues dans le cadavre le plus considérable de l'époque : celui de la vie affective ».

12 « le premier roman pornographique fondé sur la technologie ».

13 Dans ce récit à la première personne, Ballard a donné son nom à son héros, afin de ne pas cacher ses obsessions derrière un nom fictif. Nous parlerons donc de Ballard l'écrivain et de James le personnage.

phie des émotions, cette « blancheur tonale » (cf. Baudrillard, 1970 : 186) si bien rendue dans le film *Crash* (1996), par ses acteurs aux regards vides et par son réalisateur, David Cronenberg, qui « manages to strip every resonance, every exit to the world of human emotions[14] » (cf. Sinclair, 1999 : 121).

La sursaturation des images, reflet de la violence d'une époque

Ballard a toujours posé un regard aigu sur l'Amérique et ses mythes en construction, et *The Atrocity Exhibition* est le témoin de la violence des années soixante, dont les drames sont « hyper » visibles en raison de l'explosion du paysage médiatique : multiplication des postes de télévision, essor de la presse magazine, de la publicité, du cinéma. La faculté du public à ressentir des émotions réelles et durables est érodée par ce flot d'images tour à tour effrayantes et stimulantes « *within minutes on the same TV screen, a prime minister is assassinated, an actress makes love, an injured child is carried from a car crash. Faced with these charged events, prepackaged emotions [are] already in place* [15]» (Ballard, 1970 : 89). À force d'être sollicitées de manière anarchique par la grâce du fameux « sans transition », en raison de « l'absence réelle au monde » imposée par le prisme médiatique et « d'une abstraction totale » (cf. Baudrillard, 1970 : 188) dans le traitement des événements, les émotions formatées et prêtes à l'emploi sont mises dans des tiroirs que le spectateur ouvre et referme au gré de stimuli qu'il finit même par anticiper, sans éprouver la moindre surprise.

Si l'ennui naît de l'uniformité, c'est de l'exposition répétée des images que naît la banalisation et l'indifférence. À force d'être diffusées, les images d'explosions nucléaires prennent un air de carnaval à la *Dr Strangelove* (Stanley Kubrick, 1964). Quand Eniwetok fusionne avec Luna Park, l'objet de terreur devient objet de dérision. Sans cesse exhibée, la violence finit par être déconnectée de la réalité, ce qui entraîne l'anesthésie des émotions qu'elle devrait susciter, colère, dégoût, terreur. Ballard donne en exemple la célèbre photo du chef de la police de Saigon qui abat un Viêt-cong d'une balle dans la tête, une image qui perd de son pouvoir émotionnel une fois récupérée et stylisée, utilisée comme un logo par le *Sunday Times* pour signaler ses articles sur le Vietnam (cf. Ballard, 1970 : 21). Les magazines *Life* ou *Paris Match* misaient eux aussi sur le « choc des photos », une stratégie qu'avec « le poids des mots » Ballard caricature à outrance dans *The Atrocity Exhibition* et ses effrayants clichés de guerre et de torture. La création de cette réalité filtrée a pour résultat « *an etiolation of […] sensibility, which is then unable to connect emotionally with the events*

14 « Cronenberg parvient à *se délester du moindre écho et de la moindre ouverture sur le monde des émotions humaines » (ma traduction).*

15 « [En] quelques minutes, sur un même écran, un premier ministre est assassiné, une comédienne fait l'amour, un enfant blessé est extrait d'une carcasse de voiture accidentée. Confrontés à tous ces événements chargés de sens, les émotions *préconditionnées [sont] déjà en place ». Les traductions de The Atrocity Exhibition sont de François Rivière. La Foire aux atrocités. Auch, Tristram, 2003.*

witnessed by the dispassionate camera [16]» (Gasiorek, 2005 : 72). Le personnage du Dr Nathan dit ceci à propos de la guerre du Vietnam vue à – et par – la télévision : « *Far from repelling us, it appeals to us by virtue of its complex of polyperverse acts […] these are games that anyone can play* [17]» (cf. Ballard, 1970 : 77). Une position provocatrice ? Pas tant que ça si on la juge à l'aune des films qui ont exploité cette violence avec les faveurs du grand public - *Apocalypse Now, The Deer Hunter, Platoon* - à qui on a présenté « la guerre comme succession d'effets spéciaux » (cf. Baudrillard, 1981 : 89). Si bien des passages de *The Atrocity Exhibition* sont outranciers, c'est en raison d'une démarche précise : « I was writing […] about the way in which sensation had usurped the place previously occupied by some kind of sympathetic engagement with the subject[18]». Le sensationnel en lieu et place de l'informationnel, le spectacle de la souffrance plutôt que l'empathie avec les souffrants, tel est le mot d'ordre de cette nouvelle grammaire, « the new alphabet of sensation and violence [19]» (Ballard, 1970 : 77), si prégnante que les images sont impuissantes à susciter la pitié ou l'effroi, remplacés par la fascination.

Pur produit de cette époque, Vaughan possède une collection de photos de victimes d'accidents automobiles et de blessures horribles, qui ne provoquent pas chez lui les réactions attendues face à un tel spectacle et tout son potentiel émotionnel, fut-il répulsif. Certes, Vaughan est une figure de savant fou (« *hoodlum scientist* ») obsédé par son projet de mettre en scène la mort automobile d'Elizabeth Taylor, mais son manque d'affect est aussi à relier à la banalisation de la violence routière. Figure iconique de *The Atrocity Exhibition*, Ralph Nader se préoccupait beaucoup de « ces voitures qui tuent » (titre français de son essai *Unsafe at Any Speed*, 1965), mais qui se souvient de son combat ? Nous sommes capables de nous émouvoir sur chaque mort individuelle, d'un proche ou d'une célébrité comme James Dean ou Lady Di, dont la fin tragique semble tout droit sortie de l'imaginaire de Vaughan. Mais, engourdis par notre dépendance automobile, nous ne sommes plus affectés par toutes ces morts anonymes, et nous acceptons avec fatalisme ce massacre à grande échelle, « l'Autogeddon », cette apocalypse à venir qui hante James.

Le traumatique assassinat de Kennedy a fait pleurer l'Amérique, plongée dans la stupeur et le chagrin. Contrairement à celui de Lincoln, les images en ont été gravées à jamais grâce au film amateur d'Abraham Zapruder. Confisqué par les autorités afin de mieux trouver des réponses au plus grand *whodunit* du XXe siècle, le film de 26 secondes est analysé, fractionné en 486 images Kodachromes. C'est comme si le cadavre de JFK était disséqué une seconde fois sur une table de montage, avec tout le détachement nécessaire à

16 « *un étiolement de […] la sensibilité, qui n'est plus capable de se connecter émotionnellement avec les événements filmés par l'impassible* caméra » (ma traduction).

17 « Loin de nous écœurer, elle nous séduit par la complexité des actes pervers polymorphes qu'elle engendre […] ce sont des jeux auxquels chacun de nous est capable de participer ».

18 Ballard, J. G. (consulté le 26.10.2016), *Artforum*, interview, 1997. « J'écrivais sur la façon dont le sensationnalisme avait usurpé la place autrefois tenue par une forme d'investissement compassionnel dans le sujet ». (ma traduction). http://www.jgballard.ca/media/1997_march_artforum_magazine.html.

19 « un nouvel alphabet fait de sensations et de violence ».

une telle opération, comme en attestent la froideur et la neutralité du rapport de la commission Warren, à la limite de l'ennui. Pas de colère, de tristesse ou de douleur dans ces pages : rien que les faits, avec pour seul objectif de comprendre ce qui s'est passé sur la Dealey Plazza le 22 novembre 1963. Un besoin national que Ballard tourne en dérision avec *The Assassination of John Fitzgerald Kennedy Considered as a Downhill Motor Race* (« L'assassinat de John Fitzgerald Kennedy considéré comme une course automobile de côte »). À la manière de Jarry dans son texte *La Passion considérer comme course de côte* (1903), Ballard décline en plusieurs vignettes une tragédie de façon décalée, sans le moindre pathos : « *Oswald […] opened the race by firing the starting gun […] Kennedy got off a bad start […] Kennedy was disqualified at the hospital […] The Warren Commission […] lay full blame on the starter, Oswald […] But who loaded the starting gun ?*»[20] (Ballard, 1970 : 108-109). Jarry inspirateur du Surréalisme et père de la Pataphysique pour rendre compte de la mort de Kennedy ? On se rend compte que si Ballard prend la tâche qu'il s'est assignée au sérieux, il fait aussi preuve de recul et d'humour noir.

L'omniprésence du paysage médiatique et la société du spectacle

> *We live in a world ruled by fiction of every kind – mass-merchandising, advertising, politics conducted as a branch of advertising […] the increasing blurring and intermingling of identities within the realm of consumer goods, the pre-empting of any free or original response to experience by the television screen. We live inside an enormous novel.*[21] (Ballard, 1973 : 8)

Ballard résumait ainsi en 1973 sa pensée sur les conséquences de l'explosion du paysage médiatique, la tendance actuelle ne faisant que confirmer la dictature de la société du spectacle. Il s'instaure à cette époque la « fausse familiarité que le petit écran établit entre les téléspectateurs et les acteurs de la grande histoire » (cf. Augé, 1992 : 45), la télévision ayant le pouvoir de « séculariser l'histoire » (cf. Baudrillard, 1981 : 76). Figure-clé de *The Atrocity Exhibition*, Kennedy s'est beaucoup servi des médias, qui ont transformé sa présidence en « story » permanente. Comme le rappelle Mc Luhan, « [p]ar la télévision, Kennedy a trouvé tout naturel de faire participer le public aux fonctions de la présidence » (Mc Luhan, 1964 : 381). Mais « l'événement [est] filtré par le medium » (Baudrillard, 1981 : 54), et le risque est celui d'une tendance à la posture, voire à

20 « Oswald […] ouvrit la course d'un coup de pistolet. […] Kennedy était mal parti. […] Kennedy fut disqualifié à hauteur de l'Hôpital […] La commission Warren rejeta toute la responsabilité sur le starter, Oswald. […] Mais qui avait chargé le pistolet ? »

21 « Notre univers est gouverné par des fictions de toute sortes : consommation de masse, publicité, politique considérée et menée comme une branche de la publicité […] confusion et télescopage d'identités dans le royaume des biens de consommation, droit de préemption exercé par l'écran de télévision sur toute réaction personnelle au réel. Nous vivons à l'intérieur d'un énorme roman ».

l'imposture. Quant au gouverneur Reagan, tout droit venu de ce monde médiatique, Ballard en fait une cible de choix dans le texte satirique *Why I Want to Fuck Ronald Reagan* (« Pourquoi je veux baiser Ronald Reagan »), qui a valu à la première édition américaine d'aller au pilon. Un « souhait » qui n'a de portée que symbolique, preuve qu'il faut lire Ballard avec du recul. Acteur de séries B, Reagan jouait et simulait plus ou moins bien les émotions. Il en va de même lorsqu'il se tourne vers la politique en endossant le rôle du « bon gars », quand il lit ses discours sur un prompteur, un premier degré d'artifice pour celui que l'on surnommait le « Grand Communicateur », mais aussi « le Tricheur » en souvenir d'un de ses rôles (*The Gipper Gipp*, 1940). « *In his commercials, Reagan used the smooth […] tones of the TV auto salesman to project a political message that was absolutely the reverse of bland and reassuring […] his scarily simplistic far-right message*[22] » (Ballard, 1973 : 105). Les politiques sont en représentation, les « sourires Colgate » de JFK et Reagan et leur proximité factice avec le peuple en font des acteurs. Le propre des comédiens est de jouer des émotions, mais l'appropriation de leur image par l'ogre médiatique et de leurs techniques par les politiques contribue à brouiller les représentations. Un président se devant d'exprimer telle émotion en telle circonstance – ne pas le faire serait *incorrect* –, un nouveau travail de décryptage s'impose pour distinguer le simulacre de l'authentique.

Alors que le cinéma est un art propice à susciter toutes les émotions possibles chez le spectateur, les stars à l'affiche de *The Atrocity Exhibition* font l'objet d'un traitement monomaniaque exclusivement centré sur leur beauté plastique. Ballard joue de la loupe et des ciseaux pour exposer les visages et les corps de Marylin Monroe, Liz Taylor, Brigitte Bardot, Jeanne Moreau. Arrêt sur image, ralenti, gros plans, agrandissements et démultiplications sont des procédés qu'il intègre dans une stratégie plus globale de mise en scène. L'objectif se focalise sur une cible vivante, qui par réduction métonymique devient une bouche, des yeux, des seins. Comme sur les écrans de cinéma, des visages gigantesques remplissent tout l'horizon des personnages, au propre comme au figuré, mais nul mot ne fait état de leur passion, seulement de leur obsession, comme Vaughan, hanté par l'idée de mettre en scène la mort de Liz Taylor, façon bien singulière d'exprimer sa fascination érotomaniaque. Désireux de s'approprier ses icônes, un des personnages découpe des photos de mannequins dans *Paris Match*, écho d'une certaine démarche artistique : « *Warhol's human subjects : stars – like Marylin Monroe – who are themselves commodified and transformed into their own image*[23]» (Jameson, 1991 : 11). Une Marylin reproductible à l'infini dont on peut acheter l'image figée sur des affiches, des tasses ou des coussins, un geste de consommation qui se substitue au désir inassouvissable d'atteindre « l'inaccessible étoile ». L'émotion, même esthétique, est absente, remplacée par

22 « Dans ses messages de promotion à la télévision, Reagan utilisait le ton doucereux […] d'un vendeur de voitures d'occasion, pour projeter un message politique qui était absolument à l'inverse du débonnaire et du rassurant […] son message d'extrême droite épouvantablement simpliste ».

23 « Les sujets humains de Warhol : des stars – comme Marylin Monroe – qui sont transformées en marchandise et deviennent le reflet de leur propre image » (ma traduction).

le besoin de possession matérielle, « the female body [is] an entity detached from lived relations, an artefact on a par with the built environment[24] » (Gasiorek, 2005 : 76).

Traven possède une pièce constituée d'écrans de cinéma où défilent des séquences, comme si elles étaient directement projetées par son cerveau, « the nervous systems of the characters have been externalised, as part of the reversal of the interior and exterior worlds[25]», explique Ballard (1970 : 44). Cette inversion des pôles est due à l'invasion du réel par la fiction : provoqués par des stimuli externes (photos, films, publicités), les rêves et désirs des héros ne sont plus en eux, mais autour d'eux. Mais contrairement aux romans des débuts, ce ne sont plus des émotions qui sont projetées, mais des corps réduits à des objets de fantasme, comme dans le cinéma pornographique, ou à des biens de consommation, comme dans la publicité, deux « arts » « instrumentalisant […] les parties morcelées du corps » (cf. Baudrillard, 1970 : 209), d'où l'émotion est absente, simulée ou programmée. Autre manifestation de cette chosification, le concept du corps-mannequin est omniprésent : poupées Barbie de cinéma, répliques en plâtre des personnalités, mannequins en caoutchouc évoquant des poupées gonflables, mannequins désarticulés des crash-tests. Ce sont des corps-objets avec lesquels on peut jouer sans état d'âme, sans remords, sans limite, jusqu'à la perversion, comme celui des poupées de Bellmer (voir *Dolls* et *Love Among the Mannequins*), la principale victime de cette violence faite aux femmes étant Karen : « Affectless scientific language mixes an obsessive medical penetration and disassemblage of the body with the reduction of Novotny to a mannequin [26]» (Luckhurst, 1997 : 107). Cependant, c'est une violence dénuée de cruauté, car il n'y a ni bons ni mauvais affects. Dans cette insensible logique expérimentale où seule l'exploration de l'anatomie importe, le corps morcelé est repensé, de nouvelles fonctions lui sont attribuées. Les héros de *Crash* inventent des organes génitaux et des pratiques sexuelles inédites, mais ne manifestent nulle excitation, en raison de « the instrumentalization of desire[27] » (cf. Luckhurst, 1997 : 120). Surenchère compensatrice, l'hypertrophie de leur activité sexuelle est proportionnelle à l'atrophie de leurs affects, les « passions de l'âme » s'effaçant au profit des sensations du corps.

Qu'ils s'inspirent de la photographie ou du cinéma, tous les procédés de représentation de *The Atrocity Exhibition* soulignent la primauté de la posture, de la stylisation, de « l'esthétique généralisée de la simulation » (Baudrillard, 1981 : 43). De nombreux passages s'apparentent à des scénarios, et comme le dit Karen à Travers, « We're all in the movies[28] » (cf. Ballard, 1970 : 70), lui le premier, personnage composite changeant de nom d'un texte à l'autre selon le rôle qu'il y joue. Ballard, qui vivait près des studios de Shepperton, lieu idéal pour

24 « le corps féminin est une entité détachée de toute relation vécue, un objet semblable aux constructions environnantes » (ma traduction).
25 « le système nerveux des personnages a été externalisé comme faisant partie d'un processus d'inversion des mondes intérieur et extérieur ».
26 « Un langage scientifique dénué d'affect où se mêlent pénétrations médicales obsessionnelles et déconstruction corporelle, Novotny étant réduite à l'état de mannequin » (ma traduction).
27 « l'instrumentalisation du désir ».
28 « Nous jouons tous dans un film ».

observer l'essor du cinéma, rappelle ceci : « *The public dream of Hollywood for the first time merged with the private imagination of the hyper-stimulated 60s TV viewer*[29] » (Ballard, 1970 : 16). Le paysage médiatique se superpose, voire s'impose, au paysage réel, on est plongé dans la « société du spectacle » selon Debord, où « le vécu s'est éloigné dans la représentation », où « la réalité vécue est matériellement envahie par la contemplation du spectacle », où « le consommateur réel devient consommateur d'illusions » (cf. Debord, 1967 : 15, 18, 44). Ballard ne peut qu'approuver : « *We're all suffocated by the consumer society and its entertainment culture, where everything is an image or imitation of something else*[30] » (Ballard, 2004 : 59). Plongés dans ce bouillonnement médiatique, ses héros prennent l'habitude de voir la vie se jouer plutôt qu'être vécue, les émotions être représentées plutôt que ressenties, imitées, surjouées plutôt que spontanées. Par la force de la répétition et le réflexe du mimétisme, ils agissent pareillement, et finissent par se détacher d'eux-mêmes et des autres.

Le développement du paysage technologique et l'hybridation homme/machine

Le paysage technologique est omniprésent dans les œuvres des années soixante-dix de Ballard, *Crash*, *Concrete Island* et *High Rise* constituant la « trilogie de béton ». L'urbanisation croissante et le culte du « tout bagnole » en sont les principaux vecteurs, mais le développement des autres modes de transports (l'aviation) et de la consommation (les centres commerciaux) tient aussi une grande place dans la prolifération de ce que Marc Augé appelle des non-lieux, « espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique », et qui « délivre celui qui y pénètre de ses déterminations habituelles » (cf. Augé, 1992 : 100, 129), à commencer par les émotions. Point de transport amoureux dans *Crash*. James et son épouse Catherine habitent près de l'aéroport d'Heathrow, autour duquel ils ne cessent de se mouvoir sans jamais s'émouvoir. Aucune jalousie entre eux, chacun faisant le compte-rendu de ses aventures comme s'il racontait une journée de bureau, ne suscitant chez l'autre qu'un intérêt poli. Traversé par les formes métalliques des flots de voitures en mouvement, leur univers de béton et d'acier est composé de tours de verre, de boutiques *duty free*, d'hôtels de transit, de parkings à étages, de stations-service. Si, en toute logique, ce paysage-machine fonctionnel dépourvu de lyrisme agit sur les états d'âme et émousse les émotions, on constate surtout que les héros s'y complaisent. Loin de les déranger, les écraser ou les oppresser, cet horizon artificiel renvoie à la chosification de personnages qui se considèrent comme partie intégrante du mobilier urbain (Helen *Remington* porte le nom d'une machine à écrire), goûtant « les joies passives de la désidentification » (cf. Augé,

29 « Pour la première fois, le rêve public de Hollywood et l'imagination privée du spectateur sur-stimulée par la télévision ont fusionné ».

30 « Nous sommes tous étouffés par la société de consommation et sa culture du divertissement, où tout n'est qu'image ou imitation d'autre chose » (ma traduction).

1992 : 129), le contentement étant dans l'effacement. S'il se crée une sensation de malaise, c'est exclusivement chez le lecteur, d'abord récepteur puis émetteur de la plupart des émotions négatives dont les personnages ne sont pas porteurs : gêne, irritation, indignation, répulsion.

C'est dans leur rapport à l'automobile que transparaît le plus cette « homologie du corps et des objets » (cf. Baudrillard, 1970 : 210). Sublimé par son reflet dans les surfaces chromées, le corps n'a d'existence que dans l'habitacle automobile : une fois séparé de sa Lincoln, Vaughan ne présente aucun intérêt aux yeux de James, qui finit par avoir la sensation d'être une extension de la machine. Le sexe n'a d'attrait que dans le véhicule, Vaughan étant celui qui teste le plus « les connexions d'organes-machines désirantes » (cf. Deleuze et Guattari, 1972 : 85). Les innombrables exemples témoignent de l'aspect volontairement répétitif et obsessionnel de l'écriture de Ballard, qui s'ingénie à superposer corps humains et corps automobiles pour créer une esthétique hybride, dont toute la mesure est donnée dans cette vision de Vaughan et Catherine : « *two semi-metallic human beings of the distant future making love in a chromium bower*[31] » (cf. Ballard, 1973 : 162). Cette hybridation prend aussi la forme des séquelles dues aux accidents. Corsetée, harnachée de prothèses orthopédiques, s'appuyant sur une canne chromée pour entrer dans son véhicule à la géométrie bizarre adaptée à son handicap, le personnage de Gabrielle évoque quelque cyborg médical sauvé par une science imparfaite, un objet de curiosité sadomasochiste plus qu'un sujet de compassion, ce que Cronenberg a parfaitement compris et mis en scène. Au lieu d'être source de répulsion, les plaies et cicatrices des accidentés marqués au fer rouge deviennent objets de fascination fétichiste, dans un double rapport d'exhibition et de voyeurisme, teinté de narcissisme mortifère. Associé aux caméras qui sont une extension de lui-même, Vaughan est le voyeur ultime. Que ces blessures se situent dans une cuisse, sous un sein ou une aisselle, elles deviennent pour lui et ses disciples de nouvelles zones érogènes. Le corps abîmé / modifié propose des possibilités sexuelles infinies pour cette communauté dont les membres se reconnaissent à travers leurs stigmates et scarifications, marques de reconnaissance d'une congrégation ne fréquentant qu'elle-même, n'allant que dans ses lieux de rite, ne se souciant que de ses obsessions. Le lecteur a l'impression étouffante de ne jamais quitter ce monde délétère où la passion est remplacée par l'obsession, l'amour par une forme de complicité dans l'interdit (la transgression des tabous), l'érotisme par le jusqu'au-boutisme, le désir charnel par le désir d'expérimenter sur des chairs mutilées. Si l'humain devient une machine parmi les machines, son corps manifeste encore des besoins de sensations, toujours plus violentes à mesure qu'il s'insensibilise émotionnellement.

L'hybridation est ainsi également psychologique, les héros de *Crash* devenant aussi insensibles que leurs machines, à la fois acteurs mécaniques et spectateurs détachés de mises en scène dont chaque mouvement est soigneusement storyboardé. L'érotisme est glacé, la tendresse stylisée, les rapports codifiés, les émotions évacuées. Leurs faits et gestes sont associés à des cérémonies, du

31 « … deux humains semi-métalliques surgis d'un avenir lointain faisant l'amour sous une charmille chromée ».

théâtre. Il n'est donc pas étonnant de les voir assimilés à des pantins obscènes comme les poupées de Hans Bellmer, que l'on manipule dans les chambres d'hôpital, ou à qui l'on fait prendre des poses dans les voitures, comme les mannequins des crash-tests, des mises en scène techno-sexuelles qui descendent directement de Sade, auteur prisé par Ballard. Celui-ci est d'ailleurs très clair sur son manque d'intérêt pour des relations dites « normales » (amour, haine, amitié) comme sujet d'écriture : « T*he relationships between characters in my fiction aren't that important […] All my characters […] are powerfully obsessional, and obsessives tend not to have personal relationships*[32] » (*cf.* Ballard, 2012 : 204). Un choix assumé qui fait que la gamme des émotions ressenties ou exprimées par ses héros est limitée et peu réjouissante. Comme le suggère Gasiorek (2005 : 95), « *[t]he mechanisation of desire produces a depersonalized view of the self and a derealised view of the world*[33] ».

Le besoin de rationalisation : listes et géométrie

Pour aller encore plus loin que ce ballet de postures vides d'émotion, le narrateur entreprend de transcrire de la façon la plus rationnelle possible les agissements des héros. Pour ce faire, il utilise la géométrie, moyen que l'on s'attend plus à trouver chez un architecte ou un sculpteur que chez un écrivain. Les bâtiments et les paysages sont assimilés à des formes géométriques, les courbes féminines à des tracés de paysages. Ce n'est certes pas révolutionnaire, mais on a l'impression que Ballard metteur en scène fait de la *motion capture* avant l'heure, le Dr Nathan estimant que « people will become mere extensions of the geometries of situations[34] » (cf. Ballard, 1970 : 77), une démarche spinoziste qui s'inscrit dans la logique de « personnage-situation » de Ballard, « n'existant que lié à un décor qui le décrit et où il placarde son inconscient comme sur un panneau publicitaire géant » (cf. Louit, 1980 : 16). Le narrateur va jusqu'à associer la rigueur mathématique de la géométrie au caractère moins rationnel des émotions. Ne les décrivant plus de façon traditionnelle (en focalisation interne), il les décrypte dans les contours des corps et des visages : « the geometry of guilt », « the geometry of aggression and desire [35]» (cf. Ballard, 1970 : 57, 67). Même s'ils ne font qu'effleurer la surface, les affects sont nocifs. Le psychique s'exprime par le physique, puis le physique est transcrit en mathématique : « *the act of love became a vector in an applied geometry*[36] » (cf. Ballard, 1970 : 52). L'amour est doublement nié, ce n'est plus un sentiment mais un acte, lui-même réduit à des courbes et des tracés. « Marriage of Freud and Euclid[37] » (cf. Ballard, 1970 : 76),

32 « Les relations entre les personnages de mes fictions n'ont pas tant d'importance que cela […] Tous mes héros […] sont obsessionnels au plus haut point, et ce type de personnalité a tendance à ne pas avoir de relations personnelles » (ma traduction).
33 « La mécanisation du désir entraîne une vision dépersonnalisée du moi et une vision déréalisée du monde » (ma traduction).
34 « les gens ne seront plus que de simples extensions de la géométrie des situations ».
35 « la géométrie de la culpabilité », la « géométrie de l'agression et du désir ».
36 « …l'acte d'amour était devenu un vecteur dans une géométrie appliquée ».
37 « Le mariage de Freud et d'Euclide ».

c'est le titre d'un paragraphe qui résume cette démarche associant sciences dures et sciences molles et qui vise à réconcilier l'inconscient et l'expliqué.

Ballard, qui a été marqué par ses deux années de médecine, s'ingénie à porter un regard distancié sur ses personnages / patients. Objets d'une observation froide et clinique, ils sont plus caractérisés par leurs fluides corporels que leurs émotions. Loin de la *Nausée* que provoque le corps chez le héros de Sartre, mais sans être aussi extrême qu'un Miller qui écrit « J'aime tout ce qui coule, même le flux menstruel des œufs non fécondés [38]», les suintements ou jaillissements de sang, de sperme, de pus, d'urine et autres substances sont considérés sans crainte ni répulsion – il n'y a pas de mouvement de recul –, ce qui fait de *Crash* un authentique roman pré-SIDA. Le mot « dégoût » (« *disgust* ») n'est utilisé qu'une fois et, très significativement, c'est pour signaler sa disparition : « *My horror and disgust at the sight of these appalling injuries had given way to a lucid acceptance*[39] » (cf. Ballard, 1973 : 190). Le Docteur Nathan représente la voix de la science, qui à défaut d'être rassurante, s'efforce de tout rationaliser, d'évacuer toute émotion, d'où l'utilisation d'un vocabulaire neutre. Comme l'a écrit Baudrillard à propos de *Crash*, « tous les termes érotiques sont techniques. Pas de cul, de queue, de con, mais, le rectum, l'anus, la verge […] une langue fonctionnelle » (cf. Baudrillard, 1981 : 172). La sexualité est non-érotique, au-delà des genres, masculin ou féminin, des orientations, hétérosexuelles ou homosexuelles, c'est pourquoi aucune pratique n'est « choquante », n'étant rien d'autre que « an act divorced of all feeling[40] » (Ballard 1973 : 161). « Pas d'affect derrière tout cela, pas de psychologie, pas de flux ni de désir » (cf. Baudrillard, 1981 : 167). Ballard dit n'avoir jamais éprouvé d'excitation d'ordre sexuel à écrire *Crash*, et que le contraire eut été synonyme d'échec. Ce style dépassionné, c'est celui du rapport de la commission Warren, des comptes-rendus de crash-test, des travaux sur la sexualité de Masters et Johnson, tous au programme de *The Atrocity Exhibition.* Pour Traven, porte-parole de l'auteur, en raison de son caractère expérimental, analytique, obsessionnel et extrême, « science is the ultimate pornography [41]» (Ballard, 1970 : 36).

Ce besoin de rationaliser et de classer se reflète dans la multiplication des inventaires et des listes : listes de préceptes pour un orgasme, de photocopies, de gadgets conceptuels, de photos Kodachrome, un « *sex kit* » où Karen Novotny – « *The 'meat' of* Atrocity » (cf. Luckhurst, 1997 : 106) – est réduite à un inventaire d'organes, d'odeurs et de températures (cf. Ballard, 1970 : 52, 63, 71, 75, 83, 54). Découpage, métonymie, chosification, on est dans un *système* qui exclut toute dimension affective au profit d'une froide démarche analytique, celle du scientifique derrière son microscope. La classification, à l'image des dictionnaires savants, se fait aussi dans la création d'anthologies, de répertoires et d'alphabets : répertoire du corps de Bardot, anthologie de techniques exploratoires sexuelles, alphabet de sensation et de violence (cf. Ballard, 1970 : 60, 77). L'auteur s'amuse

38 Henry Miller (*Tropique du Cancer*, 1934), cité dans Deleuze et Guattari, 1972 : 11.
39 « Mon aversion et mon dégoût à la vue de ces blessures effroyables avaient cédé la place à une acceptation lucide » (ma traduction, ce passage étant curieusement sous-traduit).
40 « … un acte déconnecté de tout sentiment » (ma traduction, pour la même raison).
41 « …la science constitue la pornographie ultime ».

à évoquer avec force détails l'ouvrage « Bernouli's *Encyclopedia of Imaginary Diseases*[42] » (cf. Ballard, 1970 : 76), mais c'est un travail inventé de toutes pièces, une excentricité dont serait capable le Dr Benway du *Naked Lunch* de Burroughs (1959), et l'accumulation de pseudo-langage scientifique fait tourner l'exercice à la parodie.

Les œuvres de Ballard ont elles aussi été l'objet d'un classement, fort utile pour notre étude. Après lecture, le texte laisse une *impression* sur le lecteur. Toute sensibilité personnelle mise à part, cette impression est-elle fondée ? En ce qui concerne les deux œuvres étudiées – indépendamment des intentions affichées de l'auteur –, un outil statistique précieux nous donne des éléments de réponses chiffrés, objectifs, puisqu'il recense et comptabilise tous les mots utilisés par Ballard dans son œuvre[43]. Quelques exemples sont édifiants. Toutes formes grammaticales confondues, les notions de bonheur, de joie, d'excitation, de tristesse, de colère et de dégoût sont totalement absentes de *The Atrocity Exhibition*, la peur (« fear ») n'étant mentionnée qu'une fois dans le texte « Crash ! ». Preuve par l'absence que c'est un livre froid, conceptuel, dénué d'affect, alors que Ballard ne fait pas complètement le vide des émotions dans *Crash.* L'amour (« love »), dix-sept fois présent dans *Crash* et deux fois dans *Atrocity*, est toujours un nom renvoyant à l'abstraction ou à l'acte (« make love »). Trois fois seulement, c'est l'expression d'un sentiment, entre James et Vaughan, dont le rapport homosexuel est potentiellement choquant pour le récepteur, l'homosexualité étant alors encore considérée comme un crime et / ou une maladie mentale dans de nombreux pays. Le désir – quatre occurrences dans *Crash* et trois dans *Atrocity* – est systématiquement associé à la douleur, à la violence ou à l'agression. L'excitation est l'émotion la plus présente, vingt fois, souvent associée à la violence technologique ou aux expériences sexuelles « hors normes ». Soit les émotions sont effectivement absentes, soit elles sont artificielles, conditionnées ou simulées, soit elles sont perverties, les affects « positifs » étant remplacés par des affects « négatifs ».

The Atrocity Exhibition cherche aussi et enfin à donner du sens aux drames qui ont traumatisé l'Amérique, la mort de Marilyn ou l'assassinat de Kennedy, des icônes dont la perception par le public a été façonnée par les média. Vues à travers un autre prisme, ces morts peuvent-elles paraître plus logiques, moins injustes, moins douloureuses ? Scénariser l'Histoire, c'est se donner le moyen – ou l'illusion – de la contrôler. Dans *You : Coma : Marilyn Monroe* (« Vous : Coma : Marylin Monroe »), Tallis essaie d'ordonner et de ré-agencer le chaos qui régnait dans l'esprit de l'actrice avant son suicide. Pas question de revivre les tourments de la star, la solution se trouve dans la géométrie, les formes et les volumes de sa maison, où les personnages se déplacent comme sur un échiquier, ce qui sous-entend une forme de logique. La mort de Kennedy est revisitée par Talbot, qui est fasciné par la géométrie de la Dealey Plaza. Dans

42 « *L'Encyclopédie des maladies imaginaires* de Bernouli ».

43 Bonsall, Mike : « The J. G. Ballard Concordance » (consulté le 15.11.2017). Grâce au logiciel « Concordance », Bonsall a établi la liste alphabétique et le comptage des noms, verbes, adverbes, adjectifs… dans les romans, nouvelles et articles de Ballard. http://bonsall-books.co.uk/concordance/

The Assassination Weapon (« L'Arme du crime »), Traven, de façon imaginaire, veut de nouveau tuer Kennedy, mais « in a way that makes sense[44] » (cf. Ballard, 1970 : 36). Il est toujours question de géométrie, d'architecture, Traven essaie de construire des ponts entre les choses, les événements. Les émotions, trop douloureuses, sources d'instabilité, de chaos, sont mises de côté. Les morts alternatives, si nombreuses, sont une façon de faire le deuil des disparus (tous trop tôt), de se réapproprier des drames qu'on n'a pas anticipés : Kennedy, Monroe, les astronautes d'Apollo 1, mais aussi, pour Traven, la mort de sa femme Karen, qu'il revisite encore et encore, jusqu'à une hypothétique insensibilisation. Dans la version commentée, Ballard – « Écrivain médecin de soi-même et du monde » (cf. Deleuze, 1993 : 14) – reconnait le plus important : « my younger self was hoping to understand his wife's meaningless death [45]» (cf. Ballard, 1970 : 72). Malgré tous les drames publics et privés au programme de *The Atrocity Exhibition*, il n'y a pas de regret, de chagrin, de colère, de désespoir, juste le besoin de trouver les codes et les clés des événements pour y apposer une grille de lecture. Quand les émotions sont trop dévastatrices, la raison est là pour mettre un peu d'ordre et d'apaisement.

Conclusion

Ballard l'homme parle des années soixante comme d'une période exaltante de développement culturel et d'émancipation, mais l'écrivain préfère en exposer les aspects les plus sombres. Son diagnostic de mort de l'affect est-il juste ? S'il est exagéré – l'auteur définit *Crash* comme « an extreme metaphor for an extreme situation[46] (1970 : 9) » –, il est vrai que notre rapport au monde a été modifié, tant l'espace en métamorphoses agit sur la psyché humaine. Fredric Jameson (1990 : 10) voit d'ailleurs dans le déclin de l'affect (« *waning of affect* ») un caractère marqué de la culture postmoderne – une approche critique que Ballard rejette. Pour lui, le travail du romancier est d'inventer la réalité (1970 : 11), phagocytée par la société du spectacle et ses simulacres. Et s'il célèbre les funérailles des émotions, il laisse à d'autres le soin de les réinventer, préférant explorer les méandres de la condition « inhumaine », qui prend sa source dans le paysage technologique, « impossible désormais à rêver, comme le proposait l'ancienne SF, puisqu'il est « déjà-là » […] qui vampirise l'homme et l'aliène » (cf. Bozzetto, 2011 : 163). Si le futur est déjà là, si nous vivons dans un monde fictionnel, si nous perdons le contact avec notre corps-machine, si nos facultés émotives s'émoussent, quels repères nous reste-t-il ? Aucun, si l'on en croit la vision ballardienne dystopique de la société occidentale de demain, mélange de Microsoft (surveillance) et de Disney (infantilisation) où les relations interpersonnelles se raréfient, s'assèchent, les émotions devenant des abstractions

44 « d'une façon qui ait un sens ».
45 « l'homme plus jeune que j'étais alors espérait comprendre les motifs de la mort dépourvue de sens de son épouse ».
46 « une métaphore extrême créée pour une situation extrême ».

d'elles-mêmes (cf. Ballard, 2004 : 13-16). À moins de lire ces récits comme des avertissements (« *cautionary tales* ») nous exhortant à réfléchir à ces mutations qui remettent en question la nature humaine, par la façon dont elles affectent les liens entre corps, esprit et émotions.

À la lecture de ses pages pleines de noirceur, on a du mal à imaginer l'homme qu'était Ballard, affable, jovial et plein d'humour, comme en témoignent tous ceux qui l'ont interviewé chez lui. Un éditeur potentiel a rejeté le manuscrit de *Crash* en déclarant que son auteur était « beyond psychiatric help[47] », réaction outrée dont Ballard s'est félicité, imaginant bien que ce roman susciterait les émotions (négatives) dont il était dépourvu[48]. De semblables réactions eurent lieu lors des projections de l'adaptation cinéma de Cronenberg, des spectateurs quittant les salles, les uns déroutés, les autres dégoûtés[49]. Alors que *Crash* est le fruit d'une démarche artistique sans concession, *The Atrocity Exhibition* est la lecture d'une époque, une réaction littéraire à un drame personnel. Si ces deux livres s'inscrivent en toute cohérence dans son œuvre, ils représentent l'aboutissement ultime de son versant déshumanisé, peut-être parce qu'ils sont l'expression d'un deuil aussi long et douloureux que la perte a été brutale et ressentie comme injuste. Une fois ce deuil accompli et cette perte intégrée, Ballard n'ira plus jamais aussi loin dans cette voie.

Œuvres citées

Augé, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions duSeuil, 1992.

Ballard, James G. (1970), *The Atrocity Exhibition*, San Francisco, RE/Search Publications, 1990. BALLARD, James G. (1973), *Crash*, London, Paladin, Grafton Books, 1990.

Ballard, James G., *RE/Search 8/9 : J.G. Ballard*. Textes réunis par Vivian Vale, dir., San Francisco, *RE/Search Publications*, 1984.

Ballard, James G., *Quotes : J.G. Ballard*, textes réunis par Vivian Vale (Dir.), San Francisco, RE/Search Publications, 2004

Ballard, James G., *Extreme Metaphors : Collected Interviews*. Textes réunis par Dan O'Hara et Simon Sellars, dir., London, Fourth Estate, 2012.

Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981.

Baudrillard, Jean (1970), *La Société de consommation*, Paris, Gallimard, collection « Folio/essais », 2008.

Blay, Michel, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse, CNRS Editions, 2006.

47 « psychologiquement irrécupérable » (ma traduction).

48 Loin du tumulte qu'il allait provoquer, l'auteur écrivait *Crash* selon une routine bien établie, quand ses enfants étaient à l'école, passant d'un univers fictionnel dénué d'émotions à un monde réel plein de vie et de chaleur. Deux mondes totalement hermétiques ? Pas toujours, comme en atteste son second roman semi-autobiographique au titre programmatique, *The Kindness of Women* (1991).

49 Des réactions que l'on pourrait expliquer par cette analyse : « Les émotions que les fictions suscitent en nous sont souvent accompagnées de jugements : c'est parce que nous condamnons son comportement que nous éprouvons de la colère envers Iago, et l'on pourrait difficilement dissocier ce sentiment de colère du jugement de valeur qui l'accompagne. » (Ludwig, *in* Sander, 2015 : 118)

Bloch, Henriette, *et al.*, *Dictionnaire fondamental de la psychologie*, Paris, Larousse, *in extenso*, 1997.

Bozzetto, Roger, « Littérature et science-fiction : le cas de J. G. Ballard », *Les Univers des fantastiques. Dérives et hybridations*, Aix-en-Provence, P.U. Provence, 2011, 159-167.

Debord, Guy (1967), *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 2008.

Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.

Deleuze, Gilles, GUATTARI, Félix, *L'Anti- Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

Deleuze, Gilles, GUATTARI, Félix (1980), *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.

Descartes, René (1649), *Les Passions de l'âme*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1988.

Freud, Sigmund (1920), « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981.

Gasiorek, Andrzej, *J. G. Ballard*, Manchester, Manchester University Press, 2005.

Gregory, Richard L., *et al.*, *Le Cerveau, un inconnu*, Paris, Robert Laffont, 1993.

Happe, François, *Don DeLillo, la fiction contre les systèmes*, Paris, Belin, 2000.

Jameson, Fredric (1991), *Postmosdernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1996.

Louit, Robert, « Le Chirurgien de l'apocalypse », R. Louit (dir.), *Le Livre d'or de la science-fiction : J.G. Ballard*, Paris, Presses Pocket, 1980, 7-40.

Le Guen, Claude, *et al.*, *Dictionnaire freudien*, Paris, puf, 2008.

Luckhurst, Roger, *The Angle Between Two Walls : The Fiction of J. G. Ballard*, New York, St Martin's Press, 1997.

Mavridorakis, Valérie, dir., *Art et science-fiction : La Ballard Connection.* Genève, Mamco, 2011.

Sinclair, Iain (1999), *Crash, David Cronenberg's Post-mortem on J.G. Ballard's 'Trajectory of Fate'*, Palgrave Macmillan, 2008.

Mc Luhan, Marshall (1964), *Understanding Media*, *Pour comprendre les médias*, trad. Jean Paré, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points », 1977.

Sander, David (dir.), *Le Monde des émotions*, Paris, Belin, 2015 (cf. chapitre 11 : « Les émotions fictionnelles » par Ludwig, Pascal).

Smith, Matt (2010), « The Work of Emotion : Ballard and the Death of Affect ». *Deep Ends. The J. G. Ballard Anthology*, 2015, éd. Rick Mc Grath, Toronto, The Terminal Press, 2015, 157-176.

Spinoza, Baruch (1677), *Éthique,* trad. Bernard Pautrat, Paris, Éditions du Seuil, 1988.

Wollheim, Donald, *On the Emotions*, New Haven, Yale University Press, 1999.

Les auteurs

Louis Allix enseigne la philosophie générale à l'université Paul-Valéry Montpellier III. Il est l'auteur de *Perception et réalité : essai sur la nature du visible* (CNRS Éditions 2004) et a aussi publié des articles en métaphysique, en théorie de la connaissance, en esthétique et en philosophie de l'esprit.

Cécile Brochard est agrégée de lettres modernes et docteur en littérature comparée. Elle a publié *Écrire le pouvoir : les romans du dictateur à la première personne* aux Éditions Champion en 2015. Ses travaux portent notamment sur l'engagement et l'écriture politique dans la littérature contemporaine, en particulier dans les littératures dites post-coloniales. Elle vient de terminer un essai consacré aux relations littéraires transatlantiques Afrique-Amérique à paraître prochainement et oriente ses dernières recherches vers les littératures amérindiennes et australiennes aborigènes à travers la publication de plusieurs articles. Son CV complet est disponible sur le site de L'AMo, équipe de recherche de l'université de Nantes dont elle est membre associée (http://lamo.univ-nantes.fr/_Cecile-Brochard).

Françoise Canon-Roger est professeur de linguistique anglaise à l'université de Reims Champagne-Ardenne depuis 2006. Membre du CIRLEP EA 4299 (Centre Interdisciplinaire de Recherches sur les Langues et la Pensée), elle est responsable du séminaire « Corpus, analyses, parcours, interprétation » dans l'axe de recherche « Intercompréhension des Langues Voisines ». Ses recherches portent sur la linguistique comparée, la variation linguistique, la sémantique des textes et la traduction. Elle a publié un ouvrage intitulé *Des genres aux textes. Essais de sémantique interprétative en littérature de langue anglaise* en collaboration avec Christine Chollier (Artois Presses Université, 2008). Elle est l'auteur de plusieurs articles sur la pratique de la traduction comme réélaboration interprétative et sur la sémantique interprétative dans ses aspects théoriques et ses applications, en particulier à la littérature irlandaise. Au sein de la chaire ICiMa (Innovation Cirque et Marionnette), qui associe l'Institut International de la Marionnette et le Centre national du cirque, elle participe aux travaux consacrés à l'élaboration d'un lexique multilingue des arts du cirque et de la marionnette.

Florine Deveseleer, ancienne étudiante de l'université catholique de Louvain-la-Neuve en langues et littératures françaises et romanes, assistante en 2016 dans l'orientation Littératures de langue espagnole, y a soutenu en 2015 son mémoire de Master intitulé « Las relaciones entre animalidad y humanidad en

Cabo de Hornos de F. Coloane ». Elle a déposé sa candidature dans le cadre du concours organisé par la Fondation Duques de Soria.

Hervé LAGOGUEY est maître de conférences à l'université de Reims Champagne-Ardenne, membre du CIRLEP (EA 4299) et du CERLI. Spécialiste de science-fiction anglo-saxonne, en particulier de Philip K. Dick et James G. Ballard, ses travaux récents sur ces deux écrivains l'ont amené à conduire ses recherches sur les thèmes de l'hybridité, de l'écologie et de la dystopie. Ses dernières publications – « Êtres naturels et artificiels dans l'univers de Philip K. Dick », « Pouvoirs et dystopies temporelles chez Philip K. Dick » – figurent au sommaire de la monographie consacrée à l'auteur, *Simulacres et illusion* (ActuSF, 2015). À paraitre en 2018, « Espaces clos et immensités intérieures chez Philip K. Dick. Une exploration sans fin ? » (P.U. Bordeaux), « Créatures parasites, apparitions, disparitions et substitutions dans quelques nouvelles inquiétantes de Philip K. Dick ». (P.U. Rennes), « Ballard, écologiste malgré lui ? L'homme face à la nature dans *Sécheresse et Le Monde englouti* » (P.U. Nancy).

François Malveille est professeur en civilisation de l'Espagne contemporaine à l'université Paris Nanterre depuis septembre 2017, après avoir travaillé une vingtaine d'année à l'université de Lille 3. Ses travaux de recherche portent sur la question des représentations dans les médias aux XXe et XXIe siècles. Après avoir fait sa thèse sur *El Norte de Castilla*, le quotidien de Valladolid, sous la direction de Jean-Pierre Clément, il a publié des articles portant sur différents médias, tels que les films documentaires, les livres et les phénomènes d'édition. Il a préparé son Habilitation à Diriger des Recherches avec Marie-Aline Barrachina (†) puis avec Antoine Fraile (†). Son inédit a pour titre : *La revue Viajar*, la transition culturelle et la question du voyage en Espagne (1978-1985). Ses domaines de recherche sont donc aujourd'hui l'Espagne contemporaine, la Transition, la mémoire, la politique, l'image et les médias.

Atinati Mamatsashvili est professeure de littérature comparée à l'université d'État Ilia de Tbilissi, Géorgie, et chercheuse invitée à l'Université Paris-Sorbonne (2015-2017) dans le cadre du programme européen Horizon 2020 (EU Research and Innovation programme / Marie Sklodowska-Curie grant). Ses travaux portent sur la *Littérature contre l'antisémitisme* (1940-1944). Elle est aussi auteure des ouvrages *Une couleur dans mes deux vies* (2003) et *Le dos. La couleur. Vers le dessin* (2003). Elle a préparé, avec Anke Bosse, l'ouvrage collectif *Littérature et Totalitarisme I : écrire pour témoigner* (Presses Universitaires de Namur, 2014) qui sera suivi, toujours en collaboration avec Anke Bosse, de *Littérature et Totalitarisme II : Vers une conceptualisation du phénomène* (Presses Universitaires de Namur, à paraître). L'ouvrage *Des écrivains face à la persécution, au massacre de masse et au génocide*, préparé avec Luba Jurgenson sera publié en 2018 (*Revue des études slaves*).

Sylvie Mougin, agrégée de lettres et ancienne élève de l'École normale supérieure, est maître de conférences en linguistique française à l'université de Reims Champagne-Ardenne. Depuis sa thèse consacrée aux pratiques de la parole dans la société paysanne lorraine, elle mène des recherches en ethnolinguistique, s'intéressant aux relations que la langue entretient avec la culture d'un groupe donné. Les métaphores conceptuelles, selon la terminologie de Lakoff et Johnson, sont l'un de ses champs de préoccupations. Elle est membre du LACITO-CNRS (Villejuif) et participe aux travaux de l'équipe « Anthropologie de la parole », dirigée par Bertrand Masquelier.

Laurent Muller enseigne la philosophie au lycée Saint-Louis de Bar-le-Duc. Titulaire d'un doctorat en Philosophie portant sur la philosophie de Jean-Marie Guyau, son travail sera publié prochainement aux Presses Universitaires du Septentrion. Ses travaux de recherche portent sur le vitalisme moral et la culture numérique.

Emmanuelle Pelard est chercheur et enseignante en sémiotique et littérature à l'Institut d'Études Romanes, Médias et Arts de l'université du Luxembourg. Elle a obtenu le titre de Ph.D. en littératures de langue française de l'université de Montréal et celui du doctorat en Littérature et civilisation françaises de l'université Paris-Sorbonne (Paris IV) pour sa thèse intitulée *La Poésie graphique : Christian Dotremont*, Roland Giguère, Henri Michaux et Jérôme Peignot. Elle a ensuite effectué un post-doctorat à l'université du Québec à Montréal sur la sémiotique de la poésie numérique et a également enseigné la littérature dans plusieurs universités canadiennes. Elle a récemment codirigé un numéro spécial sur les « Poétiques et esthétiques numériques tactiles : littérature et arts » (*Cahier du NT2*, n° 8) et est l'auteure de plusieurs articles parus dans des revues telles que *Itinéraires, Quêtes littéraires, Spirale, Mélusine, Textyles, Elseneur, Nouvelles francographies, Cygne noir, Proteus*, etc.

Eva Voldřichová Beránková est maître de conférences en littérature française et directrice du Département de français à l'Institut d'Études romanes de l'université Charles de Prague. Elle a soutenu une thèse de doctorat intitulée *La Face cachée, dostoïevskienne, d'Albert Camus* en 2002 à l'Université Paris IV-Sorbonne. Par la suite, elle s'est consacrée à la mythocritique, publiant la monographie *Faisons l'homme à notre image. Pygmalion, Golem et l'automate : trois versions du mythe de la création artificielle*, 2012, ainsi qu'à la littérature canadienne française, participant à la monographie collective *Nous-Eux-Moi : La quête de l'identité dans la littérature et le cinéma canadiens*, 2009. Actuellement, ses recherches portent sur le roman symboliste dans le cadre d'un projet international intitulé « Nouvelle Renaissance de l'Occident. Pensée littéraire et philosophique fin-de-siècle ». Elle est habilitée à diriger des recherches depuis 2013, elle est membre des comités de rédaction de plusieurs revues scientifiques (Écho des études romanes, *Romanica olomucensia, Le Monde de la littérature*), ainsi que d'associations internationales (*Central European Association*

for Canadian Studies). En 2014, elle a été nommée Vice-Doyenne chargée des Relations Internationales à la Faculté des Lettres de l'Université Charles de Prague.

VARIA

Olmedo clásico. Le festival du théâtre classique d'Olmedo (XIIe édition, 14-23 juillet 2017)

Florence Dumora
Université de Reims Champagne – Ardenne
CIRLEP EA 4299

Chaque année, depuis douze ans, l'université de Valladolid et la municipalité d'Olmedo collaborent à l'organisation remarquablement réglée de ce festival dont l'objectif est double : faire connaître le théâtre classique espagnol (la comedia du XVIIe siècle, lopesque et post-lopesque), qu'on appelle souvent « théâtre baroque », et permettre aux compagnies théâtrales espagnoles de se produire. En un mot, ce festival, à côté de son frère aîné d'Almagro, se propose de faire vivre le théâtre, ce genre littéraire qui est un art du spectacle.

Organisation, financement

Le festival reçoit le soutien financier de plusieurs organismes nationaux, régionaux et provinciaux –Ministère espagnol de l'éducation, de la culture et du sport, l'INAEM (*Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música*), gouvernement provincial (Diputación provincial), gouvernement régional de Castilla y León (*Junta de Castilla y León*) –.

Germán Vega García Luengos, professeur de littérature des XVIe et XVIIe siècles (théâtre) à l'université de Valladolid en est le co-directeur en collaboration avec Benjamín Sevilla, directeur de la Société du tourisme d'Olmedo.

Le site internet du festival permet d'accéder à toutes les informations, quotidiennement mises à jour, et d'acheter les billets d'entrée aux spectacles (www.olmedo.es).

Tout le personnel municipal d'Olmedo, dont le maire est Alfonso Centeno, participe aux services auprès du public pendant la durée du festival : infor-

mations et vente des billets, qui se font d'ailleurs dans l'entrée du *Palacio del Caballero* (Palais du Chevalier).

Toute une histoire

Olmedo est un petit bourg de presque quatre mille habitants, situé sur la route Madrid-Valladolid, en pleine région de Castilla y León, à cent cinquante kilomètres à l'ouest de Madrid. Valladolid, capitale de province, se situe à quarante-cinq kilomètres au nord-ouest du bourg. Pourquoi Olmedo ? C'est de façon directe un hommage au grand dramaturge Lope de Vega (1562-1635), auteur de *Arte nuevo de hacer comedias (1609, Art nouveau pour écrire des pièces théâtrales*), court traité en vers où il parvient à formuler une conception dramatique qui était en gestation, en particulier chez des auteurs valenciens. Pour l'histoire du théâtre espagnol dont la genèse est récente (XVIe siècle), ces préceptes sont fondamentaux en ce qu'ils se démarquent assez nettement des principes aristotéliciens qui prévalaient jusque-là. *El caballero de Olmedo* (1621-1622) (*Le chevalier d'Olmedo*) est une très belle *comedia* tragique de Lope : le protagoniste éponyme s'inspire d'une famille seigneuriale dont on peut visiter aujourd'hui la demeure à Olmedo. Il est chanté par un distique à la rime imposée (*pie forzado*) recueilli dans la *comedia* :

La gala de Medina
La flor de Olmedo.

Tout le bourg vit pour ce festival (et grâce à lui). L'hôtellerie et la restauration, les commerçants et artisans voient en cet événement une source de prospérité. Mais les raisons économiques sont loin d'être leur unique intérêt. On apprend, en fréquentant les commerces, en parlant avec les habitants, que des lectures sont organisées pour eux afin qu'ils se familiarisent avec ces œuvres riches et complexes dont la langue, entièrement versifiée, présente les difficultés d'un vocabulaire parfois savant mais surtout d'une syntaxe où abondent les hyperbates, inversions, figures et métaphores inspirées de toute la culture antique et autres références à la société du XVIIe siècle. On l'aura compris, le public ne se compose pas seulement d'universitaires et d'étudiants venus de Valladolid, León et Burgos. À l'image du théâtre de *corral*, celui écrit par les dramaturges de l'époque de Lope, ces représentations s'adressent à tous et cette préparation incite les habitants du bourg à y assister assidûment. Le théâtre accomplit donc sa fonction sociale de spectacle et d'amusement populaire tout en relevant le défi imposé par la qualité des textes joués.

À l'organisation des spectacles s'ajoutent une exposition et un spectacle adapté aux familles. Enfin, un cours d'analyse et d'interprétation pour les acteurs est proposé durant tout le festival.

Faire vivre les monuments

Les représentations ont lieu dans le jardin du *Palacio del Caballero*, vaste terrain fermé par un portail métallique, sis au pied de la muraille médiévale qui abrite, à cet endroit, l'église San Miguel dite de *La soterraña* (la vierge souterraine). Une *corrala* semi-circulaire, en bois, adossée aux remparts, permet aux spectateurs de pénétrer dans une structure qui les transporte dans un espace évoquant peu ou prou les *corrales* anciens, ces cours d'immeubles aménagées en théâtres.

Tous les soirs à 22h30 ou à 23 heures a lieu une représentation : la chaleur décroît (pas toujours) et vient la sérénité de la nuit. Les cigognes debout sur les clochers et les créneaux complètent le décor unique de ce théâtre de plein air. Les gradins, dont une partie est couverte, sont pleins, ou presque, signe de la réussite de l'organisation et de la promotion de ce festival.

Le second lieu de représentation est l'église de San Pedro, pertinemment reconvertie en salle de spectacles (*Centro de Artes escénicas San Pedro*) qui sert de jour (trois représentations) avec sa belle capacité de 350 places. La nef de l'église a été mise à profit pour accueillir les sièges disposés en gradins étagés sur un important dénivelé qui permet une vue parfaite, où que l'on s'asseye, sur la scène.

Programmation : un invité de marque

Cette année le programme jouait sur la variété des genres littéraires avec des mises en scène de textes qui n'étaient pas exclusivement dramatiques.

Il y avait neuf œuvres proprement théâtrales. Félix Lope de Vega et Pedro Calderón de la Barca étaient à l'honneur avec trois pièces chacun. Du premier, *Fuente Ovejuna* (*Fuenteovejuna)* qui ouvrit le festival le 14 juillet, *La Judía de Toledo* (21/07, *La Juive de Tolède*) et *El perro del hortelano* (23/07, *Le Chien du jardinier*). Du second, *La vida es sueño* (16/ 07, *La Vie est un songe*), *Eco y Narciso* (18/07, *Écho et Narcisse*) et *La hija del aire* (20/07, *La Fille de l'air*).

Le Miguel de Cervantes dramaturge était représenté avec *El rufián dichoso* (15/07, *Le Ruffian bienheureux*) et Agustín Moreto avec *El lindo don Diego* (19/07, *Don Diègue, le petit-maître*).

À cette programmation espagnole s'ajoutait un invité de choix : William Shakespeare et son *Hamlet*.

Mais on eut également un aperçu du Miguel de Cervantes auteur du *Quichotte* avec une libre adaptation de ce héros et de son univers complexe et ambivalent, enraciné dans le réel et nourri d'imaginaire : *Sancho en Barataria* (16/07, *Sancho dans l'île de Barataria*) et *Barataria* (17/07, *L'île de Barataria*).

À ces œuvres s'ajoutait un récital en hommage à José Zorrilla, poète et dramaturge du XIXe siècle (1817-1893), célèbre pour son *Don Juan Tenorio*, inspiré de *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630, *L'Abuseur de Séville et l'invité de pierre*) de Tirso de Molina, mais revisité dans une perspective roman-

tique. Une lecture de textes autour de la figure de don Juan réunissait Tirso de Molina, Molière et Zorrilla, entre autres, sous le titre *Palabra de don Juan* (*Parole de don Juan*).

Enfin la poésie « est sortie du livre » pour parler sur scène : la Compagnie El Brujo producciones a présenté « *La luz oscura de la fe* » (*La lumière obscure de la foi*) à partir de textes de Jean de la Croix (23/07).

Ainsi le festival célébrait-il la publication conjointe des deux parties du *Don Quichotte de la Manche* (1617), le bicentenaire de la naissance à Valladolid de José Zorrilla et prolongeait-il la commémoration du quatrième centenaire de la mort des deux grands auteurs que furent Shakespeare et Cervantes (1616).

Ce riche programme présentait un équilibre entre des classiques, consacrés et familiers, peut-on dire, avec les œuvres telles que *Fuente Ovejuna*, *El perro del hortelano, La vida es sueño* ou *El lindo don Diego* et des pièces rarement portées à la scène comme *El rufián dichoso, Eco y Narciso* et *La hija del aire*.

Les compagnies de théâtre

Ce festival donne un lieu d'activité et donc une visibilité aux compagnies théâtrales qui font le choix de travailler le théâtre classique espagnol. C'est là un acte de bravoure, compte tenu de la difficulté des textes, d'une part, et, d'autre part, des problèmes d'adaptation scénique que posent les *comedias* qui, tout en offrant des situations dramatiques complexes, ne proposent pas toujours des indications scéniques (didascalies) permettant la visualisation ou l'accès à la performativité des scènes en question. C'est donc une gageure pour les directeurs de compagnies aussi bien que pour les acteurs. C'est aussi un défi pour la créativité.

Sur les treize compagnies qui se sont produites lors de cette 12e édition, onze sont espagnoles et une mexicaine, la *Compañía de teatro nacional de México*, qui a représenté *La hija del aire.* Deux autres ont travaillé en coproduction avec la *Compañía nacional de teatro clásico* : Micomicón et A priori pour *La Judía de Toledo.* Plusieurs d'entre elles sont explicitement spécialisées dans le théâtre classique :

La compañía nacional de teatro clásico
Joven compañía nacional de teatro clásico
Fundación Siglo de Oro
Teatro clásico de Sevilla

Voici les compagnies et leurs spectacles respectifs :

Compagnies par ordre alphabétique	Directeurs / Directrices	Spectacles
Alas tablas teatro	Pablo Gómez Pando	*El perro del hortelano*
A priori	(Laila Ripoll)	*La Judía de Toledo*
Azar teatro	Javier Esteban Labarca	*Sancho en Barataria*
Brujo producciones	Rafael Álvarez "El Brujo"	*La luz oscura de la fe*

Compañía nacional de teatro clásico	Laila Ripoll	*La Judía de Toledo* *Palabra de don Juan*
Compañía de teatro nacional de México	Ignacio García	*La hija del aire*
Fundación Siglo de Oro	Rodrigo Arribas	*El Rufián dichoso*
Joven compañía nacional de teatro clásico	Javier Hernández-Simón	*Fuente Ovejuna*
Micomicón	(Laila Ripoll)	*La Judía de Toledo*
Miseria y hambre producciones	David Martínez	*Eco y Narciso*
Morboria teatro	Eva del Palacio	*El lindo don Diego*
Teatro corsario	Luis Miguel García	*Barataria*
Teatro clásico de Sevilla	Alfonso Zurro	*Hamlet*

Édition spéciale : un théâtre à filmer

En plus des spectacles, le festival se propose d'être un lieu de rencontres et de dialogues culturels et scientifiques. À cette fin, sont organisées des journées (Jornadas 17-19 juillet) qui, cette année, avaient pour thème « *Un teatro clásico de cine* » (un théâtre classique à filmer) : ce titre joue sur l'expression « *de cine* » qui exprime, comme le français « à filmer », l'intérêt, l'attrait particulier d'un objet à ne pas manquer, et qui pour cela mériterait d'être filmé, tout en faisant référence à l'histoire de l'entrée du théâtre classique dans le 7e Art.

Le professeur Germán Vega García-Luengos, coordinateur des « Jornadas » prononça le discours inaugural aux côtés du maire d'Olmedo et du Recteur de l'université de Valladolid, Daniel Miguel. En annonçant les éléments clefs de ces journées, il mit l'accent sur le potentiel artistique que représentent les milliers d'œuvres de théâtre espagnol conservées. Ces journées marquaient aussi un anniversaire important : les cent ans de la Faculté de Philosophie et de Lettres de l'Université de Valladolid, avec une mention particulière pour la chaire d'études cinématographiques dont est dotée la Faculté des Lettres depuis 1962.

Ces journées étaient dédiées à la mémoire de Julio Lázaro, fondateur et acteur de la compagnie Teatro corsario, disparu brutalement le 28 mai 2017. Un hommage lui fut rendu dans un montage filmique et par le témoignage de plusieurs personnalités et de sa fille.

Sur la scène du *Centro de Artes escénicas san Pedro*, des « divans » accueillirent, par petits groupes, trente-huit invités –acteurs et metteurs en scène de théâtre et de cinéma, professeurs universitaires, journalistes et éditeurs, musiciens et costumiers–. Au cours des sept dialogues qui se déroulèrent sur les trois journées, ils débattirent autour de questions esthétiques et interprétatives à partir de leurs expériences, de leurs recherches et de leurs savoirs.

Dans le cadre du thème de ces journées, trois films faisaient expressément l'objet de trois dialogues : *La leyenda del alcalde de Zalamea* (1973, *La légende du maire de Zalamea*) de Mario Camus et en présence de celui-ci (17/07), le téléfilm *Cervantes contra Lope* (2016) de Manuel Huerga, en présence de ce der-

nier (10/07), et enfin, *El perro del hortelano* (1996, *Le chien du jardinier*) de Pilar Miró (†) en présence de Rafael Pérez Sierra, le scénariste du film, et de Carmelo Gómez, l'acteur qui joue Teodoro (19/07).

Autour de *La leyenda del alcalde de Zalamea* la question de la fidélité au texte original s'est posée. Mario Camus, en effet, n'a conservé que les parties versifiées les plus mémorables de la *comedia* tragique de Calderón. La simplification du scénario faisait consensus. Cependant en modifiant le titre du dramaturge (*El alcalde de Zalamea, Le maire de Zalamea)*, il restituait précisément toute la tradition dont Calderón a hérité et s'est inspiré. Il n'en reste pas moins que cette pièce est un classique par la mise en œuvre de signes qui sont perceptibles de génération en génération. Les acteurs se dirigent tout seuls, explique Mario Camus, le cinéaste n'est là que pour suivre leur travail. Dans le film, tourné en extérieur (près de Cáceres) en plein été, l'effet de chaleur est réel, l'aridité du pays aussi. Bien que le film fût tourné pour la télévision, Mario Camus affirme que la diffusion télévisuelle n'a pas de conséquence directe sur le film (autrement dit « un téléfilm, ça n'existe pas ») : il insiste ainsi sur les aspects techniques qui sont propres au cinématographe indépendamment du support ou du canal de diffusion.

Pour son film *El perro del hortelano*, Pilar Miró fit le pari de conserver le texte original en vers presque intégralement. Rafael Pérez Sierra explique toutes les difficultés financières et matérielles rencontrées pour le tournage à cause de la méfiance que suscitait chez les producteurs le texte en vers. Il fallut limiter la durée à 97 minutes et le tournage eut lieu dans des châteaux portugais après les heures de visite. Le succès du film démontre que le texte n'a pas dérouté le grand public. Cette réussite, d'après le scénariste, tient en partie à ce que, dès la première scène, le film donne des pistes à l'imagination des spectateurs pour supplanter l'absence totale de contexte qui caractérise la scène initiale de la *comedia*. Carmelo Gómez explique la rapidité avec lesquelles les acteurs ont travaillé grâce à la confiance que leur faisait Pilar Miró. Pour l'acteur, la tension constante jusqu'à la fin entre amour et honneur est un facteur d'action. L'action seule est sans intérêt mais les affects, les prises de décisions définissent les actions qui ont leur fondement dans l'esprit et qui sont porteuses de sens.

Le dialogue I (17/07) en hommage à José Zorrilla questionnait le succès de son Tenorio (mis en scène plus 80 fois entre 1990 et 2016) face au Don Juan original du XVIIe siècle (monté seulement 18 fois). Parmi les invités, César Oliva (Université de Murcia) est l'auteur d'une étude comparée parue dans la revue *Teatro clásico,* n° 19. José Luis Alonso de Santos, dramaturge et directeur de la Academia de Artes Escénicas, expliqua que l'auteur avait insufflé à son personnage le romantisme dont il était lui-même imprégné. Il rappela qu'à dix-neuf ans il avait récité des vers à l'enterrement de Mariano José de Larra, mort par suicide à l'âge de vingt-sept ans. C'est la conversion de Tenorio qui séduit le public espagnol : cette bonté et l'amour profond qui naissent soudain dans un cœur jusque-là insensible et arrogant. Zorrilla prétendait chercher non pas la vérité de la vie mais celle de l'art. Il ne croyait pas en lui-même et n'aimait pas ses œuvres. Le texte de Tirso de Molina, d'après J. L. Alonso de Santos, c'est du

« fer » : beau mais dur à travailler. Javier Huerta (Universidad Complutense) considère que le *Tenorio* est hispanique mais que le *Burlador* (don Juan) est universel et que le mythe c'est lui. Federico García Lorca avait vu juste en le mettant en scène dans son théâtre de La Barraca. Les montages cinématographiques ont privilégié aussi le don Juan Tenorio romantique. Toutefois Rosanna Torres (critique pour *El País*) rappela que c'est le *Burlador* qui fut filmé en 1976 par Gustavo Pérez Puig.

Le 18 juillet, il y eut une présentation du volume « Historia y poesía », numéro 32 de la revue *Cuadernos de Teatro Clásico* par la directrice d'édition de la Compañía de Teatro Clásico, Mar Zubieta, qui exposa divers objectifs de publications : atteindre le public international en dépassant les frontières linguistiques ; atteindre un public plus jeune pour le familiariser avec le théâtre, collection « Préstame tus palabras » (Prête-moi tes mots).

Dans la même matinée, Juan Matas Caballero (Université de León) et Alfonso Martín Jiménez (Directeur des Éditions de l'Université de Valladolid) présentèrent un important ouvrage collaboratif issu d'un colloque sur « La *comedia* écrite en collaboration » où était abordé le processus d'écriture théâtrale à plusieurs mains ; l'importance de ce phénomène artistique, esthétique et socio-économique –compte tenu à la fois des auteurs et de l'exigence du public– a de fortes implications pour l'histoire de la littérature.

Tendances scéniques

Quelques-uns de ces « dialogues » en réunissant des acteurs, metteurs en scène et autres intervenants du théâtre présents lors du festival, permirent d'évoquer le travail scénique de certaines représentations. C'est ainsi que le spectacle *Barataria* (Teatro Corsario) a pu être commenté et discuté en présence de Luis Miguel García (le directeur de la compagnie), Jesús Peña et Anahí van der Blick (acteur, actrice) avec deux universitaires (Claudia Demattè, Université de Trente et Mercedes de los Reyes, Université de Séville). Le metteur en scène avait opté pour une dynamique *d'entremés* (courte pièce comique) pour cette adaptation du monde quichottesque, ce qui passait par le minimalisme du décor et des accessoires : une trottinette servait de cheval à don Quichotte, qui la « montait » maigre et sérieux. L'idée de départ est que Dulcinée est la plus belle femme du monde ; être aimée du Quichotte est une source de bonheur et d'émerveillement. Maritornes, la fille d'auberge grossière et leste, jouée par Anahí van der Blick, croit soudain qu'elle est aimée et se sent belle : seule sur scène, elle fait part au public de son émotion. La libre évocation de ce personnage par des ajouts apocryphes (Demattè) correspond à la volonté du metteur en scène de faire de Maritornes un concentré d'éléments présents dans le livre. Mais la présence de Cide Hamete Benengeli (joué par Carlos Pinedo), assis en tailleur, son manuscrit sur les genoux, sur l'avant-scène, restitue bien tout le montage narratif cervantin. Luis Miguel García explique comment il tire parti des qualités de chaque acteur en leur attribuant plusieurs rôles, véritable travail d'assem-

blage, rendu nécessaire pour des raisons financières. La musique de Juan Carlos Martín a une fonction d'harmonisation très importante.

Le parti-pris d'Eva del Palacio pour la mise en scène de *El lindo don Diego* est totalement différent : la directrice de la compagnie Morboria a pour principe le respect des œuvres classiques combiné avec l'invention. Le dialogue VI de ces « journées » (19/07) met en présence cette grande connaisseuse de Molière qui a le souci de la réception et María Luisa Lobato (université de Burgos) spécialiste d'Agustín Moreto dont elle a publié les œuvres. Le texte en vers de Moreto est intégralement conservé. Toutefois en choisissant un décor de cabaret, la directrice de Morboria opère une transposition dans le temps mais, selon elle, pas dans l'esprit. Le lieu d'amusement permet d'exploiter la liberté que les clients cherchent et peuvent exprimer corporellement et moralement dans ce genre d'endroit ; ils s'affranchissent de l'apparence que leur impose la bienséance. L'ironie, l'excès et la déformation à la manière de Valle Inclán contribuent à la truculence accrue par le rythme endiablé du jeu où seulement six acteurs donnent l'impression d'être une quinzaine !

Le « dialogue V » (19/07) portait sur *Eco y Narciso* mis en scène par David Martínez. Celui-ci présente cette œuvre inspirée du mythe bien connu mais retravaillé au point que Calderón l'inscrit dans sa propre intertextualité : *La Vida es sueño* (*La vie est un songe*), *El monstruo de los jardines* (*Le monstre des jardins*), *El mayor monstruo son celos* (*Le pire monstre est la jalousie*) et aussi *La hija del aire* (*La fille de l'air*). Le néoplatonisme et le bon sauvage sont associés ici dans la question de la connaissance et de la dimension morale de la prévention. Pour lui, l'Arcadie caldéronienne se prête à la réalité augmentée. C'est pourquoi il a disposé deux ou trois écrans qui jalonnent l'espace scénique, par ailleurs ponctué par des plans inclinés étagés de l'avant-scène au fond de scène et qui permettent, outre les entrées et sorties, les montées et descentes et les passages d'un plan incliné à l'autre. Sur les écrans sont projetés de temps à autre, soit un cours d'eau, soit des gouttes en gros plan, soit les feuillages, soit les corps des personnages / acteurs. Ils ont une double fonction car étant translucides, ils n'empêchent pas de voir les mouvements scéniques. Santiago Fernández Mosquera (Université de Saint-Jacques-de-Compostelle) reproche le transfert du rôle du *gracioso* (valet comique) sur un des bergers prétendants. Cependant il défend l'idée que Calderón cherchait à amuser le public, à l'encontre de la critique américaine qui a une lecture politique de cet auteur. Ce professeur observe également que la musique qui a un rôle structurel et pas seulement ornemental dans la mise en scène aurait pu être mieux mise à profit au début : en fermement de Narcisse, découverte d'Écho. Irma Catalina Álvarez (composition et direction musicale) insiste sur la musicalité du vers de Calderón en qui elle voit un précurseur de la structure musicale. À la viole jouée sur scène est associée une musique acoustique d'ambiance. Lara Grube (actrice, rôle d'Eco) explique la dimension tragique du jeu théâtral qui est pure vie. L'Arcadie est un espace où se déploient les apparences et où les choses profondes sont occultées : Eco est perturbée par l'amour et pour la première fois elle se sent déstabilisée. C'est un personnage totalement émotionnel.

Le libraire du « siècle d'or »

Le *Centro de Artes Escénicas* est vaste et tout au long de ces journées, un espace était dédié à une librairie improvisée qui présentait une grande collection de publications des œuvres théâtrales et des œuvres critiques portant sur les arts de la scène et le cinéma.

Il s'agissait en fait du fonds de la librairie d'Olmedo, tenue par un jeune libraire qui s'est spécialisé en littérature du siècle d'or, ce qui est remarquable.

Ses stands ont été eux aussi un lieu de rencontres et de dialogues tout au long de ces journées. Qu'il en soit remercié !

Comptes rendus

Javier Cercas, *Le Point aveugle*

Catherine Chauche
Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Le Point aveugle rassemble, sous la forme d'un essai de quatre chapitres encadrés par un prologue et un épilogue, cinq conférences prononcées en anglais par l'écrivain espagnol Javier Cercas, à l'université d'Oxford alors qu'il était « Visiting Professor in Comparative Literature ». Dès le prologue, il annonce que la plupart des propos tenus sont issus du débat qu'il entretient en public avec lui-même, en tant qu'écrivain et critique, tout en gardant à l'esprit que « la littérature a toujours un pas d'avance sur la critique » (15). Ce débat, précise-t-il, est essentiellement lié à la nature du roman et orientée vers ce qu'il appelle *la théorie du point aveugle*. Cette formulation renvoie directement à l'intuition – par la suite démontrée – du physicien Edmé Mariotte (1620-1684) selon laquelle les yeux ont chacun un point aveugle à travers lequel nous ne voyons rien. Chaque oeil voit ce que l'autre ne voit pas et c'est donc le cerveau qui remplit le vide du point aveugle en apportant l'information disponible. Selon Javier Cercas, *les romans du point aveugle* fonctionnent de la même façon puisqu'en leur centre se trouve toujours un point aveugle sous la forme d'une question dont « la réponse est la recherche même d'une réponse » (30). Ce qui fait du roman un genre éminemment interrogatif : « écrire un roman consiste à se poser une question complexe et à la formuler de la manière la plus complexe possible… Cette énigme, c'est le point aveugle, et le meilleur que ces romans ont à dire, ils le disent à travers elle : à travers ce silence pléthorique de sens, cette cécité visionnaire, cette obscurité radiante, cette ambiguïté sans solution. Ce point aveugle, c'est ce que nous sommes. » (21).

Tout est déjà dit dans les oxymores du prologue. Les chapitres qui suivent démontrent la cohérence de la théorie de Cercas en s'appuyant sur ses propres romans[1], sur les grands textes du passé et les contemporains. Pour ce faire, il laisse de côté la littérature de divertissement et les définitions du roman qu'il

1 *Les Soldats de Salamine*, trad. fr. Actes Sud, 2001 ; *Anatomie d'un instant,* trad. fr. Actes Sud, 2010 ; *L'Imposteur*, trad. fr. Actes Sud, 2015 ; *Le mobile,* trad. fr. Actes Sud, 2016. Ce premier récit de Cercas date de 1987. Publié en France en même temps que *Le point aveugle,* il relate l'aventure d'un personnage qui veut écrire un roman « de portée universelle » et dont l'ambition est de déployer son écriture autour d'un *point aveugle*.

juge incomplètes comme celles d'E.M. Forster (« une fiction en prose d'une certaine longueur ») ou d'Alain Robbe-Grillet (« l'étude d'une passion – ou d'un conflit de passions, ou d'une absence de passion – dans un médium donné ») pour privilégier la réflexion existentielle à l'instar de Kundera dans *L'Art du roman*. Cette approche hisse le roman à son point le plus haut en lui assignant la tâche de changer la perception du monde pour « changer le monde » (70). Cercas ajoute ensuite deux impératifs essentiels : renouveler sans cesse la forme pour « dire les vérités nouvelles » puisque « la forme est le fond » (52) ; faire de l'ironie le moteur de la dynamique narrative, non pas l'ironie destructrice du cynique qui soustrait, mais celle d'un Thomas Mann qui « additionne » ou celle d'un Friedrich Schlegel qui mélange « vérités plurielles et contradictoires » (98 / 99). Soucieux de s'inscrire dans une tradition et dans une généalogie, Cercas trouve les principaux éléments fondateurs du roman dans le *Don Quichotte* de Cervantès.

La question centrale, qui constitue le point aveugle de ce « premier roman moderne », est bien évidemment : « Don Quichotte est-il fou, oui ou non? ». La réponse ne peut être que oui et non, ce qui fait de don Quichotte « un personnage comique et grotesque mais aussi un personnage admirable, un héros tragique » qui évolue dans un monde « où il n'y a plus de vérités monolithiques et infaillibles » (83 / 84). Cercas met rapidement l'accent sur d'autres textes phares comme *Moby Dick*, *Bartleby*, la nouvelle kafkaïenne de Herman Melville, *Le Procès* de Franz Kafka, ou encore *Le Tour d'écrou* de Henry James et *Duel* de Joseph Conrad. L'ambiguïté plurielle de ces textes doit se différencier de l'indéfinition qui dilue le sens et entrouvrir la brèche par laquelle le lecteur va s'immiscer « pour pénétrer profondément et sans peur, comme un spéléologue, dans les territoires que seuls le roman et la nouvelle peuvent explorer, interdits qu'ils sont à toute autre forme de connaissance. » (112).

Il faudra attendre le XXe siècle et l'éclosion de la littérature postmoderne latino-américaine pour que l'héritage de Cervantès, – qui inspira les premiers romanciers anglais et français mais qui, en Espagne, fut longtemps étouffé par l'obscurantisme de l'Église et de la monarchie -, se déploie enfin dans l'écriture romanesque. Après avoir cité les noms de Garcia Márquez, Cabrera Infante, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, et Ernesto Sabato, Cercas retient *La Ville et les chiens,* le premier roman de Mario Vargas Llosa, qu'il considère comme un authentique chef d'œuvre, et se livre à une passionnante analyse de 43 pages dans le chapitre III intitulé « La question de Vargas Llosa ». Pour formuler cette question, – explique Cercas – on ne peut guère se passer des données autobiographiques, non pas parce qu'elles recèlent l'ADN d'un génie littéraire, mais parce que « le romancier réélabore littérairement son expérience personnelle… afin de la doter d'un sens universel » (137). Cette perspective nous ramène du côté de Kundera pour lequel les protagonistes d'un roman sont autant de « mois hypothétiques » de l'auteur et du côté de Gide puisque « écrire un roman consiste à exorciser ses propres démons » (138). Cette approche n'a rien de bien nouveau, c'est en fait la mise en forme duelle qui va donner sa densité à l'œuvre en construisant une réalité imaginaire aussi puissante que la

réalité elle-même afin que le lecteur vive, par procuration, « une expérience qui soit aussi intense ou plus intense que sa propre expérience personnelle. » (139). Des dualités de départ – spatiale, temporelle, et identitaire – naissent la multiplicité des points de vue, le contrepoint dramatique permanent et le dialogue entre les différentes perspectives linguistiques, c'est-à-dire tous les éléments qui font l'ambiguïté éthique de tous les personnages et en particulier celle du Jaguar, le personnage central, dont on ne sait s'il incarne un héros ou un scélérat, le lecteur étant le seul à pouvoir décider « de manière souveraine s'il est l'un ou l'autre ou s'il est les deux à la fois » (158). C'est à ce carrefour que Cercas situe le point aveugle du récit, ce qui lui permet de voir dans Vargas Llosa l'un des maîtres de « la question insoluble de la contradiction insoluble entre la noblesse et la bassesse ou entre l'idéalisme et le fanatisme » (163). Cette question majeure, posée dès *La Ville et les chiens,* fait de Vargas Llosa un écrivain hanté par sa vocation au point de subordonner sa vie à son travail ; elle ne cessera de nourrir son œuvre pour en faire « une longue tentative obsessionnelle inachevée et inachevable » (164), de la reformuler de la manière la plus complexe possible.

Ce détour par le premier roman de Vargas Llosa permet de mieux appréhender le rapport de Javier Cercas à la question de l'engagement qu'il aborde dans son dernier chapitre, conscient qu'elle peut sembler anachronique. Certes, il fut d'abord rebuté par la figure du « mandarin arbitraire et despotique » (170) que représentait Jean-Paul Sartre dans sa jeunesse et lui préféra l'essai de l'Américain John Barth, « La littérature de la réactivation (Fiction postmoderniste) », le manifeste d'une littérature qui se voulait « anti-réaliste, anti-solennelle, anti-sentimentale, ironique… ». C'est pourtant bien vers Sartre qu'il reviendra pour « tout reformuler » et définir « le nouvel intellectuel » dont la fonction première doit être le recours à l'action qui consiste à révéler le réel, mais sans militantisme. À ce principe premier, Cercas adjoint la définition que le formaliste russe Viktor Shklovsky propose de la mission de l'art : « désautomatiser la réalité, convertir en étrange et en singulier ce qui, à force d'être sous nos yeux, finit par nous sembler normal et ordinaire. » (182). Il s'agit donc d'inquiéter le lecteur en pratiquant l'ironie de Cervantès qui, lecteur assidu d'Érasme et de Machiavel, avait déjà préparé la sortie hors du monisme « totalitaire et dogmatisant » (216). Ici, Cercas, avec Vargas Llosa, reprend la théorie d'Isaiah Berlin (1909-1997) selon lequel le monisme religieux ou idéologique a dominé la pensée occidentale pour conduire à la barbarie des guerres du XXe siècle.

Directement inspirée par l'exemple de Kafka et par les échanges de Cercas avec Vargas Llosa et le Japonais Kenzaburo Oé, cette reformulation de l'engagement sera celle de « l'homme qui dit non pour préserver la dignité collective » (203) et qui acceptera d'être « un homme scindé » (196) : l'intellectuel en lui s'exprimera principalement avec la partie rationnelle de son être et devra prendre parti en gardant à l'esprit que « la morale vient avant la politique » (199), tout en restant réservé et prompt à l'auto-critique ; en revanche, l'écrivain qu'il demeure continuera d'écrire avec toutes ses obsessions et ses certitudes, ne bridant jamais la partie irrationnelle de son être qui sait dire la sombre clarté du point aveugle. Javier Cercas arrive au terme de cet essai conscient que le « lecteur ordinaire »,

plus ouvert au pluralisme qu'il ne le fut par le passé, est en mesure d'accéder à un univers romanesque proche de celui de Cervantès et propice à une authentique réflexion existentielle inscrite dans son époque.

Le Point aveugle se lit aisément et emporte d'autant plus l'adhésion qu'il ne renie pas les précurseurs de la postmodernité. De plus, cet essai précise la notion parfois floue de *littérature ouverte* lancée par Umberto Eco, sans céder à la tentation de l'instabilité et de l'insolite à tout prix. Cependant, son choix de reprendre cinq conférences amène Cercas à se répéter en soulignant maintes fois la pluralité et les paradoxes qu'engendre la notion de point aveugle sans esquisser une réflexion sur l'écriture littéraire qui la suscite, sans évoquer le rapport qu'institue l'auteur à la langue et aux mots porteurs de la signifiance. Si certains romans du point aveugle comptent parmi les plus grands, il serait intéressant d'examiner de quelle manière ils préparent le lecteur à un saut dans l'inconnu de l'Ouvert et selon quelle temporalité ils laissent entrevoir l'illisible. Effleurent-ils l'en-deçà de la langue pour remonter aux sensations les plus originaires qui précèdent le comprendre ? Par quels moyens l'auteur parvient-il à faire résonner l'écho du monde « au cœur des ténèbres » ? Autant de questions que suscite l'essai de Javier Cercas et qui pourront faire l'objet de réflexions nouvelles.

Référence complète

Javier Cercas, *Le Point aveugle* [titre original : *El punto ciego,* Barcelone, 2016], essai traduit de l'espagnol par Elisabeth Beyer et Aleksandar Grujićić, Actes Sud, 2016, 223 pages.

Françoise Boch & Catherine Frier (coord.), *Écrire dans l'enseignement supérieur. Des apports de la recherche aux outils pédagogiques*

Emilia Hilgert
Université de Reims Champagne – Ardenne, CIRLEP

Cet ouvrage collectif comprend six contributions ordonnées dans un ensemble que l'on peut saluer, tant la problématique des littéracies universitaires (compétences écrites à tous les niveaux discursifs) est d'actualité, tant la nécessité de travailler le bien écrire nous interpelle lorsqu'on constate les défaillances à l'écrit de jeunes aux prises avec des contenus disciplinaires hautement complexes. L'idée centrale est que la construction des savoirs scripturaux doit être proposée et coordonnée par les enseignants du supérieur eux-mêmes. Ont-ils la formation spécifique nécessaire pour atteindre cet objectif précis, qui, pour certains, devrait avoir été atteint avant l'entrée à l'université ? Qui doit dès lors s'occuper de ces aspects qui, secondaires ou non, nous interpellent trop souvent, et surtout comment procéder pour améliorer l'écrit des étudiants ? Issu de la pratique pédagogique combinée étroitement à la réflexion didactique, cet ouvrage propose des outils pour la classe qui ont montré pour les auteurs leur efficacité et qui sont transférables et transposables selon les besoins des étudiants et les objectifs des enseignants en charge des cours de soutien, de remise à niveau, de perfectionnement, de techniques d'expression, de méthodologie universitaire, de toutes ces activités à destination des étudiants primo-entrants, en cours d'études ou en train de rédiger un travail final de recherche.

La préface signée par Marie-Christine Pollet, spécialiste des littéracies universitaires, met en avant deux idées : même si les préoccupations liées à l'écrit à l'université ne datent pas d'hier (les intéressés y trouveront une bibliographie utile à ce sujet), l'ouvrage présenté reste original parce qu'il combine des approches qui semblaient divergentes dans un ensemble rigoureux et parce qu'il donne des pistes complémentaires de développement des compétences langagières dans l'enseignement supérieur.

Il n'est donc pas étonnant que les contributions soient présentées sous forme de chapitres. Le volume est constitué de deux parties. La première partie, consacrée à la structure des textes selon les exigences universitaires, représente les deux tiers de l'ouvrage et comprend cinq chapitres signés par différents auteurs, dont plusieurs participent à plusieurs chapitres. La deuxième partie, consacrée à l'orthographe et à la grammaire, est structurée en trois chapitres, signés par un seul et même auteur. La structure de l'ouvrage ne se construit donc pas autour d'un nombre de contributions individuelles, mais suit un fil logique qui va en s'amplifiant dans un ouvrage réellement collectif.

Les différents chapitres de la première partie se complètent harmonieusement, en partant des défis de l'enseignement supérieur et de l'état des recherches sur les littéracies universitaires, présentés par Catherine Frier. Le tableau brossé, très réaliste, est riche en données sur une époque où l'université, lieu de formation du plus grand nombre, suit les fluctuations des conjonctures socio-économiques caractérisées par la montée du chômage, se soumet à la volonté politique de promouvoir quatre-vingts pour cent d'une classe d'âge au baccalauréat et de faire face à une mondialisation des critères de concurrence entre universités, subit la concurrence des classes préparatoires aux grandes écoles qui attirent de plus en plus de jeunes, et reçoit de plus en plus d'étudiants étrangers. L'auteure identifie des aspects problématiques comme l'hétérogénéité des étudiants, la précarité ou le décrochage, pour arriver à l'idée que les difficultés des étudiants sont souvent liées à la maîtrise de l'écrit et de ses usages. Le champ des « littéracies universitaires » émergé de ces préoccupations, et déjà défini par d'autres spécialistes, se situe à l'intersection des sciences du langage et de la didactique du français : il concerne les genres de discours universitaires et les difficultés qu'ils posent aux étudiants, tant en réception qu'en production. L'ouvrage s'inscrit volontairement dans une approche « pragmatique » (un terme, il faut le reconnaître, très à la mode) de la didactique du français dans l'enseignement supérieur, la lecture et l'écriture étant des pratiques sociales dont la maîtrise s'inscrit sur la longue durée. Cette approche se propose de dépasser la simple remédiation ponctuelle normative pour arriver à des aspects discursifs et cognitifs structurés liés aux modes de construction des savoirs disciplinaires. Suit la présentation de quelques modalités de travail du texte du point de vue de la ponctuation, des anaphores et des collocations (proposées par Françoise Boch, Cristelle Cavalla, Sabine Pétillon et Fanny Rinck) ou de travailler la cohérence textuelle (que l'on doit à Odette Gagnon), pour arriver à l'écriture créative participant à la construction des connaissances à l'université (développée par Alain Chartier et Catherine Frier) et à la rédaction des mémoires et des thèses (signée par Françoise Boch, Francis Grossmann et Fanny Rink).

La seconde partie, signée par Maurice Laurent, formateur de formateurs, est intitulée « Travailler l'orthographe et la grammaire de manière inductive ». Fort de son expérience pédagogique, l'auteur part de quelques jalons théoriques et de quelques constatations sur l'écrit des étudiants, pour déterminer surtout leurs besoins (qu'il distingue en « apparents » et « profonds ») sur le plan de l'orthographe grammaticale. Il présente ensuite un cours pratique de grammaire

destiné à faire acquérir aux étudiants une vue d'ensemble des formes du système verbal, en insistant sur le fait que seule la prise de conscience (explicite, structurée) du fonctionnement grammatical assure la maîtrise de l'orthographe des formes du verbe. Une seule réserve peut être exprimée, celle sur une partie de la terminologie employée (*cf.*, par exemple, le « déterminant prépositionnel » pour désigner l'amalgame d'une préposition et d'un article, qui introduit non pas un syntagme nominal, comme les déterminants, mais un syntagme prépositionnel, ayant un statut syntaxique différent).

Ce livre pose une problématique, analyse un contexte, identifie des besoins et associe une réflexion théorique à une synthèse de pratiques pédagogiques très stimulante pour les enseignants. Le point le plus important est la prise de conscience d'un travail qui incombe désormais au monde universitaire, les pratiques à l'œuvre pouvant être très diverses.

Référence complète

Boch, Françoise, Frier, Catherine (coord.), *Écrire dans l'enseignement supérieur. Des apports de la recherche aux outils pédagogiques*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, coll. « Didaskein », 2015, 335 pages.

Maite Méndez Baiges (ed.), *Arte escrita. Texto, imagen y género en el arte contemporáneo*

José Luis Plaza Chillón
Doctor en Historia del Arte
Grupo de investigación: UNES. Universidad, escuela y sociedad.
Ciencias Sociales (HUM-985).
Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales
Universidad de Granada

El culto a la masculinidad ha sido una obviedad a lo largo de los tiempos dado su carácter ubicuo y abrumador. Solo las reivindicaciones lesbianas y gais salidas de los movimientos *post-Stonewall Inn* en Estados Unidos (1969) y más adelante en Europa, permitieron la creación de espacios de discusión en los que poder discrepar de la dominante norma androcéntrica. Las acometidas dialécticas generadas por las distintas ramas del feminismo, y las revolucionarias aportaciones de la *queer theory* desde finales de los años ochenta del siglo pasado han puesto en entredicho la adscripción de la masculinidad al hombre y la feminidad a la mujer como categorías e identidades fijas. La aportación de gran parte de estos estudios se basa en la objeción al concepto de identidad como una estructura fija, desafiando los pilares inamovibles, invulnerables y dominantes del patriarcado. La identidad de género se construiría "performativamente", obviando cualquier subterfugio en las expresiones de género; como diría Judith Butler "el género es siempre un hacer", y ese hacer lo es todo más allá del producto del devenir permanente y continuo (Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 58).

El compendio investigador y reflexivo contenido en el libro *Arte Escrita. Texto, imagen y género en el arte contemporáneo*, coordinado y editado por la profesora de la Universidad de Málaga, Maite Méndez Baiges, es el fruto del trabajo en común de varias estudiosas y un colaborador; quienes, partiendo del proyecto titulado, "Lecturas de la historia del arte contemporáneo desde la perspectiva de género", llegan al objetivo marcado al proponernos una serie

de indagaciones, cuya base epistemológica es la lectura feminista de distintos aspectos del arte contemporáneo.

La armonización entre la literatura y el arte, la palabra y la mirada se pierde en una época remota casi imprecisa. Desde hace tiempo se ha considerado, con altibajos, la existencia de la unidad del arte, si bien es cierto que desde el Renacimiento la confluencia entre plástica y poesía fue tomando cuerpo en la obra de muchos grandes creadores, aunque en los siglos XIX y XX el maridaje se hará inseparable. La eclosión de las vanguardias en las primeras décadas del siglo XX dio lugar a una red de coyunturas que fue muy favorable para la convergencia entre literatos y artistas. Encontraremos numerosos escritores-artistas que desarrollarán simultáneamente palabras e imágenes visuales, conformando en muchos casos una nueva y revolucionaria concepción en el tratamiento de las artes plásticas; y en el caso que nos toca, la temática del género ocupa el rol predilecto, porque son mujeres las protagonistas.

La convivencia de la pintura y la escritura supone una voluntad integradora de las artes, y será inherente a la inmensa mayoría de los movimientos artísticos en los años más convulsos de la vanguardia. Es verdad que la crítica tradicional ha desatendido esta confluencia artística plástico-poética, sobre todo en el ámbito hispánico, donde ha tendido hacia una fragmentación de ambos campos. Esto supuso una grave disfunción en la cultura española contemporánea, un vivir de espaldas que resultaba tanto más penoso a la luz del ejemplo que podían ofrecer fuera de nuestro país las relaciones entre la lírica de Apollinaire, Eluard o Cocteau y la obra de Picasso, o el respaldo prestado por John Ruskin al movimiento prerrafaelista, además de los episodios de carácter ilustrado como el representado en Londres por el círculo de Bloomsbury, con Virginia Woolf a la cabeza, o las corrientes críticas y estéticas centroeuropeas. Solo el complejo universo que giró en torno a la –"generación del 27"- en la España de preguerra, constituyó un rotundo ejemplo en contra, proporcionando intercambios y continuidad entre ambas experiencias. Las praxis artísticas reveladas en los distintos capítulos que conforman este libro suponen la expresión viva del *ut pictura poesis*, en la que el encuentro entre la palabra y la imagen ejemplifican el paradigma de hasta dónde la pintura y la literatura pueden fundirse sobre las mismas rutas. Y esa unión queda demostrada en las dos partes que componen el ensayo: por un lado se analizan creaciones en las que se aúnan el lenguaje y la plástica de algunas de las creadoras más significativas y olvidadas del siglo XX, mientras que, en la segunda parte, la imagen de la mujer como sujeto innegable cobra protagonismo en distintos entornos y ubicaciones, y la correspondencia entre lo visual y lo escrito se alían con un objetivo común.

El trabajo de Lidia Taillefer acerca de la "poesía visual" de la norteamericana Marianne Moore, el primero del libro, profundiza con sutileza sobre el componente plástico que desprende su escritura poética, señalando la filiación directa con artistas-escritores británicos como el director de escena Gordon Craig o el poeta y dibujante William Blake, por esa perspectiva visual que brota tanto de la mirada del pintor como de la praxis del poeta. Una coincidencia estética acusada en el todo unitario que forman texto literario y forma plástica, que

confluyen y se tornan paralelos en una búsqueda interior e íntima, más afín a la tradición modernista, aunque sin renunciar a la esencia radical de la vanguardia al emparentarse con poéticas como el cubismo a través de las consecuencias tipográficas que supusieron la invención de los caligramas de Apollinaire, o empleo del collage como símbolo de renuncia particular a la soberanía de la obra de arte. Lo que hace que sus composiciones tengan una fuerte carga intelectual determinada por su condición femenina, que las convierte en creaciones resistentes al dominio patriarcal convirtiéndolas en epítomes de género.

La colaboración plástico-literaria entre Claude Cahun y Marcel Moore en los poemas en prosa, *Vues et Visions* (1912 y 1919) es analizada y "reevaluada" brillantemente por la profesora Carmen Cortés, en cuyo trabajo el componente semiótico se convierte en la parte vertebradora del discurso poético. Partiendo del factor sinestésico y simbolista de *Le Spleen de Paris* de Baudelaire, la poeta Cahun compone unos textos repletos de referencias sensoriales, acompañados por la ambigüedad que destilan las formas *art nouveau* (Aubrey Beardsley), realizadas por la ilustradora Moore, y que se convierten en el complemento ideal al pálpito idealista y evocador que desprende la depurada escritura de la francesa. Una suerte de diálogo poético y visual no muy común en aquellos años en los que la modernidad literaria se fraguaba precisamente en el uso de un género literario marginal como era el poema en prosa, por su potente carga liberadora (recordemos, en este sentido, que García Lorca publicó en 1928 dos poemas en prosa titulados, "Nadadora sumergida" y "Suicidio en Alejandría" con sus correspondientes dibujos en la revista catalana *L´Amic de les Arts*).

Los *mass media* se erigen en protagonistas en la irónica y reivindicativa obra de la artista italiana Ketty La Rocca, cuya interpretación es llevada a cabo por Esther Morillas. La profesora malagueña analiza sus críticos collages, en los que se mezclan eslóganes e imágenes que informan sobre la representación de la mujer creada por los medios de comunicación en los años sesenta. Partiendo del mundo de la publicidad su observación sobre la condición femenina se adelanta a las influyentes propuestas posmodernas de Barbara Kruger o el colectivo feminista *Guerrilla Girls*, a través de una combinación sígnica en la que la palabra y la figuración se complementan para transmitir un único mensaje: "la domesticidad como elemento definitorio de la mujer". En conexión directa con este estudio destacamos la aportación de Carla Subrizi (Universidad de la Sapienza, Roma), un artículo escrito en italiano que abunda sobre el lugar común planteado en el volumen, a saber, la interrelación de la escritura, la imagen, la performatividad y el feminismo en artistas italianas de la segunda mitad del siglo XX, como Giulia Nicolai, Patrizia Vicinelli, Mirella Bentivoglio, Suzanne Santoro y Carla Lonzi.

Maite Méndez Baiges nos acerca a la figura de la lectora como imagen destacada en la iconografía del arte de las vanguardias en poéticas tan influyentes para la conformación del arte contemporáneo como el fauvismo, el expresionismo, el cubismo o el surrealismo. Sus inteligentes comentarios sobre algunas "lectoras" pintadas por Madrazo, Picasso o Matisse nos sitúan sobre una correcta interpretación de las obras, en la que la mirada masculina sigue dominada

por el patriarcado. Muy diferentes son los ejemplos que sobre esta misma temática realizan pintoras como Suzanne Valadon, Vanessa Bell o Ángeles Santos caracterizados por un alejamiento del idealismo erótico, al que constantemente han acudido sus colegas masculinos.

Cuando el silencio metafórico se convierte en palabra, y la palabra se transforma en beligerante actuación, la única salida es la praxis artística. "Escribe o date por perdida" (1988) es el título de una performance de la artista Jo Spence, y que a su vez sirve como encabezamiento al excelente trabajo de la doctora Belén Ruiz Garrido sobre la imagen de la escritora en la creación artística contemporánea. A través de los retratos que Vanessa Bell realiza de su hermana Virginia Woolf (y Man Ray), la autora reflexiona sobre los espacios que la tradición androcéntrica ha adjudicado siempre a la mujer, y sobre cómo esos mismos espacios han servido para fijar un género artístico y literario hasta convertirse en un lugar demandado como propio (Berthe Morisot, Mary Cassatt o la propia Woolf). La ceremonia sacrificial a través de la palabra sobre el cuerpo femenino como práctica artística y como encarnación de la violencia ejercida sobre la mujer cierra este capítulo con ejemplos de acciones de artistas tan dispares como Regina José Galindo, Adela Marín o Shirin Neshat.

Del ballet y su proyección gráfica en las revistas ilustradas de los años veinte se encarga Eva Mª Ramos. De la imagen sexista y estereotipada que algunas de las publicaciones (*Blanco y Negro*, *La Esfera*, *Mundo Gráfico*, *Cosmópolis*, *ABC*…) de aquellos años hicieron con la publicidad de bailarinas tan sobresalientes como Loïe Fuller o Isadora Duncan, deja notable constancia la investigadora. La cosificación sexual de la mujer se reitera en las imágenes exóticas y sugerentes que los dibujantes (Pérez Durías, Aristo Tellez, Penagos…) plasman sobre las páginas de semanarios y periódicos de danzarinas como Tórtola Valencia o Josephine Baker, entre otras.

Luis Puelles finaliza los ensayos teóricos del volumen con una cautivadora consideración sobre la feminización de la mirada masculina de la "experiencia estética". Y para ello acude a distintos momentos históricos (del siglo XVIII a finales del XX) que servirán como itinerarios para la consideración de lo que la tradición cultural androcéntrica ha determinado como condicionamientos puramente femeninos: desde la sensibilidad a la irritabilidad pasando por el apasionamiento emocional. El autor analiza el gusto estético desde su conformación kantiana hasta el triunfo de la sentimentalidad en el romanticismo, y el surgimiento del espectador selecto y "feminizado" que supiera estar a la altura en la percepción de la obra de arte. Y junto a ello, el estallido de la democratización en la apreciación estética, con todo lo que tiene de condena de la superficialidad. La "individualidad y sociabilidad" del espectador se hace patente a finales del XIX en figuras como el caricaturista Daumier o el novelista Henry James, para culminar en la mirada solitaria y silenciosa de Edward Hopper, el fotógrafo Weegee o la protagonista de la película *La rosa púrpura del Cairo* de Woody Allen.

El libro se cierra con el ejercicio práctico de dos artistas, Isabel Garnelo y Noelia García Bandera, que sirven como colofón visual a los textos escri-

tos. El primero, con el sugerente título "Todo es mentira, salvo alguna cosa", la creadora, a través de las ilustraciones escogidas para la ocasión, especula sobre la connivencia entre la imagen y la palabra, y sus nexos con la "cosa financiera", a decir de la propia autora. Una metafórica reflexión sobre la podredumbre moral que ejerce el totalitarismo capitalista, enmascarado en las formas alegóricas pretendidamente ingenuas impresas sobre el penúltimo capítulo del libro. El segundo ensayo visual denominado *CV* clausura, a modo de epílogo, la tercera y última parte. Un total de siete retratos de las responsables de este trabajo a las que se les superpone, escrito y en color rojo, su perfil biográfico, dan coherencia al planteamiento esencial del libro.

Référence complète

Maite Méndez Baiges (ed.), *Arte escrita. Texto, imagen y género en el arte contemporáneo*, Granada, Comares, 2017.