

Introduction

« Je ne crois pas aux fantômes, mais j'en ai peur », disait la marquise du Deffand. Comment se fait-il que nous puissions avoir peur ou nous enthousiasmer en compagnie d'un personnage de fiction dont nous savons pertinemment le caractère illusoire ? Pourquoi pleure-t-on au théâtre, et de quelle nature sont nos larmes ? Cette illusion affective n'a cessé de troubler la pensée du littéraire ; et qu'il s'agisse de s'en inquiéter (comme Platon) ou de s'y intéresser (comme Aristote), on ne saurait contester qu'en littérature particulièrement, « l'usage des émotions permet une sorte de contrôle temporaire de l'état mental d'autrui » – comme l'affirme ce grand historien des sentiments qu'est William M. Reddy. Cette question, un temps éclipsée par le dédain de la recherche littéraire pour des problématiques apparaissant comme insuffisamment formalistes et trop « psychologisantes », a retrouvé de la vigueur ces dernières années, en profitant de cadres descriptifs et de vocabulaires capables de rendre compte du travail des émotions – que ceux-ci soient issus de l'ancienne rhétorique des passions et de son analyse du *movere*, de la philosophie morale, de la phénoménologie, de l'anthropologie ou des sciences cognitives.

Nombreuses sont, dans ce cadre, les interrogations difficiles auxquelles confronter l'analyse. Existe-t-il des émotions propres à l'expérience littéraire – qui pourraient justifier la formule de Jules Renard, évoquant un « homme sans cœur, qui n'a eu que des émotions littéraires » ? Comment penser l'émotion fictionnelle, ses limites et ses débordements ? Comment évaluer l'incidence sur nos comportements des savoirs produits ou des exemples instanciés par la littérature

sans prendre en compte leur puissance d'affection? Il est désormais impossible de penser la réception, les genres, les valeurs et l'idée même de littérature sans s'intéresser à l'histoire des sensibilités et de leurs manifestations sociales; tout comme il est inutile de décrire les formes de partage ou de discordance du goût sans penser les mécanismes subjectifs de transfert et de distanciation affectifs. Au contraire, la puissance affective semble être au centre du programme de la littérature moderne: faussement étouffée à l'âge de l'autonomie de la littérature, elle constitue (peut-être par défaut?) une forme de réengagement subreptice de la littérature dans le monde, une modalité d'action dont les écrivains soulignent la paradoxale dimension éthique, voire politique; à l'instar d'autres expériences artistiques, les esthétiques empathiques ne laissent pas de revenir sur les troubles de notre mémoire, sur les dysfonctionnements de nos communautés, sur la vulnérabilité psychique et sociale. Usant des armes de la compassion comme de l'ironie, elles réintroduisent de l'émotion dans les événements hors de portée ou, au contraire, mettent à distance l'immédiateté de l'histoire en en déplaçant le point de vue sensible.

Ces interrogations ont présidé à l'organisation d'une journée d'étude à l'École normale supérieure – Paris, dans le cadre conjoint des activités du Groupe phi (CELLAM, Rennes 2) et de l'équipe TELEM (Bordeaux 3), puis ont guidé le séminaire qui a continué de se tenir au sein de cette dernière équipe. Ce sont certains des textes communiqués dans ce cadre qui forment le présent volume, organisé en deux parties.

*

La première série des articles réunis offre une gamme de perspectives disciplinaires sur les usages de la sensibilité, la puissance de l'imagination et la valeur éthique de l'émotion littéraire.

Dans une perspective de philosophie morale, Sandrine DARSEL examine tout d'abord les diverses théories qui s'affrontent concernant la question du rôle éthique ou de la valeur éthique des œuvres d'art narratif, et évalue la place que prennent les émotions dans ce débat; elle plaide pour une thèse performative, dite « optimiste disjonctive » – laquelle « enchevêtre » conception théorique et conception émotiviste, au profit d'une mobilisation des tensions émotionnelles et cognitives dans l'expérience par cas. Il s'agit alors de retrouver dans l'expérience esthétique ce « moment d'aventure, de performance, d'engagement et d'improvisation morale » que sollicite la collaboration des sens, de l'imagination, des émotions et de la raison.

Relevant d'une perspective d'esthétique générale, le second article s'attache quant à lui, à partir de Barthes, à l'émotion inscrite dans le cadre d'une opération de « découpage », dont Maria O'SULLIVAN identifie la nature au sein des « arts visuels » que sont le théâtre et le « tableau » : liée – comme dans le cas de la littérature en général ou de la photographie – au statut d'« opérateur de gestes¹ » de ces arts, la force émotive (ou « non intellectuelle ») de l'objet d'art ne découle pas tant du geste de délimitation et d'encadrement qui l'accompagne, que de ce que ce geste, inattendu et désiré, laisse à ses bords.

Du point de vue cette fois de la sociologie et de l'histoire, il s'agit, pour Anne VINCENT-BUFFAULT (« Sensibilité et insensibilité : des larmes à l'indifférence »), de considérer l'émotion non comme un état psychique interne et individuel, mais comme une production sociale, à laquelle contribuent les régimes d'écriture littéraire et intime : non seulement en manifestant le caractère approprié ou inapproprié, à un moment et en un lieu donnés, des expressions de la sensibilité, mais aussi et surtout en en pratiquant la configuration expérimentale et en en instituant le sens. L'exemple est donné des formes subjectives de l'indifférence que la littérature (Balzac, Heine, Musil) et le journal (Amiel) ont le pouvoir de rendre sensibles en les accordant à certains moments de développement du régime démocratique.

Quant aux deux articles suivants, ils relèvent résolument d'une perspective d'anthropologie littéraire et de poétique des affects.

Dans « Ces émotions à fleur de peau, sans nom pour les désigner », Jean-Pierre MARTIN effectue, à la manière remarquable qui est la sienne, un plaidoyer en faveur d'un pouvoir singulier de la littérature de récuser les codes du pathétique, la grammaire de l'émotion ou l'algèbre des sentiments : dans l'« impouvoir » de la littérature de répertorier la violence des sentiments, dans sa résistance à l'« autorité du discours tenu », les écrivains comme Proust ou Sarraute trouvent le moyen de définir une anthropologie littéraire de l'émotion, fondée sur l'appréhension du « fugace » ou de l'« infinitésimal ».

Martine BOYER-WEINMANN, quant à elle, propose de façon non moins frappante la « *thymotique* d'une passion ordinaire » : en développant, à la suite de Sartre, Barthes et Sloterdijk, les lignes directrices d'une « pensée littéraire de la colère », elle examine l'« efficace pragmatique » d'une configuration textuelle des passions par laquelle

1 Roland BARTHES, « Cy Twombly ou *Non multa sed multum* » [1979], in *L'Obvie et l'Obtus* [1982] et *OC IV*, p. 706.

l'« énergie thymotique » de la littérature (son *thymos*, son souffle) trouve à s'exercer pleinement.

Enfin, dans son article sur les usages éthiques de l'émotion dans la fiction, Frédérique LEICHTER-FLACK revient à la philosophie morale par le biais de la pragmatique littéraire, et observe, comme dans l'essai qu'elle vient de publier², la façon dont l'émotion sert d'« opérateur de visibilité éthique » – la façon dont elle ouvre un espace de débat « en obligeant à voir un problème qui était pourtant déjà là, mais qu'on ne se posait pas ». À partir d'exemples tirés de *Quatrevingt-treize* et des *Misérables* de Hugo, ainsi que des *Justes* de Camus, l'auteur de l'article souligne le risque que comporte en elle-même cette fonction de l'émotion en régime littéraire : « celui d'argumenter trop loin, c'est-à-dire de brouiller la perception rationnelle des enjeux, en transformant tout en une question de vie ou de mort ».

*

Dans un second temps, il s'agit plutôt de privilégier la diversité des perspectives d'ordre générique, en observant, par une série d'entrées qui n'ont pas la prétention d'être exhaustives ni systématiques, la façon dont poésie, roman, autobiographie, essai et critique sollicitent chacun à sa manière, en une stratégie volontaire, un certain régime de l'émotion.

Les deux premiers articles examinent le rapport de la poésie lyrique à l'empathie.

Pour Jenefer ROBINSON, qui se penche sur les pratiques des poètes romantiques français et anglais, « l'expression n'est pas la même chose que l'expressivité », et il importe de mesurer le degré d'expressivité de l'expression lyrique aux phénomènes d'empathie suscités par le poème. Prônant une sorte d'économie graduée de l'émotion lyrique, l'auteur privilégie sans hésitation aucune, dans le cadre du moins de la lyrique romantique, le critère de l'empathie lectoriale.

Pour Michel COLLOT, cette question demande à être évaluée tout autrement, dès lors du moins qu'elle s'établit par la médiation de l'art et de la pensée de Pierre Reverdy – dont l'auteur reprend et examine, dès le titre de son article (« Cette émotion appelée poésie »), citation d'essais et de poèmes. Tablant pour sa part sur une identification pleine et entière entre l'émotion et la poésie, Michel Collot veut démêler l'apparent écart, chez Reverdy, entre théorie et pratique, et montrer

2 Frédérique LEICHTER-FLACK, *Le Laboratoire des cas de conscience*, Paris, Alma éditeur, coll. « Essai / Philosophie », 2012.

combien l'opposition reverdienne à tout pathétique de l'émotion n'exclut pas l'« extraversion » lyrique. Prônant, conformément à l'étymologie, une conception essentiellement dynamique de l'émotion, la poésie de Reverdy est « un lyrisme de la réalité ».

La question du lyrisme demeure au centre de l'article d'Élisabeth RALLO DITCHE, mais elle s'est déplacée de la poésie au roman, et de Reverdy à George Eliot : selon l'auteur de l'article, l'originalité de la grande romancière anglaise (l'une des plus importantes, c'est certain, du XIX^e siècle en Europe) est d'avoir voulu faire, dans *Daniel Deronda*, du « langage musical », et plus précisément de la voix – « chantée et parlée » – non seulement le vecteur des émotions de l'individualité moderne, mais aussi « la condition de sa qualité morale ».

C'est là l'expression d'un pathos moral auquel Perec contrevient quant à lui frontalement, en mettant « les affects entre parenthèses », selon le titre de l'article de Maryline HECK : partant de l'alliance paradoxale, dont témoigne *W ou le souvenir d'enfance*, entre « neutralité du style » et profondeur de l'émotion, elle propose, entre poétique et psychologie, de lire ce paradoxe comme « celui de la “voix blanche”, cette voix que neutralise précisément un trop-plein d'émotions ». Opérant comme une contrainte typiquement perecquienne, la violente neutralisation textuelle des émotions servirait, à son tour, d'instrument de mesure d'une puissance secrète des affects.

Puissance héritée des affects, force thymique et humorale, pouvoir poétique des affections : l'émotion se place au centre de certaines entreprises textuelles, à l'exemple de cette « mélancolie mobile » qui caractérise aussi bien l'œuvre de Jacques Roubaud que celle de W. G. Sebald – selon Élisabeth CARDONNE-ARLYCK. Comme le montre sa belle réflexion comparatiste, « une fois l'émotion perdue, reste l'humeur de la perte, la mélancolie » ; et c'est cette mélancolie, obsessionnelle et vitale à la fois, qui contribue à définir le rythme et les effets d'œuvres capables de définir au plus juste « la ductilité des affects qui pénètrent l'imagination ».

« Mouvement, force, masse, sortie hors de soi » : émotion et puissance allient leur étymologie tout en s'opposant symétriquement, selon Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, qui propose, dans l'article final de ce recueil, d'observer la façon dont la critique littéraire « joue sur les deux tableaux », en profitant du « désir toujours latent d'institutionnalisation des émotions de lecture » et en tirant d'elles sa notoriété, ses valeurs et ses codes, par le biais de toute une « politique de la représentation », selon l'expression célèbre de Louis Marin.

Considérant que « l'affect (l'émotion) est autant affaire de sensibilité (capacité à être affecté) que capacité d'agir ou de commander, c'est-à-dire d'affecter de manière contraignante », l'auteur de l'article s'appuie essentiellement sur les textes de Sartre et de Barthes pour juger à la fois de l'efficacité stratégique et de la dimension pulsionnelle que revêt l'alliance entre émotion et raison, génératrice de pensée critique.

*

Aussi pourra-t-on, au terme de ce parcours, voir confirmée l'idée que la question des émotions autorisées ou provoquées par l'art offre à l'analyse littéraire un terrain de dialogue privilégié avec d'autres disciplines : elle oblige à faire le pont entre les savoirs endogènes sur les affects littéraires – tels que les diverses rhétoriques et poétiques les ont déployés – et les savoirs exogènes, constitués aussi bien par la philosophie, la sociologie et l'anthropologie que par les neurosciences ou la psychologie. Une analyse prenant en compte l'impact affectif de la littérature n'est donc pas une analyse émotiviste ou empathique, mais une lecture critique des médiations émotives par lesquelles la littérature concourt à l'expérimentation concrète et critique de valeurs et de savoirs abstraits. Elle n'est pas le signe d'un moment post-idéologique ou post-théorique : en revenant sur le vocabulaire classique des passions et des humeurs, comme en observant le réemploi moderne des concepts d'empathie, d'attention, de catharsis, d'identification ou encore d'*énaction*, il s'agit toujours, prudemment mais résolument, de penser l'œuvre de réflexion et d'action spécifique à la littérature.

Emmanuel Bouju et Alexandre Gefen

Université Rennes 2 / CNRS – Université Paris-Sorbonne (CELLF)