

Sous la direction
de Mathilde Bernard,
Alexandre Gefen
et Carole Talon-Hugon

Dictionnaire
Arts
et
Émotions



ARMAND COLIN

REMERCIEMENTS

Cet ouvrage a été réalisé grâce au soutien de l'Agence nationale de la recherche, «Projet ANR» «Les Pouvoirs de l'art. Expérience esthétique, émotions, savoirs, comportements» et de l'Institut Universitaire de France.

Nous tenons à remercier Laetitia Marcucci pour l'aide essentielle apportée à la réalisation de ce volume.

LISTE DES CONTRIBUTEURS

Louis ALLIX, Maître de conférences à l'université Paul Valéry Montpellier 3.

Bérengère AVRIL-CHAPUIS, PRAG à l'ESPE de Saint-Étienne.

Nathalie BARBERGER, Professeur en littérature du XX^e siècle à l'université de Lyon 2.

Raphaël BARONI, Professeur de didactique associé à l'université de Lausanne.

Eric BENOIT, Professeur de littérature française à l'université Bordeaux Montaigne.

Mathilde BERNARD, Docteur ès lettres de l'université de Paris 3 – Sorbonne nouvelle et professeur agrégée de lettres au lycée Voillaume d'Aulnay-sous-Bois.

Béatrice BLOCH, Maître de conférences HDR à l'université Bordeaux Montaigne.

Stello BONHOMME, Doctorant en philosophie de l'université de Nice Sophia Antipolis.

Martine BOYER-WEINMANN, Professeur de littérature du XX^e siècle à l'université de Lyon 2.

Julien BRUNEAU, artiste indépendant.

Noel CARROLL, Distinguished Professor, Philosophy Program, The Graduate Center, The City University of New York.

Cédric CHAUVIN, Professeur agrégé de lettres classiques à l'université Paul-Valéry, Montpellier 3.

Anne COUDREUSE, Maître de conférences HDR à l'université de Paris 13 Sorbonne Paris Cité.

Sandrine DARSEL, Professeur agrégée de philosophie, membre des Archives Poincaré (UMR 7117 de l'université de Lorraine).

Nathalie DAUVOIS, Professeur de littérature française du XVI^e siècle à l'université de Paris 3 – Sorbonne nouvelle.

Jean DELABROY, Professeur (ém.) de littérature comparée à l'université Paris Diderot.

Pierre DESTREE, Chercheur Qualifié FNRS/Université de Louvain.

Philippe DI FOLCO, Doctorant du CRAL (CNRS-EHESS - UMR8566), enseignant à l'ISCPA (Paris) et consultant aux Ateliers Beaux-Arts (ABA) de la Ville de Paris.

Lorraine DUMENIL, Docteur ès lettres de l'université Paris Diderot, et professeur de lettres en classes préparatoires au lycée Blanche de Castille.

Daniel DUMOUCHEL, Professeur titulaire au département de philosophie de l'université de Montréal.

Maurice ELIE, Maître de conférences (ret.) de philosophie à l'université de Nice Sophia Antipolis.

Pierre FASULA, Docteur en philosophie de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Véronique FERRER, Professeur de littérature de la Renaissance à l'université Bordeaux Montaigne.

Catherine FRICHEAU, Maître de conférences en philosophie à l'université de Paris I Panthéon-Sorbonne.

Alain GALLERAND, Docteur en philosophie de l'université de Nice Sophia Antipolis et professeur agrégé au lycée international Jules Guesde de Montpellier.

Claire GALLIEN, Maître de conférences en littérature anglaise à l'université de Montpellier 3.

Alexia GASSIN, Docteur en Études Slaves, membre associé au laboratoire du LIS (Université Paris-Est Créteil Val de Marne).

Agnès GAYRAUD, Associée au groupe de recherches sur la théorie critique de Paris 4 - CActuS.

Alexandre GEFEN, Chercheur au Centre d'Étude de la Langue et des Littératures Françaises (CNRS-Université Paris 4).

Pauline HACHETTE, Doctorante en langue et littérature françaises de l'université de Paris 8 et PRAG à l'université Paris 11.

Maud HAGELSTEIN, Chercheur qualifié F.R.S.-FNRS à l'université de Liège.

Arnaud HALLOY, Maître de conférences en ethnologie à l'université de Nice Sophia Antipolis.

Jean-Paul LARTHOMAS, Professeur (ém.) de philosophie, université de Nice Sophia Antipolis.

Françoise LAVOCAT, Professeur de littérature comparée à l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 et membre de l'Institut universitaire de France.

Christine LEROY, Chercheur associée à l'UMR ACTE 8218 de l'université Paris I.

Yvon LE SCANFF, Maître de conférences en Langue et littérature françaises à l'université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

Pierre LIVET, Professeur (ém.) de philosophie, à l'université d'Aix-Marseille.

Patrizia LOMBARDO, Project Leader au Centre interfacultaire en sciences affectives de l'université de Genève.

Stéphane MACE, Professeur de grammaire et de stylistique à l'université Stendhal Grenoble 3.

Robert MANKIN, Professeur d'histoire intellectuelle à l'université Paris Diderot.

Hugues MARCHAL, Professeur assistant de littérature moderne française et générale à l'université de Bâle et membre honoraire de l'Institut universitaire de France.

Laetitia MARCUCCI, Docteur en philosophie de l'université de Nice Sophia Antipolis.

William MARX, Professeur de littératures comparées à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense.

Guillaume MÉTAYER, Chargé de recherche au CNRS (Cellf 16-21, université Paris-Sorbonne).

Claude MONTERRAT, Professeur agrégée de philosophie, en poste en classes préparatoires au centre international de Valbonne rattaché à l'université de Nice Sophia Antipolis. Docteur ès lettres.

Jacques MORIZOT, Professeur en esthétique philosophique (ém.) à l'université d'Aix-Marseille. CNRS UMR7304 CEPERC.

Estelle MOUTON-ROVIRA, Doctorante ès lettres de l'université Paris Diderot.

Guillaume ORIOL, Doctorant de l'université Bordeaux Montaigne/EPHE et professeur de classes préparatoires aux grandes Ecoles.

Adrienne PETIT, Doctorante ès lettres de l'université Paris Sorbonne.

Timothée PICARD, Professeur de littérature générale et comparée à l'Université de Rennes et membre de l'Institut universitaire de France.

Roger POUIVET, Professeur de philosophie à l'université de Lorraine et membre senior de l'Institut universitaire de France.

Elisabeth RALLO-DITCHE, Professeur (ém.) de littérature comparée à l'université d'Aix Marseille.

Catherine RAMOND, Maître de conférences HDR à l'université Bordeaux Montaigne.

Anne REVERSEAU, Post-doctorante de l'université FWO/KU Leuven.

Laure RIVORY, Professeur agrégée de philosophie.

Jean ROBÉLIN, Professeur (ém.) de philosophie à l'université de Nice Sophia Antipolis.

Antonio RODRIGUEZ, Professeur de littérature française à l'université de Lausanne.

Pierre SCHOENTJES, Professeur de littérature française à l'université de Gand.

Ronald SHUSTERMAN, Professeur de littérature anglaise à l'université Jean Monnet - Saint-Etienne.

André SIMHA, Agrégé et docteur en philosophie de l'université de Provence. Inspecteur honoraire de philosophie.

Suzanne SIMHA, Professeur agrégé de philosophie. Professeur honoraire de chaire

supérieure en classes préparatoires à l'ENS Lyon.

Maïté SNAUWAERT, Professeure adjointe à l'université d'Alberta.

Carole TALON-HUGON, Professeur de philosophie à l'Université de Nice-Sophia Antipolis et membre de l'Institut universitaire de France.

Anna TCHERKASSOF, Maître de conférences au département de psychologie de l'université Grenoble-Alpes.

Bruno TRENTINI, Docteur en esthétique et sciences de l'art de l'université de Paris I Panthéon-Sorbonne.

Gabriela TRUJILLO, Docteur en cinéma de l'université Paris I Panthéon Sorbonne.

Bernard VOUILLOUX, Professeur de littérature française du XX^e siècle à l'université Paris-Sorbonne.

SOMMAIRE ANALYTIQUE

APPROCHES			
ANALYTIQUE	27	PLATON	348
CULTURALISTE	84	PROUST	358
ÉTHIQUE	160	ROUSSEAU	381
ÉVOLUTIONNISTE	169	SARRAUTE	382
NARRATOLOGIQUE	267	SARTRE	383
NEUROBIOLOGIQUE	275	SCHOPENHAUER	384
PHÉNOMÉNOLOGIQUE	314	SMITH	408
PHILOSOPHIQUE	322	STENDHAL	422
PSYCHOLOGIQUE	359	TOLSTOÏ	441
RHÉTORIQUE	366	VALÉRY	456
SÉMIOTIQUE ET SÉMIOLOGIQUE	394	VOLKELT	457
SOCIOLOGIQUE	409	WARBURG	459
		WITTGENSTEINNIENS (AUTEURS)	460
		WÖLFFLIN	461
		WOLLHEIM	461
		WÖRRINGER	462
AUTEURS			
ADORNO	17	CHAMPS	
ARISTOTE	39	ARCHITECTURE	34
ARTAUD	44	CINÉMA	70
BATAILLE	51	DANSE	93
BATTEUX	52	GASTRONOMIE	177
BAUDELAIRE	53	JARDIN ET PAYSAGE	219
BELL	53	JEUX VIDÉOS	228
BRECHT	59	LITTÉRATURE	249
BURKE	60	MUSIQUE	260
COLLINGWOOD	75	OPÉRA	289
CROCE	83	PEINTURE	297
DESCARTES	103	PERFORMANCE	303
DIDEROT	115	PHOTOGRAPHIE	332
DU BOS	117	POÉSIE	351
FREUD	176	SCULPTURE	389
GOETHE	181	THÉÂTRE	437
HANSLICK	194		
HORACE	201	ÉMOTIONS	
HUME	202	ADMIRATION	13
HUTCHESON	204	AMITIÉ	18
JAMES	218	AMOK	22
KANDINSKY	237	AMOUR	23
KANT	238	BONHEUR	54
LE BRUN	242	COLÈRE	73
LESSING	247	COLLECTIVES (ÉMOTIONS)	132
LIPPS	248	DÉGOÛT	98
MARMONTEL	255	DÉSIR	114
MUSIL	259	ENNUI	145
NIETZSCHE	283		

ENTHOUSIASME	146
ESPOIR	152
ESTHÉTIQUES (ÉMOTIONS)	153
HAINE	189
HONTE	195
JALOUSIE	217
JOIE	224
JUBILATION	231
MÉLANCOLIE	256
NOSTALGIE	284
PEUR	310
PITIÉ	339
PLAISIR/DÉPLAISIR	344
RECONNAISSANCE	365
SPIRITUELLES (ÉMOTIONS)	418
SURPRISE	426
TRISTESSE	450

GENRES/REGISTRES

COMIQUE	76
DIONYSIAQUE	118
ÉLÉGIAQUE	131
ÉPIQUE	150
FANTASTIQUE	173
HORREUR	202
LYRIQUE	253
PATHÉTIQUE	295
PORNOGRAPHIQUE	355
ROMANTIQUE	380
TRAGIQUE	442

NOTIONS CRITIQUES

ARTIALISATION	45
AURA	48
CATHARSIS	63
CORPS	77
DÉSINTÉRESSEMENT	105
DIVERTISSEMENT	116
ÉDUCATION DES AFFECTIONS	121
EMPATHIE	136
FICTION	174
GOÛT	182
IMAGINATION	207
INSENSIBILITÉ	208
INTERPRÈTE	214
IRONIE	215
LARMES	241
LECTURE (POUVOIR DE LA)	243
NÉGATIVES (PARADOXES DES ÉMOTIONS)	274
PATHOGNOMONIE	296
RECONNAISSANCE	365
RIRE	372
SÉRIE	404
SUBLIME	423
SUSPENSE (PARADOXE DU)	430
TRANSE	443
TRAUMA	448
VALENCE	455

INTRODUCTION

La question des émotions fut passablement délaissée par la modernité : le marxisme préférait l'intelligibilité du monde à des champs de forces obéissant à une logique de l'histoire qui dépasse l'individu et la sphère privée des sentiments ; le structuralisme remplaçait la psychologie par des structures impersonnelles ; la psychanalyse cherchait le sens des conduites dans des zones plus profondes que celles où se situent les sentiments. Aujourd'hui où les limites de la rationalité sont dénoncées, le temps est venu de la réévaluation de la part de l'affectivité dans l'homme. La question des émotions a ainsi connu depuis une trentaine d'années un regain d'intérêt très vif. Alors que la question des émotions autorisées ou provoquées par l'art avait été éclipsée par le dédain des problématiques « psychologisantes » et par plusieurs décennies de recherche artistique centrées sur les interrogations formelles, les recherches dans ce domaine ont été récemment relancées et enrichies de la contribution des sciences cognitives et des théories psychologiques ou sociologiques de la réception et de la lecture.

En réalité, parce qu'elles intéressent à la fois l'âme et le corps, les émotions avaient toujours été un objet de pensée pour tous ceux qui, à des titres divers, se soucient de celui-ci et de celle-là. Aux époques antique, médiévale et classique, les philosophes, les moralistes, les théologiens et les médecins s'en préoccupaient. La spécialisation des savoirs fait qu'aujourd'hui la liste des disciplines qui rencontrent avec les passions une question qu'on ne peut pas ignorer, s'allonge : psychologie, sociologie, anthropologie, histoire, sciences politiques, neurosciences etc. Les sciences cognitives ont ouvert des pistes nouvelles et prometteuses, et font une place importante aux « sciences affectives ». Dans le domaine des sciences sociales, on reconnaît que l'explication de la motivation et du comportement nécessite la prise en compte du rôle des émotions. L'affectivité n'est plus l'autre de la pensée, mais l'auxiliaire paradoxal de la pensée et du jugement, ce qui conduit à reconsidérer de fond en comble les théories de l'action. En ce qui concerne la philosophie morale, la redécouverte des éthiques de la vertu et le développement des éthiques du « care » conduisent à reconsidérer le rôle de la sensibilité et de l'affectivité dans le domaine moral. L'attention portée aux émotions dans des champs aussi variés que l'économie, la médecine, ou les sciences cognitives prend sens dans un culturel sociétal qui redécouvre à quel point l'émotion est une dimension fondamentale des relations humaines, politiques, juridiques et sociales.

Cette nouvelle donne rencontre une autre évolution qui, elle, concerne l'art. La modernité artistique a été largement dominée par un paradigme formaliste tendant à tenir les émotions (à l'exception des émotions spécifiquement esthétiques) à l'écart de l'expérience des œuvres. La théorie renaissante et classique des arts faisait au contraire une place considérable aux affects. « Peindre les hommes en action », comme le demandait la poétique aristotélicienne, c'est les peindre en proie à des passions, et la théorie de l'expression a précisément pour objet cette peinture des passions. Cette exigence poétique était liée à une esthétique de la réception qui entendait que le récepteur soit ému. Cette finalité pathétique (*movere*) était souvent liée à une finalité morale, les passions suscitées étant souvent considérées comme des vecteurs de moralisation (*docere*). L'esthétique formaliste qui a dominé la modernité a refusé à la fois cette pathétique des contenus et cette instrumentalisation des émotions. Elle a considéré comme esthétiquement impures les passions

ordinaires de la vie, les affects qui résultent de la confrontation d'un sujet humain aux biens et aux maux de l'existence (colère, joie, admiration, indignation, etc.). Elle a donc refusé tous ces affects que l'art s'employait au contraire, par un luxe de moyens extraordinaires, à susciter. Furent déclarées esthétiquement impures les émotions qui naissent de la représentation de choses émouvantes, de personnages en proie à des affects, de la référence à des intérêts humains. Éprouver de l'indignation devant le *Bélisaire* de David était une réaction non seulement légitime mais encore souhaitable et souhaitée; cela devient déplacé. Parmi beaucoup d'autres, Clive Bell y voyait une réaction de béotien: «chez le spectateur la tendance à chercher ces émotions derrière la forme [comprendons dans les contenus dont la forme est forme] est toujours l'indice d'une sensibilité défectueuse. [...] Ils en restent au monde des "intérêts humains"» (Bell, *Art*, 1914). Non seulement l'émotion esthétique n'est pas l'émotion ordinaire, mais encore la présence de celle-ci étouffe celle-là. Positivement cette fois, l'émotion spécifiquement esthétique fut, pour la modernité, celle produite par la littérarité de la littérature et, pour les arts plastiques, celle provoquée par des valeurs plastiques spécifiques: lignes, masses, espace, ombre, lumière et couleurs. L'expérience esthétique doit être autotélique, et pour cela n'admettre que des émotions esthétiques *pures*.

C'est cette exclusion des émotions du champ de l'art, comme de celui de la connaissance, qui est, depuis quelques années, remise en cause. L'art est largement sorti de son moment formaliste et autotélique. Beaucoup d'œuvres entrent dans un dialogue constant avec des discours externes (le témoignage, le récit de voyage, l'introspection morale, le journalisme, l'enquête historique, etc.) et des représentations exogènes. À travers un retour au sujet et au réel, une attention nouvelle est portée au monde, un intérêt renouvelé pour les problématiques de la transmission et de l'identité, c'est cette mutation qui opère. Pensons, dans le domaine littéraire, aux questions éthiques auxquelles retourne Pascal Quignard dans ses essais-fictions; aux ombres et terreurs de la grande Histoire auxquelles s'intéressent Pierre Michon, Mathias Énard, Laurent Mauvignier, Patrick Modiano ou Yannick Haenel, au devenir des démocraties dont traitent Antoine Volodine ou Michel Houellebecq. Dans le champ des arts plastiques, nombreuses sont aujourd'hui les œuvres qui poursuivent des buts autres qu'étroitement autotéliques, certains artistes voyant par exemple dans l'art l'instrument d'une régénération à la fois sociale et morale. De l'emblématique *Projet de véhicule pour personne sans abri* de Wodiczko aux travaux de Mathieu Pernot sur l'univers pénitentiaire, en passant par les multiples formes du *Green art*, on constate une incontestable résurgence du souci d'œuvrer en vue de valeurs éthiques, qu'il s'agisse de solidarité, de fraternité ou de l'avenir écologique de la planète. Ajoutons que, dans une tout autre perspective, l'art transgressif lui-même exige une réaction affective (dégoût, indignation, etc.), et non une attention aux seules qualités aspectuelles de l'œuvre.

La question des émotions artistiques ouvre un champ de recherche considérable dont les enjeux sociétaux sont immédiatement visibles. Ce dictionnaire a été conçu comme un instrument pour appréhender ce champ et s'y orienter. Il répond au double projet de penser les arts *dans leur dimension affective* et les émotions *dans le cadre de l'expérience artistique*. Pour permettre de se diriger dans le massif complexe d'un nouveau champ de recherche où esthétique et sciences de l'affect se fécondent mutuellement, il a été organisé en six types d'entrées: les «Émotions» elles-mêmes, en incluant à la fois les émotions simples et les émotions complexes, les «Champs artistiques» dans lesquels ces émotions se manifestent, les «Genres et registres»

qu'ils définissent ou organisent, les « Approches théoriques », autrement dit les paradigmes théoriques dont la critique contemporaine dispose pour les penser, les grands « Auteurs » ayant proposé une réflexion spécifique sur la question des émotions, et des « Notions critiques », à savoir les grands concepts opératoires pour approcher celle-ci.

Toutes ces entrées traitent de questions originales à la jonction entre recherche sur le corps et recherche sur l'esprit : les mécanismes complexes de l'immersion fictionnelle et du transfert affectif, les processus de mise en commun collective des émotions individuelles, la responsabilité éthique de l'art, les interactions entre l'ordre esthétique et poétique, d'une part, et la logique des émotions, de l'autre, etc. Autant de champs d'interrogations qui peuvent bénéficier du riche apport interdisciplinaire des « sciences de l'affect », alors même, que, dans l'autre sens, ces disciplines ont beaucoup à gagner à se pencher sur des corpus artistiques, compris comme des dispositifs d'interrogation et de pensée des affects.

Mathilde BERNARD, Alexandre GEFEN et Carole TALON-HUGON

A

ADMIRATION

J'étais arrivé à ce point d'émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les Beaux-arts et les sentiments passionnés. En sortant de *Santa Croce*, j'avais un battement de cœur, la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber.» écrit Stendhal dans *Rome, Naples, Florence*. L'écrivain, lors d'un voyage à Florence, se sent réellement *malade* d'admiration devant tant de splendeur. La psychiatre Graziella Magherini décrira en 1979 les symptômes de ce qui se nomme désormais «le syndrome de Stendhal»: rythme cardiaque accéléré, vertiges, suffocations.

Sans aller jusqu'à la pathologie, la langue courante dit que l'on «se pâme d'admiration» et pointe elle aussi une émotion capable de retirer sa conscience au moi et de le perdre dans l'illimité. Il y a là un paradoxe: comment l'admirable peut-il être à la fois un idéal constitutif du soi et la menace de son intégrité? La relation entre l'admirant et l'admiré apparaît d'emblée comme ambivalente. En afférant aux limites identitaires du sujet, l'admiration interroge avant tout leur vacillement possible.

Les arts, expression et fixation de l'admirable

L'admiration est une émotion nous portant vers le sublime que Kant distingue (*Critique de la faculté de juger*) en «sublime simple» nous confrontant au «sentiment d'impuissance de l'imagination» et «sublime

transcendant» nous révélant ce qui nous dépasse, l'infini et le nouménal. L'admiration est cette montée du regard vers l'inimaginable et l'indépassable.

Le rôle de l'art est d'en assurer la célébration. Tous les arts assument cette fonction encomiastique, témoin de la nécessité culturelle, politique et personnelle de fixer l'idéal, d'inciter à sa glorification et de favoriser ce que Mélanie Klein appelle «une identification projective». De ce point de vue, l'art consolide les fondements identitaires de l'individu et du groupe.

Au plan privé, l'admiration va à l'être aimé. Les arts du portrait – la poésie, la peinture, la photographie – reconduisent les *topoi* de la beauté féminine depuis *Les Odes* de Ronsard jusqu'au célèbre visage de Greta Garbo dans lequel Roland Barthes voit «une sorte d'état absolu de la chair» (*Mythologies*). Elle va aussi au maître et est alors, dans tous les arts, citationnelle. Elle va aux disparus. Le «tombeau», forme commune à la poésie et à la musique, est l'hommage indéfiniment rendu à un artiste par ses pairs: le *Tombeau de du Bellay* écrit en 1560 est repris au XX^e siècle par Michel Deguy.

Sous chacune de ces formes, l'admiration scelle la valeur. Elle immortalise l'amour, reconduit l'autorité et vainc la mort. L'admiration a affaire ici à l'éternité.

Au plan politique, le processus d'idéalisation cherche surtout à renforcer les repères étatiques et collectifs. La peinture, dans son art du portrait officiel y réussit parfaitement. Le *Portrait de Louis XIV en costume de sacre* de H. Rigaud (1701) codifie l'obéissante admiration que doit recevoir le souverain.

L'architecture et la sculpture, depuis les colonnes et arcs de triomphe romains jusqu'à *La Liberté éclairant le monde* d'A. Bartholi (1886), ponctuent le paysage urbain de célébrations. À la fin du XIX^e siècle, les bâtiments et les jardins publics s'ornent d'innombrables allégories de la République, de la Nation, du Commerce, des Arts, de l'Industrie, de l'Agriculture.

Le groupe se célèbre aussi et l'épopée assure un culte consensuel autour des exploits nationaux. Ce sont les arts narratifs, la littérature et le cinéma, qui sont le plus à mêmes d'assumer ce relais fondateur. Dans les *Odes pythiques* hyperboliques de Pindare magnifiant les athlètes, les chansons de geste décasyllabiques chantant les valeurs chevaleresques ou les westerns américains, décrivant l'intrépidité de la conquête de l'Ouest, on retrouve la même exploration axiologique de la fonction référentielle du langage. Aristote déjà justifiait dans sa *Poétique* l'emploi spécial d'un «mètre héroïque» en soulignant la prééminence de l'épopée sur les autres genres poétiques. Et Freud note le «pas» déterminant pour la psychologie individuelle que constitue ce transfert des actes à la parole épique dans *Psychologie de masses et analyse du moi* (1921).

De ce point de vue, l'admiration correspond bien aux catégories d'«inimaginable» et d'«inaccessible»: le souverain comme le héros sont magnifiés en archétypes fondateurs.

L'admiration esthétique, étonnement et originalité du regard

Toutefois l'œuvre a le dessus sur sa finalité et l'expression de l'admiration est elle-même objet d'admiration. Il y a un jeu spécifique du regard admiratif que met particulièrement bien en scène Velasquez dans les *Ménines* (1656). Le tableau censé célébrer la famille de Philippe IV, reflète le couple royal dans un miroir au fond de la toile alors que le peintre occupe la place

due à ses admirables modèles et regarde le spectateur lui-même en admiration devant l'œuvre. Pareille circulation des regards est emblématique de la circulation sémantique de l'admiration et de sa dialectique active et passive, indiquée par la forme déponente de son étymologie (*mirari*).

Descartes dans le *Traité des passions de l'âme*, reconduit le sens latin de l'admiration comme étonnement. Elle est «la première de toutes les passions» au sens où elle est «première subite surprise de l'âme» devant quelque chose qui arrive. C'est pourquoi, elle est une «passion sans contraire» *i.e.* une immobilisation sans règle ni référent. Elle ne fait que saisir. Ce n'est que dans un second temps, celui de la connaissance, que cet étonnement va se faire jugement et mouvement en disposant d'une évaluation et d'un contraire. Cette deuxième admiration est l'estime. Elle est la dérivée de l'admiration archaïque qui est le miracle (venant aussi de *mirari*) que nous éprouvons face à une œuvre. Être frappé d'admiration, c'est expérimenter l'origine, c'est être confronté à l'inouï. L'art nous transporte par l'admiration qu'il est capable de susciter dans les régions originaires de l'étonnement.

Une telle expérience peut naître de l'éphémère, comme dans les installations gigantesques des photographies de J. R., lorsque des yeux collés sur un train en marche croisent le reste de la face et que jaillit soudain un vrai visage. Elle peut naître de la virtuosité, comme dans le réalisme confondant des sculptures de Ron Mueck ou dans les «pompes» improvisées des pianistes de jazz.

Mais elle provient plus profondément de ce «talent de produire ce dont on ne peut donner de règle déterminée» (Kant, *Critique de la faculté de juger*) qu'est le génie. L'absence de règle dans la création correspond à l'absence de règle dans l'admiration première. L'œuvre constitue par elle-même un commencement – le *Genius* était la

divinité latine président à la naissance ; mais elle est aussi un modèle.

Enfin et surtout, l'admiration procède du mystère qui rend « l'art et ses œuvres [...] de nature spirituelle » (Hegel, *Esthétique ou philosophie de l'art*, Introduction). Tel est le sens de cet échange de regards créé par Velasquez : la quête du moment unique de la transsubstantiation de la chair de l'œuvre en esprit, moment admirable au sens premier du terme. Les regards ne se suffisant ni de la gloire royale ni du génie de l'artiste, tournent et hésitent. Le spectateur cherche leur point focal, celui depuis lequel, sans retour ni contraire, il sera saisi, alors même qu'il veut saisir. À ce titre l'admiration est un sentiment métaphysique qui pressent, dans son frisson d'étonnement ontologique, ce que l'être découvre peut encore découvrir. On est béat d'admiration, muet ou évanoui comme Stendhal, car c'est le sujet admirant qui est arrêté face à la puissance qui se déploie devant lui et qui, pour être telle, affère naturellement à l'infini. *Le Souper d'Emmaüs* du Caravage (1601) saisit le moment où le Christ, corps spirituel sans ombre, apparaît, laissant les convives sidérés ; *Le Festin de Balthazar* de Rembrandt (1635), celui où la Sainte Écriture se révèle, pétrifiant les personnages. Ce n'est pas seulement l'objet de l'œuvre qui est admirable, ni l'œuvre elle-même pour autant qu'elle le soit, c'est l'admiration elle-même.

Les vacillements identitaires

Une telle mise en abyme pose la question du sujet admirant et de ses limites identitaires. La définition cartésienne la pose aussi. Étant saisi par cette « passion sans contraire » qu'est l'admiration archaïque, le sujet non confronté à l'Autre, risque de s'évanouir, au sens propre comme au sens figuré, et ce en dépit de la force des idéaux célébrés et de la beauté mise à leur service.

Narcisse est celui qui, refusant l'amour de la nymphe Écho, admire sa propre

image au point de s'y noyer. La vidéo de Bill Viola, *Reflecting Pool* montre un bassin dans une nature verdoyante et originaire, où un homme nu se mire et s'élançe. Il s'immobilise en plein saut alors que l'eau est animée de mouvements. Et lorsque l'eau se fige à son tour, il achève son plongeon, disparaît dans son reflet... jusqu'à renaître, nu et archaïque dans la primitivité naturelle. Cette œuvre permet de comprendre le vacillement identitaire qui se produit lorsque les limites du moi ne sont pas sûres et ne sont référées qu'à elles-mêmes. La distinction établie par Platon entre l'icône et l'idole diagnostique déjà un tel basculement. L'icône, gardant un lien authentique de participation à la valeur, délimite sa propre puissance ontologique ; l'idole, l'ayant perdu, se dévitalise jusqu'à n'être qu'un simulacre d'elle-même. La fluctuation entre les deux est sans cesse à l'horizon de l'admiration. Le cinéma, plus que tout autre art, a joué de cette ambivalence en instaurant le culte des « stars ». La fascination pour l'étoile (*sidus, sideris*) est une « sidération » où le moi perd ses limites et se dilue.

Idolâtrer ou vouloir l'être, relève du même narcissisme puisqu'il s'agit de se prendre soi-même comme objet d'investissement libidinal soit directement, soit par projection de soi sur un autre. Dans un cas comme dans l'autre, la *libido* ne parvient pas à s'investir de manière objectale. Freud oppose « la *libido* d'objet », constructive, attachée à l'autre pour l'autre, à « la *libido* du moi », régressive, attachée au même, *i.e.* au soi ou à l'autre en tant qu'il est le même que soi. Et Lacan montre que l'unification psychique du moi ne se fait, lors du stade du miroir, que par l'image que le sujet acquiert de lui-même sur le modèle d'autrui. Aussi le narcissisme se définit-il comme « la captation amoureuse du sujet par cette image » (J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*). Dans cette mesure, le miroir de Vélasquez peut s'interpréter comme l'expérience

spéculaire dont il faut s'échapper pour se constituer en sujet capable d'étonnement à l'égard de l'autre, détour nécessaire à l'assise de soi. On comprend alors le vacillement identitaire que met en branle l'admiration, arrêtant ou pas le plongeon dans son propre reflet, selon que la *libido* se noie dans le retournement sur elle ou institue les limites du moi en parvenant à être objectale.

Mais pourquoi l'admiration esthétique a-t-elle un rôle si déterminant dans la genèse de soi-même ?

L'innocence de l'admiration

Cela s'explique par le fait que la beauté – la psychanalyse et l'histoire de l'art s'accordent sur ce point – est ce qui recouvre l'horreur de la mort. Lacan expose que le beau montre et cache à la fois le point de transition entre la vie et la mort, point que l'art produit en un « éclat » illuminant et dissimulant. Lorsqu'Antigone s'apprête à être emmurée vive, le public est *ébloui* par la mort qu'il devine et dont en même temps le protège la beauté de la jeune fille. Cette analyse rejoint celle de Daniel Arasse décrivant le tableau le plus admiré au monde, *La Joconde*, à partir du paysage angoissant qui lui fait fond et notant que seul le sourire permet, un instant, de passer du chaos immémorial à la grâce fugitive (D. Arasse, *L'Histoire*, n°299). L'admiration de la beauté est la saisie d'un éclat dont on sait le caractère mortel.

C'est pourquoi, au plan collectif, toute culture prête une attention vitale au maintien de la beauté et des forces d'admiration. Freud en explique la finalité dans *Malaise dans la civilisation* : surmonter les pulsions destructrices, maintenir la vie par la reconduction de l'héritage, déplacer la *libido* sur le travail de création et sublimer. L'admiration en tant que multiplicateur d'affects est le moteur de cette tâche. Aristote le sait lorsqu'il recommande dans la tragédie, l'usage du *thaumasthon* – l'admirable – et de

l'*ekplêtikon* – son effet de choc – pour qu'ils relancent l'attention, soutiennent l'empathie, intensifient la crainte et la pitié.

L'admiration est ainsi au cœur de toute *mimésis* culturelle comme de son dépassement. Certes il faut « en finir avec les chefs-d'œuvre » comme le répète Artaud car ils « asphyxient » l'atmosphère (*Le Théâtre et son double*, 1938). Le mot d'ordre a été écouté de tout l'art des XX^e et XXI^e siècles, revendiquant un mode éphémère et iconoclaste d'expression. Mais en même temps la « perte de l'aura » des œuvres uniques constitue un danger qui alarme Walter Benjamin et incite Cioran à se livrer à des *Exercices d'admiration* (1986), celui de la lecture notamment, ne serait-ce que pour survivre au vide existentiel.

En effet, lorsque l'admiration parvient à entrer authentiquement dans l'« écho » de l'autre, elle permet une reconnaissance de soi. Alain sait gré à l'amateur d'art qu'est Stendhal, d'avoir compris que ce « sentiment précieux » ne se découvre que « dans la solitude de soi-même » (*Stendhal*, 1935). C'est dans le recueillement que l'admiration jaillit, car elle devine silencieusement dans l'œuvre quelque chose qui lui appartient en propre. Tout l'art de Pina Bausch se trouve là, dans la chorégraphie de quelques gestes qui nous sont familiers – un pincement, un jeu de tête. La surprise est alors celle d'une rencontre avec soi. Elle n'appelle aucun faste, simplement une singularité où se glisser. La caméra de Kiarostami la trouve dans la récurrence de l'anodin, une voiture qui roule, un chemin sinueux, un bel arbre seul. Ce que l'on admire intimement est singulier car c'est ce qui entre en écho avec soi. La poésie le dit : « Chaque fois que je suis passé, en cette fin d'hiver, devant le verger d'amandiers de la colline, je me suis dit qu'il fallait en retenir la leçon, qu'ils auraient tôt fait de se taire comme chaque année ; sans cesse autre chose m'a distrait de cette tâche, de sorte qu'à présent je ne peux plus me fier qu'au souvenir que j'en ai, déjà presque effacé, incontrôlable. » (P. Jaccottet,

À travers un verger). On atteint ici à cet état « d'innocence de l'admiration » dont parle Nietzsche dans *Par-delà le bien et le mal*. Dans cette vision admirable du verger et de sa « leçon », l'admiration fonctionne à l'état pur. L'étonnement reste premier. La poésie rend le monde à sa matière propre, dans le simple *écho* d'un soi saisi et non perdu.

Claude MONTSERRAT



M. Crépu, *La Force de l'admiration*, Paris, Autrement, 1988.

Descartes, *Traité des passions de l'âme*, Paris, Gallimard, 1953.

G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

☞ ÉMOTIONS ESTHÉTIQUES, SUBLIME

ADORNO THEODOR W. (1903-1969)

Moderniste, intransigeante, hautement intellectualisée, toute l'esthétique d'Adorno semble tournée *contre* l'émotion. Chez celui pour qui « s'amuser signifie être d'accord » (*Dialectique de la raison*, « La production industrielle des biens culturels. Raison et mystification des masses », 1944), pour qui le rire, encouragé par l'industrie culturelle, n'est rien d'autre que « le trafic frauduleux du bonheur » à l'usage d'une « parodie de l'humanité » (*Id.*), la notion même de « plaisir esthétique » est devenue suspecte. « Plaire et déplaire », « émouvoir », « ravir », sont désormais « des termes impropres à rendre compte de ce qui a lieu ». À bien y regarder, l'art industriel standardisé ne suscite l'émotion qu'en surface et stimule à la chaîne des réactions prévisibles et contrôlées, de l'ordre du réflexe pavlovien. Aimer un air à succès, pense Adorno, « c'est presque déjà la même chose que le reconnaître ». L'émotion, imprévisible, source potentielle de bouleversements individuels ou collectifs, laisse place à la pure réaction infra-cognitive : la prétention même de l'art à émouvoir ne sub-

siste plus que comme habillage idéologique. De manière comparable, les prétentions dionysiaques du jazz miment une libération des contraintes objectives de la société qui n'a en fait pas lieu. Sa « sauvagerie » revendiquée, ses incantations syncopées pour un instinct retrouvé cachent aux yeux d'Adorno une conformité latente avec la norme sociale. À l'instar de l'improvisation qui ne se déploie que sur un schéma harmonique implicite codé et limité, le jazz suit une partition réglée par la société elle-même : il offre, en mimant un rapport instinctif, non intellectualisé à la musique, déjà perdu depuis longtemps, une apparence de la liberté dont la société a justement besoin. Il en devient une fonction disciplinante, au moment même où il promet l'extase. Dès lors, aux yeux d'Adorno, là où l'émotion se trouve revendiquée, de façon plus ou moins instinctive, de façon plus ou moins brute, c'est toujours la contrainte qui se cache. Faut-il en conclure que face à la fausse extase, aux larmes de crocodile et aux danses endiablées de l'art léger industrialisé, seule la grande musique peut offrir un dernier refuge pour des émotions « authentiques » préservées des médiations qu'impose la société ? En vérité, pour Adorno, la musique savante la plus exigeante ne jouit pas davantage d'un accès immédiat à la musicalité pure face à laquelle l'écoute pourrait retrouver sa spontanéité. Après avoir traversé avec le XIX^e siècle romantique et néo-romantique des océans émotionnels jusqu'à l'écœurement, elle n'a pas d'autre issue que l'ascèse, une ascèse conquise consciemment et savamment sur les méditations sociales imposées : « L'art responsable obéit désormais à des critères qui sont proches de ceux de la connaissance » (*Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, 1938). L'expérience esthétique a désormais plus à voir avec « les catégories du vrai et du faux ». Mais si, au-delà de l'ascèse, la joie survient, ou si les larmes montent aux yeux, dans la lutte même de l'art responsable pour ne pas céder au chantage d'une émotion feinte,

alors il est permis d'espérer dans la possibilité retrouvée d'une réconciliation esthétique. L'émotion retrouvée n'y serait plus le premier degré de l'expérience de l'art, mais son climax, utopique.

Agnès GAYRAUD



- T. W. Adorno, *Beaux passages*, « De l'usage musical de la radio », Paris, Payot, 2013.
- T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialectique de la raison*, « La production industrielle des biens culturels. Raison et mystification des masses », Paris, Gallimard, 1974.
- T. W. Adorno, *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, Paris, Allia, 2007.
- T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974.

👉 DIVERTISSEMENT, RIRE, PLAISIR/DÉPLAISIR, MUSIQUE

AMITIÉ

Il faut marcher en ces autres amitiés la bride à la main, avec prudence et précaution ; la liaison n'est pas nouée en manière qu'on n'ait pas à s'en défier. Aymés le (disait Chilon) comme ayant quelque jour à le haïr ; haïssez-le comme ayant à l'aymer. Ce précepte qui est si abominable en cette souveraine et maïstresse amitié, il est salubre en l'usage des amitez ordinaires et coutumières, à l'endroit desquelles il faut employer le mot qu'Aristote avoit tres-familier : O mes amis, il n'y a nul amy

Montaigne, Les Essais.

La perte de l'ami, dans *Les Essais*, œuvre-monument

La perte de l'ami véritable, l'unique et irremplaçable Étienne de la Boétie, confirme, s'il en était besoin, l'insignifiance des formes « ordinaires et coutumières » de relations amicales ; elle fait de l'engagement que Montaigne a pris de publier le *Discours de la servitude volontaire* une dette à soi, et pas seulement à l'ami dont il ne lui reste plus que cette *relique*, seule présence désormais de celui dont ce texte donna « la première connaissance de son nom » et accompagna l'amitié « nourrie tant que Dieu a voulu,

entre nous, si entière et si parfaite que certainement il ne s'en lit guère de pareilles, et, entre nos hommes, il ne s'en voit aucune trace en usage ». Or le livre est absent des *Essais*, où il devait tenir lieu de tableau (à la manière d'un peintre dont Montaigne nous dit au début du chapitre XXVIII, intitulé « De l'amitié » qu'il *logeait* le plus remarquable de ses tableaux au milieu d'un mur vide, et qu'il l'entourait de *grotesques* ou *peintures fantastiques*). Le texte absent devant être central, si on suit le commentaire de Michel Butor, l'œuvre entière est ainsi un appareil baroque édifié comme un monument, un tombeau, une couronne funéraire à Étienne de la Boétie. Pour cause de détournement de l'essai, écrit « en sa première jeunesse, à l'honneur de la liberté contre les tyrans » et publié par les protestants, Montaigne ne put remplir – partiellement – son engagement que par l'insertion au chapitre XXIX des *Sonnets* écrits par l'ami perdu.

Il est particulièrement significatif que Montaigne lui-même ait éprouvé le besoin de rappeler que son ami lui transmet, « la mort entre les dents », en guise de *relique*, ses papiers, et le fit par « amoureuse recommandation » héritier de sa bibliothèque et de ses papiers. Comment faire, dans une si lourde perte, pour écrire, si écrire s'adresse à un véritable destinataire, *quelqu'un à qui parler* ? L'absence de l'ami hante l'écriture de Montaigne, qu'elle menace de tarir, tout en sollicitant le souvenir de l'être-ensemble et de la force qui résultait de l'affection partagée. Car il fut l'unique, l'irremplaçable incarnation de l'authentique amitié, constituée comme par enchantement dès la première rencontre, et faite de telle proximité spirituelle qu'aucune raison ne saurait en rendre compte :

Nos âmes ont charrié si uniment ensemble, elles se sont considérées d'une si ardente affection, et de pareille affection découvertes au fin fond des entrailles l'une à l'autre, que, non seulement je connoissoy la sienne comme la mienne, mais je me fusse certainement plus volontiers fié à luy de moy qu'à moy

La défectuosité d'un moi qui n'a plus la possibilité de se fier à cet autre soi-même qu'est l'ami, apparaît, avec la perte, dans le sentiment que toute appropriation ou jouissance est désormais soit usurpée, soit vouée à une incomplétude irrémédiable :

Nous étions à moitié de tout ; il me semble que je luy desrobe sa part. [...] J'estois desjà si fait et accoustumé à estre deuxiesme par tout, qu'il me semble n'estre plus qu'à demy

Et Montaigne de citer Horace :

Puisqu'un coup prématuré m'a ravi cette moitié de mon âme, pourquoi moi, l'autre moitié, demeure-je ici, moi qui suis dégoûté de moi-même et qui ne survis pas tout entier ? Le même jour nous a perdus tous les deux

Pourtant, le partage dans l'amitié ne se faisait nullement en entamant l'intégrité du moi, c'est-à-dire pour Montaigne, d'une conscience qui juge par elle-même, de ce qui est juste d'une part, et de ce qui est bon pour soi d'autre part, quelque contrainte qui s'exerce sur elle. Au chapitre V du livre II des *Essais*, il évoque, contre la pratique judiciaire des *gébennes* (la torture) la sûreté et la fermeté du juge intérieur que rien ne fait fléchir, même pas la souffrance extrême. Il y a donc en soi-même de l'inaliénable, que la plus grande affection ne saurait soumettre. Lorsque Caius Blossius fut interrogé par le sénat romain sur son amitié pour Tiberius Gracchus, après la condamnation de celui-ci, on lui demanda « combien il eut voulu faire pour lui, et qu'il eut répondu : toutes choses », y compris de mettre le feu aux temples : « J'y eusse obéi ». Réponse séditeuse et offensante pour ses juges mais signifiant la souveraineté de l'amitié, accordée selon Montaigne à l'assurance qu'avait Caius de « tenir la volonté de Gracchus en sa manche, et par puissance et par connaissance ». Répondre du don inconditionnel de confiance à l'ami, c'est aussi bien répondre de soi, c'est être assuré, dans l'amitié authentique, que jamais sa volonté ne serait contraire au jugement droit.

Bien qu'elle ne manque pas de souligner les mystères et les paradoxes de l'amitié affectueuse, celle qui lie les deux amis comme en un tout, l'approche de Montaigne tient encore par sa référence au jugement et à la vertu à la notion grecque de *philia*, distinguée des deux formes d'amour présentes dans la littérature et la philosophie antiques, *éros* et *agapè*. L'insistance du chapitre « *De l'amitié* » à épurer en quelque sorte le lien amical de toute forme d'érotisation en témoigne. La « douceur et polissage » de l'amitié y est opposée au « feu de fièvre », au « désir forcené » qui porte « à l'affection envers les femmes » ; et la joie constante et ferme de la présence amicale y est louée face à la perte du désir dans la jouissance érotique ; et, précédée par une discussion des tentatives de concilier dans la « licence grecque, justement abhorrée par nos mœurs » amour et amitié, cette citation de Cicéron, tirée du *De Amicitia*, XX : « On ne peut pleinement juger des amitiés que quand avec l'âge les caractères se sont formés et affermis ».

Mais si ses racines constituent le *mystère* même de la pure amitié, dont Montaigne décrit avec un émoi plein de délicatesse la précieuse singularité, quels sont ses effets ? Le principal est l'intercompréhension immédiate : « Aucune de ses actions ne me sauroit être présentée, quelque visage qu'elle eut, que je n'en trouvasse incontinent le ressort ».

La vie réussie, une œuvre qui implique l'amitié

La question est posée par Aristote sous une forme d'apparence traditionnelle : avoir des amis est-il nécessaire au bonheur ? Comment cette perfection impliquerait-elle cette condition, apparemment secondaire, la présence de l'ami ?

Tel est le paradoxe résolu par Aristote dans son *Éthique à Nicomaque* : loin de mettre en question l'appropriation de soi

dans la vie heureuse (autarcique), l'amitié, soutient-il, la comble. Tout se joue pour Aristote dans la saisie de l'amitié comme expérience essentielle de la condition humaine. On rappellera que sa *Poétique*, en réhabilitant contre Platon la *mimésis* artistique, souligne la valeur (pas seulement *cathartique*) de la représentation des passions : identification et participation aux épreuves du personnage mythohéroïque font la joie du spectateur. Or, en *Métaphysique D*, Aristote oppose le rêve, représentation tenant lieu de réel (*eidôlon*) à la présence des choses ; le *plaisir authentique* – parce que conscient et riche des possibilités du réel – est toujours d'accéder à leur réalité. Plaisir d'être dans l'être, en présence des choses, en pleine lumière. La vigilance la plus haute est ainsi dans la vie la plus vivante, mais cette vie ne peut s'atteindre que dans la présence, et le commerce des semblables. La présence de l'*alter ego* joue le même rôle d'éveil au réel et au vrai que celle des actions mimétiques dans l'art. L'expérience de l'altérité est, dans l'art comme dans la vie, la condition nécessaire de l'accès à soi.

L'amitié, le bonheur et la bienveillance

Si nous admettons avec Schopenhauer que l'amour, *éros*, n'est que l'amour de soi, et la douceur, *agapè*, rien d'autre que la pitié, qu'en est-il de l'amitié ? « La vraie amitié est toujours un mélange d'amour de soi et de pitié ; on reconnaît le premier élément au plaisir que nous donne la présence de l'ami, dont la personne correspond à la nôtre, et cet élément constitue presque toujours la plus grande partie de l'amitié ; la pitié se montre par la part que nous prenons sincèrement à ce qui lui arrive de bien ou de mal, et aussi par les sacrifices désintéressés que nous lui faisons. » (*Le monde comme volonté et représentation*). Cependant, *prendre part*, est-ce suffisant pour établir un lien d'amitié ? Décidément, on ne parviendra pas à

dissocier le principe de l'amitié d'un rapport essentiel, désintéressé, à la beauté.

Développée par Robert Spaemann (dans son essai *Glück und Wohlfühlen: Versuch über Ethik*), la norme aristotélicienne du bien-vivre par la conciliation entre la recherche du bonheur pour soi et l'éveil de soi par la vie politique et la *philia*, implique bien une notion de bienveillance, mais réinterprétée en ce sens qu'elle doit relever d'un autre ordre que celui de la réciprocité rationnelle : elle est à situer au plus haut dans les principes d'un *ordo amori* qui dépasse la sphère anthropologique. Elle-même inconditionnée, la bienveillance est ce sens universel du secours à la vie qui a besoin d'aide, et cette possibilité d'action, et de don unilatéral, par laquelle chacun de nous est capable de sollicitude, et même, au-delà de toute responsabilité réciproque, de pardon. La bienveillance n'est plus une tendance ni une option, mais ce qui se donne à la perception effective de l'être-soi, dans l'éveil d'une conscience à la structure même du monde. Une telle interprétation des rapports entre bonheur et bienveillance nécessite donc une onto-théologie de l'amour comme ordre fondamental, pour pouvoir prétendre surmonter la tension entre éthique du devoir et éthique du bonheur.

Mais déjà l'expérience même de l'amitié, telle que Montaigne la décrit, met en question l'idéal de l'épanouissement personnel : peut-il s'ériger en fin suprême à partir de laquelle tout rapport à soi et à autrui doit être apprécié ?

Amitié ou « pur amour ? »

Comme le souligne Jacques Le Brun (*Le pur Amour de Platon à Lacan*), un certain retour à Platon fut décisif, tant dans la pensée chrétienne que dans les représentations artistiques de la martyrologie. Ce « retour » prit la forme d'une doctrine qui ne manqua pas de heurter l'ordre institutionnel : il s'agit du *pur amour* comme sortie de soi, sacrifice total de son être propre. Il ne s'agit plus de

cette synthèse harmonieuse, qui dans la pensée grecque et latine, d'Aristote à Cicéron, prétend assurer la relève de l'amour par l'amitié de l'«*autre soi-même*» dans la participation à la vertu. Dans la lecture qu'en fait Fénelon, Platon apparaît comme l'antidote de la sagesse prudentielle de la *philia*. Aux yeux des mystiques de l'amour pur, cette notion a une résonance encore trop utilitaire et égocentrée. D'où la référence à saint Augustin, pour qui l'amour étant principe inconditionnel, sa réalisation ne s'inscrit dans aucun échange : «*Ama, et fac quod vis*».

Le discours du Phèdre de Platon fait resurgir l'interprétation homérique de la relation entre Achille et Patrocle : Phèdre les montre saisis d'étonnement – comme devant un miracle – lorsqu'ils considèrent l'*agapè*, la tendresse de l'aimé. L'objet des amours (*ta paidika*) a *quelque chose d'obscur*, et d'admirable. Si l'amant est actif, c'est qu'il est mû par un manque, celui d'une chose indéfinissable en soi, mais présente en l'aimé.

Ce qu'éveille en l'aimé l'élan et le saisissement de l'amant est l'effet de cette présence, de cet «*objet aimable*» comme dit Corneille dans *le Cid*, qui est à l'origine d'une réponse elle-même saisissante, celle de la tendresse de l'aimé. J. Le Brun y voit la source d'un thème mystique très présent au XVI^e siècle, particulièrement chez Fénelon, celui de *l'acte passif et désintéressé*. Telle est l'asymétrie du désir et de l'amour pur : Achille n'a plus rien à attendre d'autre de Patrocle que de le laisser le rejoindre dans la mort, d'objet aimable il devient possédé du dieu, *entbéos*, désormais capable de ce paradoxe ultime, l'absolu désintéressement du désir se portant vers la mort.

L'amour du Beau, clef de voûte du système platonicien, est remplacé dans le *platonisme chrétien* par la beauté sublime de *l'amour-sacrifice*, sans attente d'aucun intérêt ; l'ascension vers le Beau devient l'opération de *l'infini* qui vient en l'homme

pour le déprenre de soi, pour le conduire à *se compter pour rien*.

Mais alors le sens de l'amour se trouve profondément subverti, et dissocié radicalement de la *philia* : l'entrée en scène de l'infini et *la perte de soi* qui en résulte (ou qui en est la condition) deviennent des composantes essentielles de l'amour. Tout se passe dans le cœur aimant, qui s'élargit *sans borne*, jusqu'à *l'immensité*, jusqu'à devenir «*une même chose avec Dieu même*» (Fénelon, *Œuvres* I, 602), à condition cependant que «*son âme se sacrifie sans ménagement et sans retour sur elle-même*» (*ibid.*). En rupture avec toute économie possible du salut, la mystique de l'amour pur porte à sa limite extrême la logique du don total, qui s'y vit sur le mode de la pure dépense illimitée, et de la perte totale.

L'amitié, ou la différence sans différend ni indignation

Cependant, pour que société ait lieu, et se maintienne, il doit n'y avoir de don qui aille sans contre-don. L'amitié est-ce par quoi la discorde peut être contenue dans les limites qui permettent de constituer une communauté civile ; même entre non-pairs, note Aristote, l'amitié reste possible «*quand on rend ce qu'on doit*», quand on fait ce qui convient à l'égard de qui il convient, et comme il convient.

Si les amis authentiques ont besoin l'un de l'autre pour prendre conscience de leur valeur et l'entretenir dans la durée (cette amitié résiste au caractère variable des circonstances et à la part d'adversité qu'implique l'action), c'est aussi parce qu'ils sont différents, et de façon essentielle : l'autre moi-même est et reste un autre, et telle est bien la condition nécessaire à l'accomplissement de l'humain. À cette conception de la *philia*, comme l'a montré J. Derrida dans *Politiques de l'amitié*, notre temps reste redevable, contre la fascination pour les communautés fondées sur l'identification

au même et dont principe moteur est la constitution de l'ennemi.

Si l'amitié a toujours valeur de vertu et d'idéal des relations humaines, c'est précisément dans la mesure où elle intègre l'altérité comme différence irréductible comme l'écrit E. Lévinas dans *Le Temps et l'autre* : « autrui n'est pas seulement un alter ego ; il est ce que moi, je ne suis pas [...] ; dans la proximité de l'autre est intégralement maintenue la distance, dont le pathétique est fait à la fois de cette proximité et de cette dualité [...] ; cette absence de l'autre est précisément sa présence comme autre ».

André SIMHA



Aristote, *Éthique à Nicomaque*, Paris, Vrin, 1994.

Montaigne, *Essais*, Paris, Puf, 1988.

J. Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, 1994.

J. Le Brun, *Le Pur Amour de Platon à Lacan*, Paris, Seuil, 2002.

👉 AMOUR, EMPATHIE, LITTÉRATURE

AMOK

Le terme « amok » appartient au lexique de l'ethnologie et désigne un comportement propre aux cultures de l'Asie du Sud-Est. Il est attesté dans la langue française à partir du XVIII^e siècle et constitue un emprunt à l'anglais, par l'intermédiaire d'une traduction du portugais *amoucos*, qui provient lui-même du malais *amuk* signifiant « furie, furieux ». Le mot se rencontre pour la première fois en 1653 dans *The Voyages and Adventures of Fernao Mendes Pinto*, traduit du portugais par H. Cogan. Dans les années 1670 apparaît l'expression idiomatique « to run amok », qui continue d'être utilisée aujourd'hui dans la langue anglaise. Si elle désigne au départ spécifiquement cet état de folie meurtrière propre aux cultures de l'Asie du Sud-Est, on assiste par la suite à un affaiblissement de son sens et elle qualifie désormais de

façon générale un comportement échappant à tout contrôle mais n'impliquant pas nécessairement une composante homicide. Marcel Mauss, qui fut l'un des premiers à en rendre compte, définit ce phénomène comme un état « panique » qui consiste en une atteinte psychique, souvent causée par une forte émotion et caractérisée par un besoin incontrôlable de tuer : « Tout le monde connaît l'*amok* malais : des hommes (ce sont toujours des hommes), même encore de nos jours, et même dans de très grandes villes, pour venger une mort d'un des leurs ou pour une insulte, partent, « courent l'amok » et tuent autant de gens qu'ils peuvent sur le chemin jusqu'à ce qu'ils soient eux-mêmes abattus », écrit-il dans « Effets physiques chez l'individu de l'idée de mort suggérée par la collectivité » (1926). Cet accès soudain de rage meurtrière, observé pour la première fois en Indonésie avant d'être identifié à Java, en Malaisie en Inde ou encore aux Philippines, est toujours individuel et prend généralement fin avec la mise à mort de l'individu, ce qui a conduit à l'assimiler à une forme de suicide.

L'« amok » désigne aussi bien la passion homicide elle-même que l'individu qui en est frappé. Dans un récit imaginaire publié en 1832, *Voyage de Paris à Java*, Honoré de Balzac propose ainsi une description du phénomène de l'amok chez le javanais, entendu comme le « vœu singulier », contracté sous l'emprise de l'opium, « de mettre à mort tous ceux qu'il rencontrera » : « Cette disposition à la frénésie et son état normal sont si bien connus que lorsqu'un Javanais court par les rues avec un amok en tête, les habitants sortent aussitôt sans trop d'épouvante de leurs logis, et vont à l'encontre du fou, en tenant devant eux une grande fourche avec laquelle ils le saisissent par le cou ; d'autres lui jettent un nœud coulant [sic], et on l'étrangle parfaitement sans autre cérémonie ».

L'« amok » caractérise donc une émotion ethnologiquement située et renvoie au

caractère socialement construit des affects. Comme *l'amae* au Japon, qui désigne le plaisir pris dans une dépendance vis-à-vis d'autrui, l'« amok » est façonné au sein d'un milieu humain donné et dépend de certains concepts ou croyances complexes. Même si ce constructivisme affectif peut être relativisé – l'« amok » constituant peut-être davantage une variation sur une émotion de base, comme la colère ou l'angoisse, qu'une émotion rigoureusement originale – un tel phénomène permet de saisir l'influence du facteur culturel sur le ressenti des émotions ainsi que sur son interprétation.

C'est cette dimension herméneutique de l'« amok », entendu comme un motif collectif permettant à l'individu d'appréhender cognitivement son vécu affectif et de le signifier à autrui, qui semble avoir intéressé Stefan Zweig dans la variation littéraire qu'il donne de ce thème dans sa nouvelle de 1922, *Der Amokläufer*, qui désigne littéralement « le coureur en amok ». Le narrateur y reçoit la confession d'un homme, médecin européen envoyé en Malaisie, qui raconte la passion destructrice à composante sadomasochiste qu'il a éprouvée pour une femme qui le rejetait. Pris d'une démence paranoïaque, l'homme s'enfonce peu à peu dans une fureur égocentrique qui le conduit à sa perte. Devant l'échec du discours gnoséologique, il a recours à l'« amok » afin de faire comprendre à son interlocuteur la fureur à laquelle il est en proie et dont il pressent l'issue tragique : « je fus saisi comme par la fièvre [...] je perdis tout contrôle sur moi-même [...]. Je ne faisais plus que courir droit devant moi, obsédé par mon but. [...] *L'Amok ne se lance pas impunément dans sa course ; à la fin, quelqu'un l'abat* ».

Lorraine DUMENIL



Balzac, *Voyage de Paris à Java*, repris dans *Voyage de Paris à Java suivi de La Chine et les chinois*, Paris, Actes Sud, 2006.

D. Le Breton, « La construction sociale de l'émotion », *Les Nouvelles d'Archimède, journal culturel de l'Uni-*

versité des Sciences et Technologies de Lille, n° 35, 2004.

M. Mauss, « Effets physiques chez l'individu de l'idée de mort suggérée par la collectivité », communication présentée à la Société de Psychologie le 15 novembre 1926, reprise dans *Journal de Psychologie Normale et pathologique*, 1926.

S. Zweig, *Amok*, Paris, Le Livre de poche, 1991.

☞ SOCIOLOGIQUE (APPROCHE)

AMOUR

Traiter des émotions suscitées par l'amour telles qu'elles sont représentées dans les arts revient à évincer dès l'abord la passion amoureuse : les deux sources d'affects sont bien différentes, on remarquera que c'est la passion qui brille dans l'immense majorité des œuvres. L'amour tient une place moins importante, peut être parce qu'on pense que les « gens amoureux n'ont pas d'histoire », sans doute parce que la passion est source d'intrigues et d'événements beaucoup plus « émouvants ». Si l'amour est au centre de récits ou d'œuvres « spectaculaires » (théâtrales, lyriques, cinématographiques), c'est qu'il est contrarié par des événements extérieurs ou des situations particulières et ne peut être vécu : les amoureux ne souffrent pas de leur amour mais de ce qui les empêche de s'aimer librement. Dès lors, toute une constellation d'émotions, qui déborde le cadre de l'émotion amoureuse, s'y ajoute : peur, colère, espoir et désespoir, haine, jalousie, etc.. Il sera question ici des émotions spécifiques au sentiment amoureux, si tant est qu'on puisse en isoler, au sein de tous les affects. Dante termine chaque partie de la *Divine comédie* par ces mots : « Amour qui meut le ciel et les autres étoiles ». S'il s'agit ici de l'amour divin, l'amour humain est, lui, le plus fort, sans doute, des moteurs de l'âme humaine.

Les émotions amoureuses inventées par l'Occident

On a coutume de se référer aux travaux de Denis de Rougemont pour approcher de l'«invention» l'amour occidental. Mais, à y regarder de plus près, le grand mythe de Tristan et Yseult est le mythe de la passion, non celui de l'amour: le philtre est là pour dire que tout ce qu'ils ressentent l'un pour l'autre ne vient pas d'eux. Pour comprendre les émotions liées à l'amour, il vaut mieux se pencher sur les analyses des théologiens qui étudient la *Genèse*. L'homme et la Femme ont été créés inégaux: Adam existe entièrement, relié à l'Être, alors qu'Ève est partielle. L'Homme est la forme ou l'âme, la femme est la matière, le corps, la partie déchue de l'être humain. Les grands commentateurs des premiers siècles, St Paul, Tertullien, Philon d'Alexandrie, St Ambroise, St Jérôme, étaient obsédés par le goût des femmes pour les ornements; si elles se couvrent de colifichets, c'est parce que la chair est horrible, mais aussi parce qu'elle est loin de la beauté de la nature créée par Dieu.

À cette théologie semble s'opposer l'amour courtois. L'art des Troubadours «invente» l'amour occidental. En fait, comme le montre Bertrand de Ventadour, et d'autres avec lui, l'homme courtois aime et hait à la fois la femme, il est empli d'émotions contradictoires. L'amour naît d'un regard et fait éprouver des affects puissants, en particulier une impression de dépossession de soi, de désincorporation qui frôle le désir de mort. La femme, elle, doit être «vierge» de tout désir, donc de toute émotion amoureuse. Il est essentiel de noter que la culture hétérosexuelle apparaît à la faveur de la société courtoise, mais l'amour est fondé sur cet éloignement des êtres, sur ces émotions puissantes et contradictoires. On est loin de l'amour chevaleresque entre hommes, amour viril et fécond, pas forcément sexualisé, qu'on a appelé «homosocialité» (voir L.-G. Tin,

L'Invention de la culture hétérosexuelle). Cet amour est fort, fondé sur la fidélité, le dévouement et l'attachement éternel. Quand Roland voit Olivier mourir dans ses bras, il s'effondre, terrassé par la douleur et c'est le mot «amour» qui est employé pour nommer leur lien. Dans *Le roman d'Athis et de Procélias* (Anonyme) on peut lire: «Je suis à toi, tu es à moi, tous deux nous ne sommes qu'un seul être», et il est question dans *Ami et Amile*, des «embrassades d'une violente douceur, à en mourir presque d'amour» de deux jeunes gens qui se retrouvent et se reconnaissent. Cette *homosocialité* va se trouver confrontée à la culture courtoise qui fait advenir l'amour hétérosexuel, d'abord en évitant le sexe, puis en le rendant possible entre un amoureux et sa dame. Peu à peu, la tradition courtoise l'emporte sur l'amour chevaleresque.

La représentation et la conception de l'amour se sont considérablement enrichies au XVIII^e siècle. L'amour amitié, qui jusqu'alors déterminait les relations entre les sexes, acquiert la consistance et le mouvement caractéristiques de l'amour pulsion. À tel point que, chez certains auteurs, l'amour n'est plus envisagé que comme la grande machinerie du besoin: «Veux-tu avoir une idée de l'amour, [...] contemple le taureau qu'on amène à ta génisse», écrit Voltaire. Cependant l'émotivité, les sentiments, l'idée que la personne aimée fait l'objet d'une élection intime, viennent composer un tableau plus contrasté. *Manon Lescaut* – à travers le récit des amours scandaleuses et tragiques du chevalier Des Grieux et de Manon – mais surtout *Julie ou la Nouvelle Héloïse* imposent un nouveau cadre de pensée, où s'exaltent et se subliment les passions à proportion des obstacles qu'elles rencontrent. L'influence qu'exercent ces nouveaux idéaux amoureux modifie profondément l'idée de l'amour tant dans les élites européennes que dans un plus large public. Goethe hérite de cette sensualité et

ouvre, avec le personnage annonciateur de Werther, à l'amour romantique.

Émerveillement

L'amour «saisit» les amants, souvent de façon imprévisible et impromptue. Dès les premiers romans grecs, le *topos* de la première rencontre, du coup de foudre, du saisissement est en place: «Dès qu'ils s'aperçurent, les deux jeunes gens s'aimèrent, comme si leur âme, à leur première rencontre, avait reconnu son semblable et s'était élancée chacune vers ce qui méritait de lui appartenir»; ce passage des *Éthiopiennes*, *histoire de Théagène et Chariclée* (III^e siècle) aura une belle postérité. On y trouve l'évocation de l'immédiateté de l'amour, la reconnaissance de l'autre comme âme sœur, la stupeur mêlée d'émerveillement et l'émotion de la reconnaissance. C'est ainsi que Montaigne raconte sa rencontre avec La Boétie: «Et à notre première rencontre qui fut par hasard en une grande fête et compagnie de ville, nous nous trouvâmes si pris, si connus, si obligés entre nous que rien dès lors ne nous fut si proche que l'un de l'autre». Leurs âmes se «mêlent et confondent l'une l'autre d'un mélange si universel qu'elles effacent et ne retrouvent plus la couture qui les a jointes», au Livre I des *Essais*. Quelques siècles plus tard, Flaubert dans *L'Éducation sentimentale*, débute par ces mots la rencontre de Frédéric Moreau et de Mme Arnoux: «Ce fut comme une apparition».

Cristallisation

Dans *De l'Amour*, Stendhal, qui emploie indifféremment *amour* pour *passion*, a voulu théoriser cette émotion et distinguer ses formes:

«Je cherche à me rendre compte de cette passion dont tous les développements sincères ont un caractère de beauté.

Il y a quatre amours différents:

1^o L'amour-passion, celui de la religieuse portugaise, celui d'Héloïse pour Abélard, celui du capitaine de Vésel, du gendarme de Cento.

2^o L'amour-goût [...]

3^o L'amour-physique [...]

4^o L'amour de vanité [...].»

À propos de l'amour-passion, Stendhal aborde les étapes de *l'innamoramento*: admiration, goût physique qui s'éveille, espoir, «cristallisation». C'est par ce dernier processus que l'amour-passion se construit, et que le sujet est pris dans ses lacs: «On se plaît à orner de mille perfections une femme de l'amour de laquelle on est sûr [...] Laissez travailler la tête d'un amant pendant vingt-quatre heures et voici ce que vous y trouverez. Aux mines de sel de Salzbourg, on jette dans les profondeurs abandonnées de la mine, un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver; deux ou trois mois après on le retire couvert de cristallisations brillantes: les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grosses que la patte d'une mésange, sont garnies d'une infinité de diamants, mobiles et éblouissants; on ne peut plus reconnaître le rameau primitif».

Puis viendra, avec le doute et la crainte de perdre l'être aimé, la seconde cristallisation, l'amour s'installe, les plaisirs de la vie n'ont plus aucune saveur: la personne que l'on «veut» est *tout*. Stendhal fait l'éloge de l'amour-passion, jugé plus important que l'amour conjugal et que la fidélité; il tente même l'éloge de la souffrance amoureuse, de l'illusion, de l'échec, voire de la trahison des valeurs morales, pour cueillir cette fleur qui, comme il dit, pousse parfois au bord d'un précipice.

Émois

Avant l'aveu réciproque de l'amour, les amoureux passent par des moments de doute et de tristesse, voire de désespoir. Mais ces émotions négatives sont

compensées par les émois délicieux que suscite la présence de l'être aimé. Stendhal note, dans *De l'Amour*: «le plus grand bonheur que puisse donner l'amour, c'est le premier serrement de main d'une femme qu'on aime» et son héros Julien Sorel aura cette expérience ineffable, en saisissant, un soir, sous le grand tilleul du jardin, la main de Mme de Rênal. Le trouble peut être causé par la simple vue de l'aimée: dans *La Princesse de Clèves*, Le Duc de Nemours éprouve un émoi tout particulier à surprendre Mme de Clèves, dans sa chambre, en train de regarder son portrait, alors qu'elle se croit seule: «à peine fut-il maître du transport que lui donna cette vue». La complexité des émotions de Nemours est perceptible: désir physique ardent, certes, mais aussi fierté et trouble à l'idée d'être payé de retour, émotion aussi plus subtile d'une possession par le regard, d'une découverte à l'insu de l'autre qui avoue sans le savoir.

Ardeur

Le chapitre de *De l'Amour* sur «Werther et Don Juan» éclaire encore mieux la conception stendhalienne de la passion amoureuse. Le héros du *Werther* de Goethe, a inspiré la mélancolie passionnée, voire le suicide, à une génération tout entière. Werther aime sans espoir Charlotte, la femme de son ami Albert, qui l'aime aussi mais veut rester fidèle à son mari. Il passe par les états les plus affreux et les plus troubles, se coupe de la société, de son avenir dans le monde et finit par mettre un terme à sa triste vie. Charlotte est lucide sur cette passion: «je crains bien que ce ne soit cette impossibilité même de m'obtenir qui fasse le charme de vos désirs!». Stendhal décrit l'amour de Clélia et Fabrice dans *La Chartreuse de Parme* sur le même modèle. Il se construit sur la cristallisation, mais celle-ci dure; il est intense et subversif, les sépare de la société; mais ils savent aussi réintégrer le monde sans pour autant renoncer

l'un à l'autre, composent avec les interdits, les contournent, et ils restent unis jusqu'à ce que la mort de leur enfant les sépare. L'amour stendhalien partage avec la passion l'intensité, la ferveur, l'excès, la dépendance à l'autre, mais chaque personne reste néanmoins une et distincte. Fabrice se construit par Clélia, Clélia par Fabrice, mais ils ne s'identifient pas à l'autre.

L'aveu d'amour

Le moment de l'aveu, que les deux amants attendent ardemment, va les terrifier et à la fois les bouleverser de bonheur. Dans *Daniel Deronda*, George Eliot montre le ravissement de Daniel et Mirah, lorsque celui-ci la demande en mariage en lui avouant pour la première fois son amour: «l'assurance enivrante d'un bonheur au-delà de tout espoir» s'empare alors de l'âme de Mirah et la lumière intérieure qui inonde alors son visage, est une réponse pour Daniel. Virginia Woolf, elle, montre, dans *Traversée*, le ravissement des amants comme un choc et presque une douleur. Les émotions suscitées par l'aveu sont à la fois excessives et douces. Elles ébranlent le sujet et en même temps le comblent.

Union

Montaigne expose avec une simplicité sublime l'union générée par l'amour entre deux êtres. Il écrit en marge du chapitre sur l'Amitié la phrase si célèbre et si parfaite pour décrire ce qu'est le sentiment amoureux: «Si on me presse de dire pourquoi je t'aime, je sens que cela ne peut s'exprimer qu'en répondant: parce que c'était lui, parce que c'était moi». L'impression d'évidence, de complémentarité, voire de ressemblance suscite cette émotion toute particulière qui saisit à la vue et à la fréquentation de l'objet aimé. À la fois émoi et certitude, désir et tendresse, la rencontre de «l'âme sœur» est ce qui «prend» le sujet amoureux. La Boétie meurt en prononçant deux ou trois

fois le nom de Montaigne; dévasté par le chagrin, Montaigne ne vit plus rien qu'une « nuit obscure et ennuyeuse ». Il comprend que le seul remède est d'intégrer La Boétie à sa vie comme il l'est à son âme: il écrit sur lui, s'occupe de son œuvre, continue à lui parler: « il se loge encore chez moi si entier et si vif que je ne le puis croire si lourdement enterré, ni si entièrement éloigné de notre commerce », écrit-il dans une dédicace aux ouvrages de son ami, « À Monsieur de Mesmes ».

Le lecteur et les émotions amoureuses

Pourquoi les lecteurs aiment-ils tant les romans d'amour? L'amour est rarement absent des œuvres des plus grands romanciers, et il est le sujet par excellence des « romans roses » qui n'ont guère de valeur littéraire, mais sont très lus (6 % de l'édition globale et 18,5 % de l'édition de poche en France en 1985) par un lectorat majoritairement féminin et d'origine populaire. L'écriture est simple, la *fabula* est bien connue: une héroïne parfaite mais insignifiante éprouve un sentiment fort pour un homme dur et cynique, qui possède souvent un « secret », et cache sa générosité. L'héroïne va découvrir sa féminité, éprouver ses premiers émois sexuels, se soumettre corps et âme à l'homme aimé, après de rudes épreuves. Le schéma est aussi fixé: la rencontre, la confrontation polémique, la séduction, la révélation de l'amour et le mariage.

Le lecteur est pris dans les rets de l'attente et de l'émotion identificatoire: il souffre et espère avec l'héroïne, ressent déception et colère quand le malentendu s'installe, et éprouve un sentiment de délivrance et de bonheur quand l'aveu est enfin prononcé.

Les romans roses offrent des « revanches imaginaires » aux lecteurs malmenés par la vie. Mais ils évoquent aussi, pour tous, des frissons de l'âme et du corps d'une rare intensité. Il s'agit bien sûr de remémoration d'états d'âme et de sensations déjà éprouvées dans la réalité, mais majorées par l'écriture,

hypostasiées dans le récit romanesque. C'est la violence, l'absolu de ces émotions qui fascinent le lecteur. L'amour total que se voue le couple de tout roman sentimental repose toujours sur une image mythique.

Elisabeth RALLO-DITCHE



- P. Aulagnier, *Les Destins du plaisir*, Paris, Puf, 1979.
 M. Daumas, *La Tendresse amoureuse, XVI-XVIII^e siècle*, Paris, Pluriel, 1996.
 M. Scheler, *Nature et formes de la sympathie*, Paris, Payot, 2003.
 G. Simmel, *Philosophie de l'Amour*, Paris, Rivages, 1998.
 L.-G. Tin, *L'Invention de la culture hétérosexuelle*, Paris, Autrement, 2008.

☞ DÉSIR, GOETHE, MONTAIGNE, ROUSSEAU, STENDHAL, ARTIALISATION

ANALYTIQUE (APPROCHE)

Les origines de la philosophie analytique sont liées à la révolution frégréenne de la logique et pendant plusieurs décennies ses préoccupations centrales ont tourné autour de la théorie de la connaissance. Mais ce serait un contresens de penser qu'elle se réduit à être une philosophie de la science, alors qu'elle est avant tout une méthodologie qui entend s'appuyer sur l'analyse du langage pour évaluer la structure et les prétentions des énoncés théoriques. Le tournant amorcé du langage symbolique vers le langage ordinaire, puis le déplacement d'une philosophie du langage à une philosophie de l'esprit ont profondément changé la donne et ouvert la voie à des recherches portant sur toute la diversité des phénomènes humains, et en particulier de leur composante psychologique. L'émergence de l'esthétique analytique et de l'éthique appliquée a renforcé la nécessité de réfléchir sur le soubassement affectif des êtres humains, et il devient de plus en plus difficile d'assimiler les émotions à de simples interjections qui ne possèdent pas en elles-mêmes de signification propre (théorie positiviste

d'Ayer). Mais s'il n'y a pas une conception analytique des émotions, les auteurs analytiques donnent néanmoins plus d'importance à certains aspects descriptifs ou conceptuels.

Quand on aborde le sujet des émotions, on se heurte d'emblée à deux obstacles. Le premier a trait au caractère supposé vague ou insaisissable du phénomène et à la diversité infinie de ses manifestations. Est-on en mesure de les décrire selon des critères objectifs, au-delà d'un profil intuitif ou d'un cliché culturel? Y a-t-il quelque chose de commun entre les émotions qui justifie qu'on généralise à partir de l'analyse d'une d'entre elles? P. E. Griffiths (*What Emotions Really Are?*, 1997) remarque que l'usage ordinaire du terme est très extensible et qu'il est douteux de penser qu'il délimite une espèce naturelle. Existe-t-il par exemple un critère de démarcation fiable entre une émotion réelle (et *a fortiori* basique au sens d'Ekman) et une «action feinte» qui mime le registre émotionnel en l'absence de manifestation ressentie?

L'autre difficulté renvoie à la disparité entre la vie ordinaire où les émotions ont un rôle clé dans notre adaptation à la réalité et donc notre survie, et les productions artistiques et symboliques qui obéissent à de tout autres principes. Il n'est pourtant pas surprenant qu'on ait toujours eu tendance à chercher dans les arts un domaine privilégié pour l'expression des émotions humaines en général, et parfois le lieu privilégié d'épanouissement d'une émotion spécifiquement esthétique. Le développement exponentiel de la fiction, à travers le roman et le film, ainsi que l'essor de la psychologie cognitive et du paradigme de la générativité naturelle, ont confirmé que les émotions constituent une interface essentielle entre le monde *sui generis* de la fiction et l'univers quotidien, et soulevé en retour nombre de perplexités.

Émotion et cognition

De prime abord, l'émotion se présente comme un phénomène désordonné et

disruptif qui ébranle un individu en le confrontant à une situation qui lui échappe en partie. James («What is an Emotion?», 1884) soutenait qu'elle n'est rien d'autre que la prise de conscience de modifications physiologiques issues de réponses neurovégétatives ou périphériques. Mais il serait abusif de prétendre qu'elle ne concerne pas en propre notre subjectivité; c'est pourquoi on est à l'inverse tenté de la considérer comme une forme de jugement (Solomon, *The Passions*, 1976) qui comporte une signification personnalisée et peut fonctionner comme un mécanisme d'alerte. Le mérite de l'approche cognitive aujourd'hui largement dominante a été de surmonter ces aspects unilatéraux dans une démarche intégrative. L'émotion peut être appréhendée comme un processus qui prend appui sur une base physique et neurologique (Panksepp, *Affective Neuroscience: The Foundation of Human and Animal Emotions*, 1998) mais ne cesse de produire une «alchimie mentale» (Elster, *Alchemies of the Mind: Rationality and the Emotions*, 1999) capable de recruter des ressources en termes de croyances, sentiments et désirs, et qui n'existe qu'à travers notre évaluation.

Le concept opératoire de base est en effet celui d'*appraisal* (évaluation cognitive) initialement proposé dès les années 60 (Arnold, Lazarus) puis réélabore par Scherer et ses collaborateurs (du Centre interfacultaire des sciences affectives de Genève). L'enjeu est celui de la différenciation des expériences émotives en fonction de la manière dont le sujet appréhende une situation d'interaction multidimensionnelle et évolutive. Le modèle standard distingue plusieurs dimensions ou phases, qui mènent d'un ensemble d'opérations non cognitivement pénétrables (détecter un signal de pertinence et en évaluer les implications) à un traitement réfléchi qui fait intervenir la conceptualisation et vise une signification implicitement normative. La synchronisation de la séquence réagit

sur sa base (*monitoring* ou surveillance cognitive) par des mécanismes métacognitifs (information, mémoire, etc.).

Ce modèle très général peut facilement être adapté à la singularité du domaine esthétique (Leder et coll., *British Journal of Psychology*, 2004). Une approche purement perceptive postule que la positivité de la réponse esthétique est fonction de la fluidité processuelle ou de l'aisance subjective qui s'y exprime (Reber et coll., «Discovery learning, representation, and explanation within a computer-based simulation: Finding the right mix», 2004). Mais cette conclusion présente l'inconvénient de s'en tenir à des aspects secondaires ou superficiels et de négliger le fait évident que de nombreuses œuvres comportent des aspects déplaisants ou de prime abord rebutants, ne serait-ce qu'en raison de leur nouveauté, et que ce sont justement eux qui sont déterminants pour une réponse émotionnelle. C'est pourquoi la plupart des psychologues préfèrent mettre l'accent sur la dialectique entre plaisir et intérêt (P. Silvia, «Human Emotion and Aesthetics Experience. Overview of Empirical Aesthetics», 2012) qui ne sépare pas la genèse de l'émotion ressentie de son arrière-plan psychologique et culturel (par exemple des données objectives comme le contraste, la symétrie, l'identification de Gestalts, etc., d'ailleurs incluses dans les définitions traditionnelles de la beauté).

On serait donc tenté de conclure avec N. H. Frijda («Appraisal and Beyond» 1993) que l'émotion est principalement un phénomène motivationnel, mais ce serait sous-estimer qu'elle obéit à une forme de rationalité originale qui n'est ni instrumentale ni seulement stratégique, mais axiologique (de Sousa, *The Rationality of Emotion*, 1987). Cela explique qu'elle puisse jouer un rôle important en éthique, puisque les émotions appropriées sont notre meilleur mode d'accès aux valeurs (Tappolet, *Emotions et valeurs*, 2000). Et en art ?

Théorie de l'expression

À coup sûr, l'émotion représente pour l'artiste un vecteur fondamental pour communiquer le sens de l'œuvre et la portée de son activité, qu'il en soit d'ailleurs conscient ou non. La façon la plus courante de prendre en compte le rôle de l'émotion au sein du processus artistique passe par la notion d'expression. Il existe au moins trois variétés récurrentes de théories de l'expression ou formes d'émotivisme esthétique.

La plus élémentaire repose sur l'idée de déclenchement (*arousal theory*). L'œuvre est conçue comme dispositif propre à éveiller une réaction émotionnelle caractéristique et elle est réussie en tant qu'œuvre si elle parvient à ce résultat. Il se produit alors un effet de contagion qui polarise la personnalité du récepteur et la met en phase avec d'autres. Bien que formaliste, la conception de Bell et Fry rejoint une telle approche, à condition de limiter le processus à une émotion intrinsèquement esthétique (Bell, *Art*, 1914). Mais rien ne saurait garantir d'avance que l'émotion activée est pertinente (je peux ressentir de l'agacement devant une œuvre joyeuse si je suis dans un état d'esprit déprimé) et la plus recevable à d'autres égards. Après une période d'effacement, cette approche a connu récemment un regain d'intérêt (Matravers, *Art and Emotion*, 1998).

Une forme beaucoup plus raffinée et symétrique consiste à défendre l'idée que l'artiste met dans l'œuvre ce qui relève de sa vie intérieure la plus significative (Collingwood, *The Principles of Art*, 1938). Loin d'être un créateur d'artefacts, il est d'abord un explorateur de lui-même qui n'a pas d'autre but que de clarifier ses états de conscience et de leur donner une forme pleinement cohérente, car «jusqu'à ce qu'un homme ait exprimé son émotion, il ne connaît pas encore quelle émotion il a» (*Id.*). L'œuvre est un objet imaginaire qui n'existe en propre que dans son esprit, mais l'acte d'expression donne au spectateur la capacité d'accéder à «l'expérience

imaginative totale» de l'auteur; et «nous savons qu'il exprime ses émotions par le fait qu'il nous rend capables d'exprimer les nôtres» (*Id.*). Collingwood défend moins une conception romantique de l'art qu'il n'élucide les conditions d'interaction efficace de l'art et de la vie, anticipant sans le savoir sur l'âge de la performance. Reste que le choix d'une ontologie mentaliste ne représente pas la base la plus facile pour une théorie de l'art.

Quoi qu'il en soit de nos prémisses spontanées sur l'expression, il semble en effet difficile de contester qu'il entre dans la création artistique une grande part de symbolisation, comme le souligne S. Langer (*Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*, 1957). Elle reprend à Cassirer l'idée de formes symboliques, dans une interprétation plus génétique qui les met en relation avec nos sources vitales profondes. Le rôle de l'art est de faire entrer les émotions et les sentiments dans un mode de transformation symbolique qui les dote d'une signification universelle. C'est pourquoi elle privilégie la poésie et la musique qui réalisent un isomorphisme avec le monde des sentiments mais sa conviction est que la culture a besoin de toutes les variétés de symboles, présentationnels et discursifs. La conception du *worldmaking* selon Goodman (*Manières de faire des mondes*, 1978) lui fait écho, dans une tonalité philosophique différente, à la fois plus large d'un point de vue extensionnel et plus restrictive dans sa méthodologie.

Lire, écouter, regarder

À la différence de ce qui se passe dans la perception ordinaire du monde, le récepteur d'une œuvre d'art est en face d'un objet artificiellement produit pour retenir son attention et souvent stimuler ses réponses émotionnelles. Lire une histoire, scruter les détails d'une peinture, suivre le développement d'une phrase musicale sont des actes qui mettent en alerte nos disposi-

tifs sensoriels et psychologiques. Non seulement l'œuvre a besoin qu'on l'interprète mais on ne peut le faire sans puiser aussi dans nos ressources personnelles. Aussi l'émotion n'est-elle pas une banale réaction affective épidermique, elle devient un outil d'interprétation à part entière qui sert de guide dans la compréhension des œuvres. S. Feagin (*The Aesthetics of Appreciation*, 1996), M. Nussbaum (*Upheavals of Thought: the Intelligence of Emotions* 2001) ou J. Robinson (*Deeper than Reason. Emotions and its Role in Literature, Music and Art*, 2005) parmi bien d'autres l'ont illustré de manière éclairante pour la littérature, et avant elles I. Murdoch, avec sa double qualité de philosophe et de romancière.

Une œuvre textuelle n'est pas une entité close qu'on saisit d'un regard mais un réseau dense qu'on explore pas à pas et qui ne fournit jamais la totalité des informations nécessaires à la compréhension de ce qui est raconté. Elle comporte des lacunes, des ellipses et des sous-entendus pour lesquels le lecteur utilise ses connaissances d'arrière-plan afin d'engendrer des inférences correctes et contextuellement pertinentes. Si la littérature consiste à présenter le réel «non comme un objet conceptuel mais comme un monde vivant» (Gibson, «Does Affects Matters in Organization?», 2007), interpréter revient à projeter sur des systèmes plus ou moins stables de propositions des attitudes que nous avons expérimentées ou que nous pouvons concevoir. C'est pourquoi la question de la validité se pose avec plus d'acuité autour des thèmes éthiques, qu'il s'agisse d'explicitier la connaissance pratique qui s'y révèle ou les limites qu'elle peut rencontrer (cf. débats sur la résistance imaginative et sur le moralisme modéré), et de l'interaction entre leçon éthique et réussite esthétique.

La difficulté est qu'à chaque forme artistique correspondent des modalités diverses d'engagement émotionnel, selon qu'elle