



HAL
open science

Quelques remarques sur la place de la théorie des émotions dans l'histoire de la critique littéraire française

Alexandre Gefen

► To cite this version:

Alexandre Gefen. Quelques remarques sur la place de la théorie des émotions dans l'histoire de la critique littéraire française. L'Atelier du Centre de recherches historiques. Revue électronique du CRH, 2016, 16. hal-01624096

HAL Id: hal-01624096

<https://hal.science/hal-01624096>

Submitted on 26 Oct 2017

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

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

QUELQUES REMARQUES SUR LA PLACE DE LA THEORIE DES EMOTIONS DANS L'HISTOIRE DE LA CRITIQUE LITTERAIRE FRANÇAISE

L'un des intérêts de la théorie des émotions est peut-être de nous permettre de dérouler un peu autrement l'histoire critique, en substituant à des logiques de groupes et d'écoles, ou à la rationalité autonome des formes, l'évolution des paradigmes définissant les modes d'action de la littérature, les horizons sensibles de sa réception, comme la relation que le créateur entretient avec son propre espace affectif. Cette critique « vue du côté des émotions » s'articule, sans s'y résumer, à l'histoire sociale des sensibilités : les conditions matérielles de production et de perception des œuvres interfèrent avec des variations du périmètre de l'espace littéraire et avec des théories esthétiques explicites ou latentes.

Les années 1800 constituent un *terminus a quo* simple et pertinent pour l'histoire de la critique : émerge alors la doctrine romantique, assise sur une relation personnelle à l'art, tandis que décline la critique normative et prescriptive, au profit d'un pluralisme d'analyse fondé sur le dialogue des goûts¹. Comme l'a montré Anne Vincent-Buffault, les effusions sentimentales du XVIII^e siècle, socialisées, maîtrisées, valorisées dans une « circulation sensible² » ne survivent qu'au travers du dolorisme chrétien (par exemple chez Ballanche, pour qui « il n'y a de réel que les larmes³ ») ou sous la forme d'émotions sociales de plus en plus rares et brouillées, et viennent intégrer un espace sensible individualisé et les écritures qui viennent l'enregistrer.

Désormais, l'objet de l'art est l'émotion : non plus seulement l'émotion représentée, mise en scène, mais l'émotion éprouvée, objet de la *mimèsis* glissant du monde au cœur du poète. Pourtant, loin d'être réductible à un subjectivisme empathique, la critique romantique voit au contraire le primat de la sensibilité être confronté, d'une part, à l'émergence d'une philologie marquée par la tentation de l'historicisme, et d'autre part, à une sensibilité esthétique tentée par le retrait dans l'art pour l'art : dès le début du XIX^e siècle, force est de constater la situation paradoxale des discours sur l'émotion, à la fois désignés comme les espaces nouveaux de l'expression de soi, pensés comme permettant un rapport authentique à la nature, considérés comme imposant une reconfiguration de la cartographie des genres littéraires, et pourtant contrecarrés par le rationalisme critique émergent et les désarrois du projet politique appelé « littérature ».

¹ Voir Jean-Thomas NORDMANN, *La Critique littéraire française du XIX^e siècle*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Références », 2001, p. 40 et suiv.

² Anne VINCENT-BUFFAULT, *Histoire des larmes*, Paris, Rivages, 1986, p. 27.

³ Pierre Simon BALLANCHE, « Fragments », in *Œuvres de M. Ballanche*, t. I, Paris, J. Barbezat, 1830, p. 476.

Une partie de cette situation tient à la double source de la tradition romantique, qui hérite à la fois de l'autonomisation et de l'universalisation du jugement de goût, et du refus kantien de penser la psychologie interne des affects. Une autre explication tient aussi aux origines plurielles des doctrines françaises, puisque la pensée critique reçoit ses sources à la fois des théories des émotions du romantisme allemand (pensons aux réflexions de Schlegel sur les rapports entre rythme, sens et raison) et anglais (on retrouvera fréquemment, par exemple, l'idée émise par Wordsworth que l'émotion doit, pour devenir un objet esthétique, être mise à distance et neutralisée par le temps), mais aussi de la tradition philosophique française, et en particulier du cartésianisme. Il me semble donc qu'il faut donc parcourir une série de tensions conceptuelles pour comprendre la place de la question des émotions dans les théories esthétiques modernes, place à la fois fondatrice et irréductiblement problématique.

Les valeurs des émotions

Le premier romantisme est indissociable d'une ambition si ce n'est utilitariste, du moins moralisatrice, faisant de l'émotion à la fois un indice d'authenticité et un vecteur sans contenu, qui doit impérativement s'appuyer sur une axiologie : si la grande théoricienne de la critique moderne, Mme de Staël, cite Vauvenargues : « les grandes pensées viennent du cœur⁴ », et affirme dans sa préface à *Delphine* : « Les événements ne doivent être dans les romans que l'occasion de développer les passions du cœur humain⁵ », elle nuance : « toutes les affections des hommes tendent vers un but raisonnable. Un écrivain ne mérite de gloire véritable que s'il fait servir l'émotion à quelques grandes vérités morales », avant de conclure qu'il « faut réunir à la fois dans le même sujet les délices de l'émotion et l'assentiment de la sagesse⁶ ». Face à l'émergence de genres fondés sur des émotions et de registres nouveaux, comme le fantastique, s'érigent des cadres critiques prescriptifs appelant à la maîtrise et à la hiérarchisation des émotions. Chez Mme de Staël comme chez bien de ses contemporains désarçonnés par la porte ouverte laissée par le romantisme à l'expression la plus trouble du moi, se reconstitue une gradation néoclassique qui opposera des émotions basses comme la peur à des émotions élevées comme l'admiration. Cette réaction agite nombre de réflexions critiques jusqu'à la fin du XIX^e siècle : pensons, par exemple, aux observations de Barbey d'Aurevilly à l'encontre de Poe, regrettant « le peu de place que tiennent le cœur humain et

⁴ Mme de STAËL, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800], Bruxelles, A. Wahlen et Cie, 1820, p. 393.

⁵ *Id.*, *Delphine* [1802], texte établi par Lucia Omacini, annoté par Simone Balayé, Paris, H. Champion, 2004, p. 4.

⁶ *Ibid.*, p. 199.

ses sentiments dans l'ensemble des œuvres de ce singulier poète [...] qui, après tout, avec une organisation superbe, ne fut accessible qu'à des émotions inférieures, et dont la pensée, dans les plus compliquées de ses inventions, n'a jamais que deux mouvements convulsifs, – la curiosité et la peur⁷ ».

*

* *

Au contraire des « émotions inférieures », l'émotion amoureuse est située en haut de la hiérarchie. Elle a conquis cette place nouvelle contre la vision négative de la passion, depuis Lamartine, Musset et les lakistes, mais, là encore, au prix d'une translation en termes moraux, si ce n'est religieux, des affects émis et reçus : « La voix chante de la plénitude du cœur, voilà tout. Quand l'homme est heureux de son loisir et de son travail, il chante ; c'est l'enthousiasme du bien-être qui lui donne alors la mélodie et le diapason [...]. Les deux plus habituelles de ces émotions inspiratrices du chant dans l'âme humaine sont l'amour et l'adoration. Toute tendresse est mélodieuse, tout enthousiasme est lyrique ; disons plus, il est pieux⁸ », écrit Lamartine en une sacralisation de l'émotion lyrique qui fait sans forcément le savoir un premier pas vers la sacralisation de l'art. Pour les romanciers de l'ère romantico-réaliste, Hugo, Stendhal, Balzac, c'est une théorie du sublime, conçu comme un degré supérieur des émotions, universel et transparent aux systèmes axiologiques, qui valide ou non l'acceptabilité des émotions mises en circulation. Balzac, dans la préface de *l'Histoire des treize*, évoque la circulation de l'émotion entre le témoin, l'écrivain et le lecteur de la manière suivante : « Peut-être en confiant à l'auteur les choses extraordinaires qu'il lui a révélées, l'inconnu voulait-il les voir en quelque sorte reproduites, et jouir des émotions qu'elles feraient naître au cœur de la foule, sentiment analogue à celui qui agitait Macpherson quand le nom d'Ossian, sa créature, s'inscrivait dans tous les langages⁹. » Le modèle du sublime est ici celui de Burke – non un sublime de beauté pure, mais un sublime disruptif, celui de l'horreur, celui, entre autres exemples, de la mort de Paquita : « La marquise avait les cheveux arrachés, elle était couverte de morsures, dont plusieurs saignaient, et sa robe déchirée la laissait voir à demi nue, les seins égratignés. Elle était sublime ainsi. Sa tête avide et furieuse respirait l'odeur du sang. Sa bouche haletante restait entr'ouverte, et ses narines ne suffisaient pas à ses

⁷ Jules BARBEY D'AUREVILLY, « Edgar Poe », in *Les Œuvres et les Hommes*, 4^e partie : *Les Romanciers*, Paris, Amyot, 1865, p. 343.

⁸ Alphonse de LAMARTINE, « XXVII^e entretien. Poésie lyrique », *Cours familier de littérature*, t. V, Paris, chez l'auteur, 1858, p. 169.

⁹ Honoré de BALZAC, Préface à *l'Histoire des treize* [1833], in *Scènes de la vie parisienne*, t. I, Paris, Furne, J.-J. Dubochet et Cie, J. Hetzel, 1843, p. 2.

aspirations¹⁰. »

Du sublime lyrique aux sublimes balzacien ou hugolien (fondés, eux, sur des antithèses), en passant par le réalisme affectif stendhalien, ces morales du sublime qui émergent avec le roman – qu’il soit celui de la terreur ou de l’enthousiasme – font l’objet de débats tout au long du siècle, car les processus psychiques par lequel l’écrivain manipule les états affectifs du lecteur et les conditions de possibilité éthique de cette intervention mentale nous interrogent : pour un Jules Lemaître par exemple, qui réfléchit beaucoup à cette question, il n’y a pas sublimation des émotions communes par l’art, mais plutôt choix et hiérarchisation axiologique des affects. « L’homme de lettres, l’artiste », écrit-il, est « celui qui, par métier, observe, analyse et exprime ses propres sentiments, et par là développe sa capacité de sentir, reçoit de tout ce qui le touche et, en général, du spectacle de la vie des impressions plus fortes et plus fines que le vulgaire » : s’il existe des « émotions qui sont à la portée de tout le monde, qui peuvent être communes au “peuple” et aux “habiles”, « le peuple ne tire rien de son émotion » alors que « l’artiste en tire des œuvres d’art¹¹ ». Solution intellectuelle qui consiste à prendre acte de l’universalité démocratique des affects, mais en réintroduisant une qualification antisocratique de la gamme émotive.

À l’opposé de cette logique synchronique, émergent, sous l’influence des philosophies méthodiques de l’histoire, des discours tendant au contraire à déresponsabiliser l’écrivain : dans le débat sur la source et la valeur des émotions, Lemaître s’oppose à Taine. Ce dernier propose une histoire naturelle des esprits qui vient décrire l’histoire littéraire en se fondant non sur la puissance de sublimation propre à chaque écrivain, mais sur le contexte de production des affects : la race, le milieu, le moment. Pour Taine, une rationalité externe et supra-individuelle structure les émotions, dont l’artiste est le dépositaire, comme psychopompe inspiré, plutôt que le responsable. Et, affirme-t-il, c’est la « promptitude aux métamorphoses intérieures [qui] fait l’artiste véritable. Il n’est d’aucune classe ni d’aucune secte ; il n’a ni préjugés ni parti pris ; il est accessible à toutes les émotions, aux plus hautes comme aux plus basses¹² ». Il existe une historicité des réactions émotionnelles, comme une géographie des peuples affectifs, celle qui oppose par exemple « [l]es grandes conceptions tragiques, [l]es rêveries sentimentales et voluptueuses, [l]es générosités et [l]es tendresses » de la tradition allemande, « l’âpreté pittoresque, [...] l’éclat, [...] l’action, [le] nerf des récits espagnols », « la farouche énergie, [...] la profondeur lugubre des hymnes saxonnes », aux

¹⁰ *Id.*, *Histoire des Treize*, 3. *La Fille aux yeux d’or* [1835], *ibid.*, p. 299.

¹¹ Jules LEMAITRE, *Les Contemporains : deuxième série*, 2^e éd., Paris, Lecène et Oudin, 1886, p. 155.

¹² Hippolyte TAINÉ, *La Fontaine et ses fables* [1853, 1861], Lausanne, L’Âge d’homme, coll. « Lettera », 1970, p. 46.

classiques qui « voient aussi nettement les liaisons des choses que les choses elles-mêmes », qui « portent partout cet esprit mesuré, fin par excellence », et « se gardent bien, en un sujet triste, de pousser l'émotion jusqu'au bout ; ils évitent les grands mots¹³ ».

Pour Taine, la régulation de la voie affective grande ouverte par le romantisme est opérée non par l'auteur, mais par le lecteur, qui possède en lui-même la capacité à transformer les émotions en valeurs, ce qui conduit à adosser à l'historicisme une psychologie de la lecture et une analyse fine de la psychologie des émotions fictionnelles : par la littérature, nous glissons « sur un courant d'émotions fugitives et demi-formées. La pitié, la joie, la colère, toutes les passions nous effleurent, sans qu'aucune s'enfonce en nous. Notre sympathie ne souffre pas ; nous sentons que notre esprit est un magicien involontaire, et que ses créations ne sont qu'apparence¹⁴ ». Réfléchissant sur l'immersion fictionnelle, il note que « devant un beau tableau ou un beau livre ; au plus fort des passions qu'il nous présente, nous savons que les personnages sont des fantômes, et que ce n'est point un sang véritable que nous voyons couler¹⁵ » : théorie séparatiste et intellectualisante que l'on retrouvera chez un Kendall Walton et qui constitue une solution alternative aux théories normatives de l'affect, fondée sur la nature référentielle des émotions ou sur leur traitement par le travail esthétique.

Le tournant de l'art pour l'art

Derrière cette insistance sur la maîtrise des émotions, sur la hiérarchie des affects et sur leurs modalités de production et de réception, se dissimule pourtant une rupture dans l'ontologie des émotions qui s'opère dès le milieu du XIX^e siècle et que la distinction de Taine portait déjà en elle. C'est pour l'essentiel un décrochage entre les partisans de la congruence entre émotions ressenties et émotions provoquées, principe romantique, et ceux qui sont sensibles aux processus d'autonomisation par lesquels les émotions artistiques acquièrent une spécificité et une vie propre, relevant d'une rhétorique spécifiquement artistique. Pour Zola, il existe, au nom d'un principe humaniste d'instrumentalisation des émotions, un chaînage évident entre l'émotion éprouvée, l'émotion décrite, l'émotion provoquée et l'action – chaînage qui rappelle le dogme pascalien selon laquelle on doit trouver sous un auteur un homme, Zola affirmant des grandes œuvres romantiques : « Comment voulez-vous que de pareils livres n'émotionnent pas le public ? Ils sont vivants. Ouvrez-les et vous les sentirez qui palpitent dans vos mains. C'est le monde réel [...], et on n'a plus seulement sous les yeux un paquet de papier imprimé ; un homme est là, un homme dont on entend battre le cerveau et le

¹³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁴ *Ibid.*, p. 46.

¹⁵ *Ibid.*, p. 110.

cœur à chaque mot. On s'abandonne à lui, parce qu'il devient le maître des émotions du lecteur, parce qu'il a la force de la réalité et la toute-puissance de l'expression personnelle¹⁶ »). Très vite, cependant, l'expression émotive de l'artiste devient chez lui un monde à part, pourvu de ses propres règles et de son propre système de valeurs, en s'exposant au risque d'une communication restreinte aux *happy few*. C'est peut-être autour des débats sur la notion « d'admiration » que l'on peut le mieux percevoir ces interrogations critiques sur la nature réflexive ou non des émotions littéraires, en un face à face où la ligne de fracture oppose de plus en plus nettement la critique des écrivains et celle des professeurs. Avec un savoir consommé de la rhétorique des passions, un Chateaubriand dissociait l'ordre de l'émotion émise et celle de l'émotion ressentie, pour promouvoir une émotion morale nouvelle, l'admiration – en fait une admiration autocentrée pour la grandeur de l'écrivain : « Je dirai aussi que mon but n'a pas été d'arracher beaucoup de larmes : il me semble que c'est une dangereuse erreur avancée, comme tant d'autres, par Voltaire, que *les bons ouvrages sont ceux qui font le plus pleurer*. Il y a tel drame dont personne ne voudrait être l'auteur et qui déchire le cœur bien autrement que l'*Énéide*. On n'est point un grand écrivain parce qu'on met l'âme à la torture. Les vraies larmes sont celles que fait couler une belle poésie ; il faut qu'il s'y mêle autant d'admiration que de douleur¹⁷. »). Au contraire, sur cette même question de l'admiration, Désiré Nisard, directeur de l'École normale, théoricien conservateur du roman, et encore récemment cible de l'écrivain hyperformaliste Éric Chevillard, se fait le héraut d'une démocratisation par la pédagogie des émotions artistiques qui interdit de tracer une ligne de partage séparant le peuple des cénacles artistiques : « L'admiration n'est souvent qu'un ravissement passager et stérile ; les plaisirs de la raison peuvent dessécher l'esprit par leur sévérité même : les émotions du cœur sont seules fécondes et durables¹⁸. »

Du côté des écrivains, après 1848, l'affaire est pourtant entendue : l'art est illusion portée d'abord sur l'art, affirme la génération de Flaubert. « La première qualité de l'Art et son but est l'*illusion*. L'émotion, laquelle s'obtient souvent par certains sacrifices de détails poétiques, est une tout autre chose et d'un ordre inférieur. J'ai pleuré à des mélodrames qui ne valaient pas quatre sous et Goethe ne m'a jamais mouillé l'œil, si ce n'est d'admiration¹⁹ », nous

¹⁶ Émile ZOLA, *Le Roman expérimental* [1880], in *Œuvres complètes. 10, Œuvres critiques I*, éd. établie sous la dir. de Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, 1968, p. 1291.

¹⁷ François-René de CHATEAUBRIAND, préface d'*Atala* [1801], in *Œuvres complètes*, t. XII, Paris, Lefèvre, Ladvocat, 1831, p. iii-iv. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁸ Désiré NISARD, *Histoire de la littérature française*, t. III, 2^e éd., Paris, Firmin Didot frères, 1857, p. 11.

¹⁹ Gustave FLAUBERT, lettre du 16 septembre 1853 à Louise Collet ; en ligne : <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/531.html>. C'est l'auteur qui souligne.

raconte crûment une lettre à Louise Collet. Le changement de paradigme est si net qu'il est perçu en temps réel par les observateurs contemporains de « l'art pour l'art » : dès 1862, Barbey affirme qu'avec le Parnasse et le symbolisme, « nous en sommes à l'heure funèbre des Écoles [...]. Tous, ils ne font des vers que pour réaliser ou caresser telle ou telle forme poétique, non pour exprimer des sentiments vrais et se soulager de leurs émotions en les faisant partager²⁰ ». De même dans le roman : « M. Flaubert, lui, n'a point d'émotions ; il n'a pas de jugement, du moins appréciable. C'est un narrateur incessant et infatigable, c'est un analyste qui ne se trouble jamais ; c'est un *descripteur* jusqu'à la plus minutieuse subtilité. Mais il est sourd-muet d'impression à tout ce qu'il raconte²¹ » – Barbey, rappelons-le, est dans la position inconfortable d'un adversaire tant de l'effusion romantique que de la sécheresse artiste. Les critiques auront donc tôt fait, comme Brunetière, d'opposer le régime émotif de la génération des Parnassiens à celui de la génération de Musset :

Mais quoi ! les sanglots les plus purs ont bientôt fait d'importuner ceux qu'ils n'émeuvent point, et ni ceux qu'ils émeuvent, ni surtout ceux qu'ils secouent ne sauraient supporter longtemps l'intensité des émotions qu'on les appelle à partager. Personnelle à ce degré, la manifestation de la sensibilité du poète, qui n'est plus déjà pour lui qu'une occasion de souffrances, devient aisément pour le lecteur, pour le public, un motif de s'en détourner. On n'aime point, non plus, cette manière, en faisant appel à notre pitié, d'accaparer notre attention. On ne la supporte pas longtemps²².

Le « célibataire de l'art²³ », pour reprendre une expression célèbre qui naît à cette époque, n'est plus seulement celui qui peut maîtriser ses émotions, mais celui qui renonce à la vie affective ; pour les Goncourt, « [l]es émotions sont contraires à la gestation des œuvres. Ceux qui imaginent ne doivent pas vivre. [...] Les gens qui se dépensent par trop dans leurs passions ou dans le mouvement nerveux ne feront pas d'œuvres et auront épuisé leur vie à vivre²⁴ ». Si les émotions esthétiques se spécialisent c'est que – contrairement à ce

Le mouvement est parallèle en histoire : alors que Michelet déclarait encore dans son *Journal* « Puisse ce mouvement de pitié me soutenir dans les deux volumes qui vont achever mon *Histoire* ! » (*Journal*, éd. Viallaneix, Paris, Gallimard, 1959, t. II, p. 424), et que Taine demandait en 1856 de changer « les abstractions et les raisonnements en émotions et en images. Que l'histoire, pareille à la nature, touche le cœur et les sens en même temps que l'intelligence. Que le passé, reconstruit par la raison, ressuscite devant l'imagination » (*Essai sur Tite-Live*, Paris, Hachette, 1856, p. 182), l'histoire devient régie à partir de l'histoire méthodique par des logiques intrinsèque de validation.

²⁰ BARBEY D'AUREVILLY, « M. Roger de Beauvoir, *Colombes et couleuvres* », in *Les Œuvres et les Hommes*, 3^e partie : *Les Poètes*, Paris, Amyot, 1862, p. 131-132.

²¹ *Id.*, « M. Gustave Flaubert » [1857], in *Les Œuvres et les Hommes*, 4^e partie : *Les Romanciers*, *op. cit.*, p. 63.

²² Ferdinand BRUNETIERE, « La littérature européenne au XIX^e siècle » [1899], in *Études critiques sur l'histoire de la littérature française : septième série*, 2^e éd., Paris, Hachette, 1905, p. 256

²³ La formule est de PROUST dans *Le Temps retrouvé* [1927], in *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, t. IV, p. 470. Voir Jean-Pierre BERTRAND, Michel BIRON, Jacques DUBOIS et Jeannine PAQUE, *Le Roman célibataire : d'« À Rebours » à « Paludes »*, Paris, José Corti, 1996.

²⁴ Edmond et Jules de GONCOURT, *Journal*, 17 mai 1857, Paris, Robert Laffont, 1989, t. I, p. 260.

qu'affirmait Sainte-Beuve, et comme le criera Proust –, l'individu artiste se disjoint de l'individu commun. « Ce sont deux cœurs que le cœur de l'homme & le cœur de l'écrivain²⁵ », affirment les Goncourt, et il semble que si une critique « impressionniste » doit s'opposer à celle des professeurs²⁶, c'est celle non plus de l'homme commun, mais d'un être à part, l'artiste, dont les analyses constituent un champ propre. Le paradoxe est que, derrière ce subjectivisme affiché et cette autarcie revendiquée, se cachent un mode de rationalité autocentré et une psychologie propre à l'art dont le substrat est d'ordre linguistique : en un raccourci aussi étonnant que puissant, André Beaunier, historien de *La Poésie nouvelle* au début du XX^e siècle, affirme ainsi que si « dans l'analyse de l'âme humaine, les Parnassiens se montrèrent également méthodiques et circonspects, c'est que la psychologie, elle aussi, se constituait alors comme une science positive : Sully-Prudhomme étudie le mécanisme délicat de ses émotions et de ses pensées, ainsi, qu'un entomologiste dissèque de menus et subtils organismes ; il en décrit avec rigueur l'activité. [...] Le cas est le même pour les Parnassiens : leur esprit positif les rendait extrêmement impropres à l'émotion poétique ; ils firent donc consister la poésie dans un métier difficile et minutieux²⁷ ».

À côté de l'émotion artistique, seul est préservé un ordre d'émotion collective, non la littérature, mais la musique²⁸, même si avec le wagnérisme s'ouvrent aussi peu à peu des fractures théoriques interrogeant la nature de la catharsis musicale – je ne m'étendrai pas.

Quoi qu'il en soit, en littérature, ce mouvement d'apologie de l'émotion pure a vite fait de se durcir en une abstraction rationaliste, sans doute parce qu'il n'existe pas, en réalité, de circuit cognitif propre aux émotions artistiques. L'artisan de cette sortie du paradigme romantique et du retour à une vision intellectualiste de l'art est Paul Valéry, lorsqu'il affirme dans le dossier « Affectivité » des *Cahiers* que « tous les “sentiments” sont des mélanges, des confusions²⁹ », avant de noter en 1910 :

Ce n'est pas que les sentiments, passions etc. humains ne soient « intéressants » mais, si je les ai connus, je ne les veux revoir que sous une forme telle je les passe, et les *comprend*. Et dans le temps que je cherche en eux cette forme, ce nouveau regard, il ne peut être question d'eux.

²⁵ *Id.*, *Idées et sensations*, Paris, Librairie internationale, 1866, p. 129.

²⁶ Voir J.-T. NORDMANN, *La Critique littéraire française...*, *op. cit.*, p. 147 et suiv.

²⁷ André BEAUNIER, *La Poésie nouvelle*, Paris, Mercure de France, 1902, Introduction, § I et II ; en ligne : <http://litterature20.paris-sorbonne.fr/-pages-1-2-la-poesie-nouvelle-27.html>.

²⁸ C'est évidemment vrai pour Mallarmé, mais Flaubert lui-même concède : « Je vous ai bien regrettée chez Mme Viardot, il y a quinze jours. Elle a chanté de l'*Iphigénie en Aulide*. Je ne saurais vous dire combien c'était beau, transportant, enfin sublime. Quelle artiste que cette femme-là ! Quelle artiste ! De pareilles émotions consolent de l'existence. » FLAUBERT, lettre à George Sand du 1^{er} mai 1874, en ligne : <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/lettres1.html>.

²⁹ Paul VALÉRY, *Cahiers*, éd. présentée et annotée par Judith Robinson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, t. II, p. 352. C'est l'auteur qui souligne.

Quant à ceux que je n'ai pas éprouvés, ils ne me sont de rien.
C'est pourquoi votre pitoyable m'écœure³⁰.

On voit ici, posés au carrefour entre une pensée stylistique de la littérature et une vision philosophique du travail de l'écrivain, une pensée esthétisante et un universalisme intellectualisant qui culmineront avec le formalisme et le structuralisme en obérant toute possibilité d'une psychologie artistique des émotions et d'une psychologie des émotions artistes.

La réaction anti-intellectualiste

Dans un nouveau couple conceptuel, cette philosophie de la création littéraire désincarnée, car décrochée du sujet, que ce soit du côté du lecteur que du créateur s'oppose avant même le début du XX^e siècle, à un émotivisme anti-intellectualiste où persiste l'idée que, quoiqu'elles soient inassimilables aux affects ordinaires, les émotions sont à la fois l'origine, l'objet et le but de la création artistique. Cette réaction s'appuie chez les Symbolistes sur la philosophie de Schopenhauer autant que sur des sources comme le vitalisme nietzschéen, et conduit à des distinguos critiques originaux destinés à comprendre l'articulation problématique mais inéluctable de la production artistique et des tempéraments affectifs. En des termes historiques, Marcel Schwob propose en 1891, dans une préface intitulée « La Terreur et la Pitié », de rapporter l'histoire littéraire à une sismologie de la sensibilité collective : « Or, les émotions ne sont pas continues ; elles ont un point extrême et un point mort. Le cœur éprouve, au moral, une systole et une diastole, une période de contraction, une période de relâchement. [...] Depuis la grande renaissance romantique, la littérature a parcouru tous les moments de la période de relâchement du cœur, toutes les émotions lentes et passives. [...] Mais la fin du siècle sera peut-être menée par la devise du poète Walt Whitman : *Soi-Même et en Masse*. La littérature célébrera les émotions violentes et actives³¹. » Pour Remy de Gourmont, c'est une théorie synchronique des tempéraments d'écrivains qu'il s'agit de décrire : « On pourrait donc généraliser et diviser les écrivains en deux classes : les sensoriels et les idéo-émotifs », dans une répartition assez étrange entre l'écrivain impressionniste, gouverné par des images intuitives, et celui qui, associant immédiatement émotions et concepts, pourra au mieux, « par un effort à extérioriser son émotion, revivre, *en idée*, les diverses phases de son aventure, en les distinguant les unes des autres par l'intensité des états

³⁰ *Ibid.*, p. 340. C'est l'auteur qui souligne.

³¹ Marcel SCHWOB, « La Terreur et la Pitié », préface à *Cœur double* [1891], in *Œuvres*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 615-616.

émotifs », mais qui, « ne voyant pas », « ne peut peindre³² ». Mais dans un cas comme dans l'autre, la question de la psychologie émotive n'est pas l'autre de la critique esthétique, mais au contraire fonctionne dans un espace dialogique.

C'est que s'exerce peut-être ici la réelle influence de la psychologie clinique dont André Beaunier faisait remarquer qu'elle avait constitué dès l'époque du Parnasse un rationalisme avec lequel les écrivains tentèrent de rivaliser : à la fin du siècle, l'émergence d'une réflexion empirique et systématique sur les émotions corporelles et leur phénoménologie souligne autant l'importance des émotions humaines dans la psyché que la spécificité du travail artistique. Théodule Ribot – dont *La Logique des sentiments* (1905) vise, avec *l'Essai sur l'imagination créatrice* (1900) et *l'Essai sur les passions* (1907), à présenter un « tableau complet à peu près complet de la vie affective³³ » et une anthropologie des passions se refusant aux lectures nosologiques d'un Charcot³⁴ –, comme plus tard, Bergson – qui, dans *L'Évolution créatrice* (1907), insiste sur le jaillissement continu de nos intuitions dans leur dimension la plus incarnée –, participent d'une réhabilitation des émotions individuelles involontaires et des passions plurielles et variables, et attribuent à l'écriture le rôle d'un enregistrement intuitif et immédiat de l'ordre du sensible. Loin d'être rattachées à des universels abstraits et idéaux, les émotions décrivent un espace mobile et individuel, dont l'autonomie relative, à mesurer à l'aune des systèmes de valeurs individuels et collectifs, ne saurait interdire l'analyse. La littérature se présente alors comme un espace d'attention aux variations des sensibilités profondes et secrètes, l'imagination ouvrant au lecteur une infinité de réalisations émotives possibles, forme de partage du sensible uniquement autorisé par la fiction :

Un être réel, si profondément que nous sympathisons avec lui, pour une grande part est perçu par nos sens, c'est-à-dire nous reste opaque, offre un poids mort que notre sensibilité ne peut soulever. Qu'un malheur le frappe, ce n'est qu'en une petite partie de la notion totale que nous avons de lui, que nous pourrions en être émus ; bien plus, ce n'est qu'en une partie de la notion totale qu'il a de soi qu'il pourra l'être lui-même. La trouvaille du romancier a été d'avoir l'idée de remplacer ces parties impénétrables à l'âme par une quantité égale de parties immatérielles, c'est-à-dire que notre âme peut s'assimiler. Qu'importe dès lors que les actions, les émotions de ces êtres d'un nouveau genre nous apparaissent comme vraies, puisque nous les avons faites nôtres, puisque c'est en nous qu'elles se produisent, qu'elles tiennent sous leur dépendance,

³² Remy de GOURMONT, *Le Problème du style : questions d'art, de littérature et de grammaire*, Paris, Mercure de France, 1902, p. 53, 67. C'est l'auteur qui souligne.

³³ Théodule RIBOT, *Essais sur les passions*, Paris, Alcan, 1907, préface, p. V.

³⁴ « La tendance actuelle à refuser aux passions un chapitre à part dans les traités de psychologie a été un recul. [...] La position de Kant, actuellement abandonnée, doit être reprise, mais avec les méthodes et les ressources de la psychologie contemporaine et en rejetant cette thèse excessive qui regarde toutes les passions comme des maladies. Le but de ce travail est donc de réagir contre le courant. » *Ibid.*, p. 4.

tandis que nous tournons fiévreusement les pages du livre, la rapidité de notre respiration et l'intensité de notre regard³⁵,

écrit Proust. Le départ par rapport à la théorie romantique de l'émotion comme à la réaction artiste est clair : dépourvue de valeurs intrinsèques et de logiques accessibles, l'émotion littéraire n'est ni universalisante ni instrumentalisable ; pourtant, elle n'est pas de nature uniquement esthétique, et si Proust distingue le moi de l'écrivain du moi social, c'est l'identité du sujet qui change, et non sa nature, en sorte que la fiction peut offrir un accès à la vie profonde par ce que Bergson nomme un « mouvement de représentation³⁶ ».

Je n'ai pas le temps de m'étendre sur les débats qui opposeront dans la première moitié du XX^e siècle les critiques adeptes d'une conception néoromantique de l'émotion opératoire (par exemple Faguet, partisan de l'auteur sentimental dans *L'Art de lire*, qui définit l'artiste comme « un semeur de sentiments comme le philosophe est un semeur d'idées. Avant tout, il veut toucher. Toucher, c'est faire partager au lecteur les sentiments qu'on a prêtés à ses personnages³⁷ ») et ceux qui, comme Gide et Thibaudet, défendent au sein de la *NRF* un art de l'éloignement néoclassique. Pour Gide :

Le classicisme – et par là j'entends : le classicisme français – tend tout entier vers la litote. [...] L'auteur romantique reste toujours en deçà de ses paroles ; il faut toujours chercher l'auteur classique par-delà. Une certaine faculté de passer trop rapidement, trop facilement, de l'émotion à la parole est le propre de tous les romantiques français – d'où leur peu d'effort de prendre possession de l'émotion autrement que par la parole, leur peu d'effort pour la maîtriser. L'important pour eux n'est plus d'être mais de paraître ému³⁸.

Pour Thibaudet, qui déplace du côté de l'activité critique elle-même le plaisir esthétique³⁹, la conclusion est *mutatis mutandis* la même : l'émotion du lecteur est essentielle, mais elle est transitoire. Pour le critique, se positionnant par avance dans le débat célèbre posée par Colin Radford quant aux effets émotifs du destin d'Anna Karénine : « d'*Anna Karénine* [...] je tire d'abord une émotion de pensée, puis cette émotion se refroidit et se disperse en une infinité de conclusions possibles, qui varient avec chaque époque et peuvent varier avec chaque esprit⁴⁰ ». L'essentiel est pour moi est de noter l'émergence d'une autre forme de

³⁵ Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, 1^{re} partie [1913], in *À la recherche du temps perdu*, éd. sous la dir. de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 1989, t. I, p. 84.

³⁶ J.-T. NORDMANN, *La Critique littéraire française...*, *op. cit.*, p. 202.

³⁷ Émile FAGUET, *L'Art de lire*, Paris, Hachette, 1920, p. 22.

³⁸ André GIDE, « Billet à Angèle », *La Nouvelle Revue Française*, n° 90, mars 1921, p. 340-341.

³⁹ « Or dans la critique est contenu un art d'éprouver du plaisir et de le faire partager. On ne saurait peut-être sans exagération appeler la critique un grand plaisir, mais il ne saurait exister de critique, de goût, sans une affection pour le plaisir, sans un art pour le repérer et le savourer. » Albert THIBAUDET, *Le Liseur de romans*, Paris, G. Crès, 1925, p. 159.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 32-33.

neutralisation de l'émotion, au sein même de paradigmes critiques subjectivistes fondés pourtant sur le primat du jugement sensible et de sa mise en partage, comme si la fracture gênante entre le corps et l'esprit ouverte par la proclamation romantique devait recevoir génération après génération de nouvelles réfutations, que ce soit du côté d'un art autonomisé ou d'une critique égotiste.

Ma démonstration est donc faite, même si je n'ai, pas faute de temps, la possibilité d'envisager chacune des reformulations de cette tension fondamentale entre un discours de plus en plus univoquement fondé sur un paradigme linguistique et autoréférentiel, qu'il soit intertextuel ou intratextuel, et une émotion réarmée dans le contexte de la littérature engagée (de la parésie célinienne à la littérature de témoignage sur la guerre) ou dans celui d'un modernisme enté sur les forces profondes de la psyché (pensons au surréalisme). Ces contradictions internes au champ littéraire sont particulièrement prégnantes chez des auteurs sensibles pour des raisons idéologiques à l'efficace de l'émotion, tout en cherchant à rompre avec une psychologie des sentiments sentie comme superficielle ou ineffable pour des raisons politiques : Aragon ou Sartre, par exemple. Pour reprendre des analyses que j'ai développées avec Carole Talon-Hugon dans le cadre de notre projet ANR « Pouvoirs de l'art » c'est à la fois que « émouvoir *en vue de*, serait faire de l'expérience esthétique un moyen et non une fin », mais aussi que l'expérience esthétique doit être autotélique, elle ne doit n'admettre que des émotions esthétiques *pures*. Ainsi les passions ordinaires de la vie, les affects résultant de la confrontation d'un sujet humain aux biens et aux maux de l'existence (colère, joie, admiration, indignation, etc.) sont-ils considérés comme esthétiquement impurs. Dans cette ère de la distanciation et de la réflexivité, sont donc refusés tous ces affects que l'art s'employait au contraire, par un luxe de moyens extraordinaires, à provoquer.

Quoi qu'il en soit, au cours du XX^e siècle critique, la capacité de la théorie littéraire à renvoyer l'émotion à une structure profonde mais étrangère, qu'elle soit infra-événementielle psychanalytique, phénoménologique ou linguistique, au prix d'une neutralisation de l'événement lecture, n'est plus à démontrer. Le point de ralliement semble être ici un refus féroce de tout « psychologisme », refus que l'on retrouve paradoxalement non seulement chez les critiques formalistes ou chez les marxistes, mais aussi chez ceux qui s'intéressent aux mécanismes profonds de la création ; je pense ainsi à Bachelard (pour qui la critique sensible étouffe « cette profondeur où doit prendre son départ le phénomène poétique primitif » ; « quant au psychologue, il est assourdi par les résonances et veut sans cesse *décrire* ses

sentiments⁴¹ »), aux théoriciens de l'école de Genève attentifs à l'espace du dedans, comme Jean Rousset qui proclame dans *Forme et signification* la morphologie autonome de l'imagination et du sentir⁴², aux théoriciens de la lecture qui, comme Jauss, exigent de rapporter le lecteur réel à un lecteur réel, en affirmant que « le processus psychique d'accueil d'un texte ne se réduit nullement à la succession contingentée de simples impressions subjectives⁴³ », ou encore aux sémioticiens des passions comme Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, qui décrivent l'univers affectif et passionnel comme un univers de modalités dont il s'agit de construire la syntaxe. Pour citer ces derniers : « L'examen des passions conduit en effet à dégager un niveau "antérieur", plus élémentaire, un univers précognitif, *tensif*, monde régi par le sentir, univers où il n'est pas encore possible de connaître, mais seulement d'être *sensible à*. Les objets des passions y sont de simples valences, des zones d'attraction et de répulsion, et les "états d'âme" des configurations parcourues par un style sémiotique particulier⁴⁴. »

Pour finir, je dirai quelques mots du *terminus ad quem* qu'est la position de Roland Barthes, antimoderne si l'on en croit Compagnon qui a à la fois joué d'une formalisation ultra-structuraliste des affects et de leur apologie dans la vie esthétique, exemplifiant en soi-même cette tension fondamentale de la critique littéraire moderne. À la césure entre le structuralisme finissant et le retour au sujet, on trouvera chez le critique français à la fois un refus du psychologisme qui le conduit, dans « L'ancienne rhétorique » à défendre de manière on ne peut plus inattendue la rhétorique des passions d'Aristote comme un nouveau formalisme⁴⁵, mais qui, dans *Le Plaisir du texte*, en appelle à la jouissance (une jouissance décrite comme rupture, bâillement du tissu textuel, écart, surprise, tremblement confus) contre le plaisir convenu de la simple satisfaction esthétique, insistant sur la dimension corporelle de l'écriture et de la lecture, antinomique avec la spécialisation des affects littéraires.

⁴¹ Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1957, p. 7. C'est l'auteur qui souligne.

⁴² Jean ROUSSET, *Forme et signification : essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, J. Corti, 1966.

⁴³ Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception* [1972-1975], trad. de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978, p. 50.

⁴⁴ Algirdas Julien GREIMAS et Jacques FONTANILLE, *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme*, Paris, Éd. du Seuil, 1991, p. 338. Ce sont les auteurs qui soulignent.

⁴⁵ « Chaque "passion" est repérée dans son habitus [...] cela marque la profonde modernité d'Aristote et en fait le patron rêvé d'une sociologie de la culture dite de masse : toutes ces passions sont prises volontairement dans leur banalité [...]. La psychologie rhétorique est donc tout le contraire d'une psychologie réductrice qui essayerait de voir ce qu'il y a derrière ce que les gens disent » ; au contraire, Aristote reconstitue des « langages » des émotions qui participent d'un « langage général d'autrui ». Roland BARTHES, « L'ancienne rhétorique » [1970], in *Œuvres complètes*, éd. établie par Éric Marty, Paris, Éd. du Seuil, 2002, t. III, p. 584. C'est l'auteur qui souligne.

« L'émotion : pourquoi serait-elle antipathique à la jouissance (je la voyais à tort tout entière du côté de la sentimentalité, de l'illusion morale)⁴⁶ ? » écrit Barthes en un regret qui me servira de conclusion synthétique et d'ouverture sur le présent : si la question des émotions autorisées ou provoquées par la littérature a donc été éclipsée par le dédain des problématiques « psychologisantes » et par plusieurs décennies de recherche littéraire centrée sur les interrogations formelles, c'est qu'elle a toujours été un problème, dès l'époque même où la doctrine romantique en avait fait la condition de possibilité de la création et de l'efficace de l'art et le seul critère vraiment commun d'évaluation esthétique. Reste à peser la nouveauté, par rapport à cette problématique, des recherches récemment relancées, à travers les sciences cognitives et les théories psychologiques ou sociologiques de la réception et de la lecture, sur une pragmatique étendue des effets textuels – recherches qui se situent au carrefour d'un double tournant, le tournant éthique des études littéraires et le tournant naturaliste de l'épistémologie, dans un face à face avec des formes littéraires contemporaines qui se laissent difficilement décrire par les critères génériques et formels conventionnels, parce qu'elles sont devenues des dispositifs en renonçant au dogme de l'intransitivité et de l'incommunicabilité. Reste à savoir, donc, si nous pouvons désormais sortir de cette formidable tension.

Alexandre GEFEN, CNRS – Université Paris-Sorbonne.

⁴⁶ R. BARTHES, *Le Plaisir du texte* [1973], in *Œuvres complètes, op. cit.*, t. IV, p. 233.