



HAL
open science

“ Proust et la traversée des émotions ”

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. “ Proust et la traversée des émotions ”. A.-C. Ambroise-Rendu, A.-E. Demartini, H. Eck, N. Edelman (dir.). Émotions contemporaines XIXe -XXIe siècles, Armand Colin / Recherches, p. 279-297, 2014. hal-01675977

HAL Id: hal-01675977

<https://hal.science/hal-01675977>

Submitted on 5 Jan 2018

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.

Stéphane Chaudier

Publication : « Proust et la traversée des émotions », *Émotions contemporaines XIX^e - XXI^e siècles*, sous la direction de Anne-Claude Ambroise-Rendu, Anne-Emmanuelle Demartini, Hélène Eck, Nicole Edelman, Paris, Armand Colin / Recherches, p. 279-297.

Auteur : Stéphane Chaudier, université de Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Proust, *À la recherche du temps perdu*, Les Plaisirs et les jours

Résumé :

L'émotion se distingue d'un sentiment en ce qu'elle fait événement, s'inscrit dans une temporalité, implique une scénographie. Mais le sujet ému n'est pas toujours le seul témoin de son émotion : affecté par l'émotion, rendu passif par le flux irréprouvable de l'émotivité et son cortège de manifestations physiques, il est aussi et surtout pris dans les déterminations d'une scène sociale où l'émotion est le plus souvent malvenue, obscène, profondément et douloureusement préjudiciable à celui qui l'éprouve. L'œuvre de Proust hérite d'une dichotomie radicale entre un monde social dispensateur de la reconnaissance sans lequel le sujet s'éprouve nul – monde où il faut « valoir et mériter » en niant ses émotions – et un monde intime, où le sujet sensible se plaît en la compagnie de ses propres émotions. Là, dans l'enceinte des subjectivités aimantes, il ressent puissamment, et ce faisant, apprend à connaître ses émotions, peut et désire les partager avec « les êtres selon son cœur ». Dans le monde intime, l'émotion est une valeur ; mais elle est bien plus que cela. Elle donne la certitude au sujet de sa propre singularité ; elle fournit l'attestation si désirée par le « soi » de l'existence du soi, la preuve irréfutable de ce que le sujet est *vivant*. Elle est la condition de possibilité de la création intellectuelle aussi bien qu'artistique. Proust est de ce point un rousseauiste qui se refuse absolument à dire qu'il l'est : « je sens donc je suis » ; « je ne pense qu'à la condition que je sens ». La sensibilité et l'effusion émotionnelle qu'elle engendre sont le fondement (tour à tour béni et maudit) de la subjectivité. Tout cela est bel bon, mais il faut agir dans le monde. Le statut de l'émotion, son usage et son devenir sont les questions clé de cette éthique à la recherche de laquelle les personnages de Proust, depuis *Les Plaisirs et les Jours* jusqu'à *La Recherche* vouent leur existence. L'œuvre de Proust ne fournit donc pas seulement une description de l'émotion, de ses manifestations privées et publiques. Elle propose sinon une théorie, du moins une problématique des émotions : comment vivre avec ses émotions ? Comment réconcilier la source émotionnelle qui est moi et plus que moi – mon essence précieuse – avec le monde ? L'émotion voue-t-elle à la marginalité sociale ?

Proust et la traversée des émotions

On ne doit pas s'abandonner à ses émotions ; mais on ne peut guère les maîtriser non plus, à moins de se mutiler. Ces deux phrases lapidaires résument la manière dont Proust a institué l'émotion comme un problème insoluble. L'émotion est à la fois ce qui fait le bonheur et le tourment de la vie. Comment trancher ? Être émotif – être capable de se laisser atteindre et submerger par l'émotion – c'est l'une des conditions du bonheur. Jamais on n'est, et jamais on ne se sent plus intensément vivant que lorsqu'on est la proie d'une émotion : car qui voudrait être heureux sans être vivant, sans faire l'expérience d'être affecté par la vie ? On sent bien que le bonheur humain consiste à pouvoir vivre ses émotions. Par ailleurs, le sujet proustien sait que c'est quand et parce qu'il est ému qu'il apprend quelque chose sur lui-même ou le monde. L'émotion nous ouvre à la réalité, puisqu'elle nous donne envie de la connaître. Sans émotion,

sans pathos, pas d'accès possible à ce désir de savoir qui est à l'origine de toute curiosité, de toute enquête, de toute vérité. Mais l'émotion n'est-elle pas justement ce qui interdit d'avoir une prise efficiente sur le réel ? Se livrer sans reste à l'émotion, n'est-ce pas se fermer à l'autre et rendre intenable la vie en société ? Qui dira si l'émotion est une puissance d'accueil de l'autre ou si, au contraire, elle replie le sujet sur lui-même ? L'émotion est-elle la garantie que le sujet accède à lui-même ? Ou bien le signe de son aliénation, de sa soumission à une nécessité par définition non choisie et peut-être non aimée ? La violence de l'émotion est-elle féconde ou destructrice ?

Le héros proustien ne peut vivre ni avec ni sans ses émotions ; il ne lui reste qu'à les écrire. Voilà l'écriture située, en son surgissement, au cœur d'une nécessité existentielle. Écrire l'émotion, ce sera d'abord décrire ce qui se passe – l'origine de l'émotion et ses effets – et mettre en place une scénographie : dire où, quand, avec qui, à cause de quoi ou de qui elle se produit ; enregistrer, tel un sismographe de l'intime, son intensité – en l'exposant à la variable du temps. Ce sera ensuite consigner les discours qu'elle suscite : quels sont ses détracteurs, ses partisans ? Les ennemis de l'émotion sont, à n'en pas douter, ceux qui s'en méfient : ils conseillent soit de la réguler, soit de l'anesthésier. Au nom de quoi, cependant, réformer son être émotif et sensible ? Au nom de la sage adaptation à cet univers qui précède le sujet et lui survit ? Mais le monde vaut-il que le sujet ému lui sacrifie le riche réseau de ses émotions, ce qu'il a de plus propre, peut-être de plus cher, et que le monde, d'ailleurs, a fait naître en lui ? L'intériorité émue doit-elle céder aux contraintes de l'extériorité ? Doit-elle s'effacer face au pôle complémentaire et concurrent de l'altérité – sous quelque forme qu'elle apparaisse ? De l'autre côté de l'échiquier se tiennent les amis de l'émotion, ceux qui la défendent ou la célèbrent : mais sont-ils dignes de confiance ? Ne faut-il pas se méfier des amis ?

Écrire les émotions, ou ses émotions, c'est prendre le risque de les trahir en se plaçant hors de leur atteinte. Une écriture qui rend compte avec justesse de l'émotion doit être à la fois émue et émouvante ; elle balise le trajet qui part d'un cœur pour en atteindre un autre, ou tous les autres. L'écriture qui radiographie l'émotion veille à ce que sa lumière, précise, objective, ne fasse pas disparaître l'objet qu'elle se donne : le style serait le véhicule qui garantit la circulation de l'émotion, sa conservation, son accroissement, dans la lecture. Mais comment ? Et qu'est-ce qui assure que l'écriture est bien la clé d'un bon rapport à l'émotion ? L'art serait-il le destin des émotions – et la plus favorable des issues ? C'est une théorie romantique : c'est sans doute celle de Proust. Mais est-elle juste ? Et par quel biais s'efforce-t-il de nous en convaincre ?

Dans le premier temps de cette étude, je m'attacherai à comprendre le discrédit social de l'émotion. Il faut certes paraître ému quand la décence l'exige ; mais il vaudrait mieux ne jamais l'être – surtout quand on est un homme. Dès les textes de jeunesse, se fait jour le pire des soupçons : un émotif, qu'on prendrait volontiers pour un esthète, n'est bien souvent qu'un inverti en puissance ; si le texte ne le désigne pas comme tel, c'est sans doute pour laisser au lecteur le soin de le deviner lui-même. Ne pas se dominer, c'est en effet prouver qu'on n'est pas digne d'être un dominant ; autant se vouer au néant social. L'émotivité est la marque même de la faiblesse ; elle engendre la honte, dont on ne vient à bout que par un surcroît de violence : car dans la *Recherche*, la représentation de l'émotion est prise en charge par un imaginaire sado-masochiste. L'émotion n'existe que sur le mode de l'hyperbole ; cet excès appelle la sanction ; or personne n'est aussi sadique que les grands nerveux, heureux de châtier en l'autre (ce semblable qu'ils trahissent parce qu'ils le comprennent trop bien) cette émotion qu'ils voudraient bien araser en eux-mêmes. C'est pourquoi l'émotion est vouée à la solitude – à la solitude christique des passions : nul, si ce n'est l'ému, ne peut dire ce qu'il souffre en portant

la croix de son émotion. Telle est l'aporie, selon Proust, d'une rhétorique de l'émotion : elle ne peut émouvoir qu'un cœur préparé à l'être ; l'émotion ne se partage qu'avec un semblable¹.

Dans *Les Plaisirs et les jours*², Jean Santeuil³, les grands émotifs sont les incarnations de la valeur ; ce sont d'exemplaires artistes sans œuvre ; et c'est leur émotivité qui les qualifie comme tels. Le lecteur ne peut que compatir à leurs souffrances. Dans la *Recherche*, Proust a introduit un peu de levain luciférien dans cette pâte esthétique-émotionnelle. Prenant acte des difficultés enchevêtrées, aussi bien éthiques que rhétoriques, qui font que l'émotion ne peut plus être défendue directement, au moyen d'une parole empathique, Proust prend le parti de l'analyse – et de l'analyticité. Puisque la vérité la plus profonde ne réside pas dans le discours argumenté, toujours suspect d'être superficiel ou mensonger, elle procède du « magnifique langage [...] de l'émotion⁴ » et transite par le symptôme, qui invite au déchiffrement ; non régulée, irrégulière, l'émotion n'est plus un motif d'exaltation mais le vecteur involontaire d'un savoir partageable sur les hommes et les motivations obscures qui les meuvent. Si la vérité se révèle par l'émotion, elle se formule par l'analyse. Contre la tentation solipsiste d'une émotion qui s'en tiendrait au langage en première personne, le romancier crée des configurations où la sémiologie émotionnelle appelle un effort d'objectivation rationnelle : et si seule l'austère poésie de la raison savait donner à l'émotion la consistance épistémologique et la crédibilité romanesque qui lui manquaient jusqu'ici ?

Apologie proustienne de l'émotion : charmes et limites

Les rapports entre l'œuvre et les émotions – leur rôle dans la vie tout autant que leur représentation dans l'art – ont été une préoccupation centrale de Proust. Les tout premiers textes (*Les Plaisirs et les jours*, Jean Santeuil) sont de véritables plaidoyers pour le sujet sensible, au profit duquel l'écriture vise à susciter sympathie et pitié. Le récit se présente alors comme un dispositif de soutien, de consolation pour des héros fragiles, vite débordés par leur affectivité⁵. Dans *Les Plaisirs et les jours*, l'émotif dispose des ressources de l'aveu pour s'expliquer (« Confession d'une jeune fille⁶ ») ou se justifier (« Avant la nuit⁷ ») ; et quand manque l'oreille bienveillante, l'écriture constitue une forme d'absolution du personnage ému et jouissant de l'être :

Baldassare s'était rendu compte de son mal et savait maintenant qu'il avait au plus trois ans à vivre. Alexis, sans comprendre comment cette certitude n'avait pas tué de chagrin ou rendu fou son oncle, se sentait incapable de supporter la douleur de le voir. Persuadé qu'il allait lui parler de sa fin prochaine, il ne se croyait pas la force non seulement de

¹ Le héros de la *Recherche* l'apprend à ses dépens, dans sa tentative avortée de communiquer le fond de son âme à un vieux serin, le perspicace et réactionnaire marquis de Norpois : « Je voulais lui exprimer ce que j'avais rêvé ; tremblant d'émotion, je me serais fait un scrupule que toutes mes paroles ne fussent pas l'équivalent le plus sincère possible de ce que j'avais senti et que je n'avais jamais essayé de me formuler ; c'est dire que mes paroles n'eurent aucune netteté. » (*À la recherche du temps perdu*, édition de Jean-Yves Tadié en quatre volumes, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1987-1989, t. I, p. 444). Cette référence est désormais abrégée ainsi : RTP, suivie du volume en chiffres romains, et de la page, en chiffres arabes.

² *Les Plaisirs et les jours* [1896], édition de Thierry Laget, Paris, Gallimard, coll. folio, 1993, référence désormais abrégée en PJ.

³ Jean Santeuil [roman posthume], édition de Pierre Clarac, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1971.

⁴ RTP, IV, 401.

⁵ Ces analyses doivent beaucoup aux travaux remarquables de mon étudiante, Claire-Marie Pasquier, auteur d'un mémoire de M1, *Les Émotions dans Les Plaisirs et les jours de Marcel Proust*, Saint-Étienne, Université Jean Monnet, 2009-2010, et d'un mémoire de M2, *La Honte dans Jean Santeuil*, 2011-2012.

⁶ PJ, 139-152.

⁷ PJ, 247-252.

le consoler, mais de retenir ses sanglots. Il avait toujours adoré son oncle, le plus grand, le plus beau, le plus jeune, le plus vif, le plus doux de ses parents⁸.

Alexis, treize ans, pleure ; son précepteur, sagement, l'exhorte à ne pas le faire ; mais les pleurs du jeune homme sont la marque même de son amour. Comment donner tort à l'authenticité de ces larmes ? Il y a un aristocratismes de l'émotion chez Proust : l'âme d'élite ressent fortement ; aussi l'émotion cerne-t-elle le territoire de ce qui échappe à l'ironie. En revanche, l'ironie se glisse dans l'écart entre ce que le personnage imagine – « il se sentait incapable », « persuadé », « il ne se croyait pas la force » – et ce qu'il est appelé à vivre. Que l'être humain ne puisse jamais demeurer très longtemps à la hauteur des images idéales que lui présentent ses émotions originelles, Alexis l'apprend assez vite ; et c'est ce qui fait que tout apprentissage de la vie, dans *Les Plaisirs et les jours*, est un déchéance. Dans *Jean Santeuil*, la sensibilité excessive est saluée par le texte comme la condition même du génie littéraire ; mais, dans l'ordinaire de la vie, il faut l'amitié protectrice d'un camarade tout puissant pour que le héros éponyme, un jeune bourgeois, voie sa sensibilité reconnue et acceptée. La suzeraineté symbolique d'Henri de Réveillon est la médiation sociale qui légitime aux yeux de tous, camarades de lycée, cercles mondains, parents philistins, l'émotivité de Jean Santeuil.

On tient là, je crois, la plus simple des raisons pour laquelle ce roman ne pouvait être ni achevé ni publié. On a argué, et à juste raison, que le héros était un raté ; qu'il ne passait pas à l'écriture, se contentant de stases contemplatives. De fait, Jean Santeuil s'en tient au sentir ; il ne va jamais au-delà de cette poésie de la sensation qui précède la poésie en acte, celle qui se fait avec des mots⁹ ; or le héros de la *Recherche*, lui, devient écrivain – et c'est cette conclusion longtemps retardée qui dynamise ce roman, en fait le récit d'une vocation invisible. De cette conclusion, *Jean Santeuil* se dispense : le héros n'a en effet nul besoin d'une œuvre pour voir reconnue l'exceptionnelle qualité de son émotion : l'amour d'Henri lui suffit. Si encore c'était l'amour d'une femme... Mais en 1900, Jeanne et Adrien, le père et la mère de Proust, sont encore vivants : comment achever, et publier, un texte qui se lit si ouvertement comme une apologie, sinon de l'érotique, du moins de la fraternité homosexuelle ? La *Recherche* met en œuvre une stratégie tout autre : le roman ne cherche plus à offrir une réparation symbolique au sujet handicapé par ses émotions ; il veut au contraire exposer le problème dans toute sa radicalité. À quoi tient-il ? Selon Proust, l'émotivité est asociale ; elle isole le sujet qui en est la proie ; il faut donc décrire la stigmatisation sociale de l'émotion, cette puissance tenue comme débilitante puisque inutile, voire préjudiciable, à la conduite d'une carrière honorable. Dans d'autres œuvres, on le sait, c'est l'insensibilité ostentatoire qui scandalise ; mais ces animaux à sang froids, les Dom Juan ou les dandys, sont toujours des dominants qui défient les normes du vivre ensemble par leur dédaigneux refus de toute compassion. Les premiers héros proustiens sont quant à eux plutôt des victimes, voire des martyrs, de leurs émotions.

Généalogie de l'émotion : l'expérience de la honte

On transmet ses convictions : contrairement aux corps, les idées peuvent être impersonnelles et générales. Nul, en droit, n'a besoin d'être affecté charnellement par le porteur de vérité ; à un esprit un peu exigeant (et le bon sens n'est-il pas la chose la mieux partagée ?) la lumière propre du vrai suffit. Au contraire, les émotions dessinent des frontières entre les chairs ; tous les émus sont, à leur manière, des élus. L'idée s'échange : elle passe d'un cerveau à l'autre, comme si les corps, en leur singularité contingente, ne l'affectaient pas. Ainsi, rien de moins personnel, de plus universel, que le *cogito* cartésien : l'expérience de la pensée est d'ordre métaphysique – et n'importe qui peut la reprendre à son compte. Chez Rousseau, au contraire, le sentiment et les émotions qu'il procure précèdent ontologiquement le savoir sur le

⁸ *PJ*, « La mort de Baldassare Silvande », 46.

⁹ Anne Henry, *Marcel Proust, théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 98-165.

monde : « je sens mon cœur et je connais les hommes », écrit-il, au seuil des *Confessions*. S'éprouver passivement soumis à son propre sentir (dont un « je » seul peut témoigner) constitue le nœud du rapport à soi. Chez Proust, cette affectivité est à la fois la source de la joie et le vecteur de la honte. Bégaiements, larmes, rougeurs, tremblements : les signes de l'émotion sont inconvenants ou obscènes. Qui a la malchance d'être ému doit au moins avoir la décence de le cacher... Les polices sociales pressentent qu'un individu sujet à l'émotion risque d'être incontrôlable : elles n'autorisent que les émotions qu'elles suscitent, ou qu'elles peuvent manipuler.

Le cœur battant du rousseauisme proustien se découvre dans la magistrale analyse de l'homosexualité qui ouvre *Sodome et Gomorrhe* :

Race sur qui pèse une malédiction et qui doit vivre dans le mensonge et le parjure, puisqu'elle sait tenu pour punissable et honteux, pour inavouable, son désir, ce qui fait pour toute créature la plus grande douceur de vivre ; qui doit renier son Dieu, puisque, même chrétiens, quand à la barre du tribunal ils comparaissent comme accusés, il leur faut, devant le Christ et en son nom, se défendre comme d'une calomnie de ce qui est leur vie même [...]¹⁰.

D'un côté, le désir intime, grand pourvoyeur d'émotions est « ce qui fait pour toute créature la plus grande douceur de vivre » ; de l'autre, le jugement public, la condamnation à l'infamie. Menée depuis le point focal de l'homosexualité, la radiographie du sujet sensible fait de l'émotion une réalité non inexprimable en droit mais inavouable en fait. Corrompue par la culpabilité, l'émotion devient synonyme de « malédiction » :

[...] si, tant que je ne faisais que raisonner, je croyais surtout tenir à la vie, chaque fois qu'au cours de mon existence, je me suis trouvé obsédé par des soucis moraux ou seulement par des inquiétudes nerveuses, quelquefois si puériles que je n'oserais pas les rapporter, si une circonstance imprévue survenait alors, amenant pour moi le risque d'être tué, cette nouvelle préoccupation était si légère, relativement aux autres, que je l'accueillais avec un sentiment de détente qui allait jusqu'à l'allégresse¹¹.

« Des soucis moraux », « des inquiétudes nerveuses », conséquences d'une émotivité dérégulée, redessinent à leur profit la hiérarchie des priorités. L'idée de la mort finit par introduire une « détente » tant vivre est devenu difficile à cause de ces réalités « puériles », purement intérieures, impartageables parce que chimériques. L'émotivité introduit dans la vie intérieure la détresse de l'orphelin qui ne peut plus se confier à personne. Et ce faisant, Proust lègue à ses lecteurs la question cardinale : comment une vie peut-elle se laisser empoisonner par des chimères ? C'est le mystère de l'émotivité, qui rend tour à tour artiste et mélancolique, dépressif et pénétrant.

L'émotion, dans la *Recherche*, dispose de sa scène primitive ; le drame du cognac, à Combray, rend compte du rapport perverti du héros proustien à la source de son émotivité :

Quand ces tours de jardin de ma grand-mère avaient lieu après dîner, une chose avait le pouvoir de la faire rentrer : c'était, à un des moments où la révolution de sa promenade la ramenait périodiquement, comme un insecte, en face des lumières du petit salon où les liqueurs étaient servies sur la table à jeu – si ma grand-tante lui criait : « Bathilde ! viens donc empêcher ton mari de boire du cognac ! » Pour la taquiner, en effet (elle avait apporté dans la famille de mon père un esprit si différent que tout le monde la plaisantait et la tourmentait), comme les liqueurs étaient défendues à mon grand-père, ma grand-tante lui en faisait boire quelques gouttes¹².

Le premier temps de cette scène décrit le rituel ; comme l'atteste le mot *révolution*, qui crée une équivalence burlesque entre la petite promenade et le cours des astres, le traumatisme de

¹⁰ RTP, III, 16.

¹¹ RTP, II, 208.

¹² RTP, I, 11.

l'enfant tient d'abord au caractère répétitif de l'événement. Sans que l'expérience semble lui apprendre rien, la grand-mère se livre à son martyre comme l'insecte à la lumière : l'émotion du jeune spectateur dote cet épisode d'une trouble aura, d'une visibilité excessive. Le deuxième temps du drame est celui où la grand-mère humiliée survit à son humiliation ; surenchérissant dans l'amour oblatif, elle offre à sa famille « comme un baiser de ses yeux qui ne pouvaient voir ceux qu'elle chérissait sans les caresser passionnément du regard¹³ ». S'indique ainsi une voie héroïque qui, pour l'enfant, reste incompréhensible : que la sainte grand-mère ait la bonté de relativiser l'offense et de pardonner à ses bourreaux ne fait qu'approfondir le fossé moral qui la sépare du reste du clan. Chez l'enfant les sentiments d'injustice et d'impuissance s'exacerbent ; car l'émotion est d'autant plus forte qu'elle ne peut être dérivée en action (sauf à considérer « la volupté », c'est-à-dire la masturbation, comme une action, car le héros se réfugie ensuite dans le petit cabinet sentant l'iris, la seule pièce qu'il lui soit permis de fermer à clef) :

Ce supplice que lui infligeait ma grand-tante, le spectacle des vaines prières de ma grand-mère et de sa faiblesse, vaincue d'avance, essayant inutilement d'ôter à mon grand-père le verre à liqueur, c'était de ces choses à la vue desquelles on s'habitue plus tard jusqu'à les considérer en riant et à prendre le parti du persécuteur assez résolument et gaiement pour se persuader à soi-même qu'il ne s'agit pas de persécution ; elles me causaient alors une telle horreur, que j'aurais aimé battre ma grand-tante. Mais dès que j'entendais : « Bathilde, viens donc empêcher ton mari de boire du cognac ! » déjà homme par la lâcheté, je faisais ce que nous faisons tous, une fois que nous sommes grands, quand il y a devant nous des souffrances et des injustices : je ne voulais pas les voir ; [...] ¹⁴.

Ce troisième temps promet l'émotion, malgré ses excès (« j'aurais aimé battre ma grand-tante ») comme voie de vérité ; pour comprendre la scène, et la nature de ce qui s'y passe, il faut en effet la vivre non du point de vue de l'adulte détaché, mais en s'identifiant à la victime. La rationalisation – « considérer [la scène] en riant », « prendre le parti du persécuteur assez résolument et gaiement pour se persuader à soi-même qu'il ne s'agit pas de persécution » – est maîtresse d'erreur et de fausseté ; l'émotion seule sait qualifier les faits.

Si le texte s'en tenait là, il n'y aurait, malgré la vigoureuse netteté du style, aucun gain heuristique par rapport aux textes de jeunesse. Mais le dernier moment introduit ce tour d'écrrou supplémentaire :

Hélas ! je ne savais pas que, bien plus tristement que les petits écarts de régime de son mari, mon manque de volonté, ma santé délicate, l'incertitude qu'ils projetaient sur mon avenir, préoccupaient ma grand-mère, au cours de ces déambulations incessantes, de l'après-midi et du soir [...] ¹⁵.

Un autre pathétique se fait jour – et c'est celui de la vérité. Pour ma part, je prends très au sérieux ce « hélas » dont la dimension tragique se marque par son caractère ironique : l'enfant compatissant ne sait pas encore que son aberrante compassion constitue la véritable source d'angoisse de sa grand-mère. Derrière le « manque de volonté » et la « santé délicate » se profilent les spectres de l'émotion toute puissante, de l'émotivité. Ainsi se met en place la machine à souffrir : si l'émotion ne conduit qu'à la masturbation, c'est-à-dire à la stérilité et à l'anomie dans la jouissance, si, pervertissant l'amour, elle renverse les places antithétiques de la victime et du bourreau (l'enfant ému, apitoyé, veut battre sa grand-tante et fait souffrir sa grand-mère), si enfin, au lieu de renforcer les liens entre ceux qui s'aiment, l'émotion les sépare et renvoie l'être aimé (la grand-mère) dans le camp des adultes (rendus solidaires par le regard qu'ils portent sur l'enfant trop sensible), alors l'émotion n'a plus aucun intérêt éthique ni

¹³ RTP, I, 12.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

heuristique : elle perd toute légitimité, « hélas ! » C'est ainsi que « la volupté et les larmes », la pitié, la tendresse, l'amour, le désir, toute cette buée affective, cette sentimentalité érotisée, tout ce qui révèle au soi sensible sa nature profonde, tout ce qui fait « la douceur de vivre » devient suspect : comme le texte refuse la voie sage, empirique et médicale de la patience expérimentale – celle qui dose les émotions, cherche et trouve le point où la potion devient poison –, il ne lui reste qu'à explorer l'enfer des contradictions où les émotions plongent le sujet.

Radiographie de l'émotion : l'expérience sado-masochiste

Françoise s'acharne avec rage sur un poulet qui ne veut pas mourir ; elle martyrise la fille de cuisine pour lui rendre la place intenable et conserver l'exclusivité du service de ses maîtres. Prêtresse des lois, gardienne de la coutume, maître-ès-réalité, elle est la grande spécialiste de cette réalité qui fascine Proust : la cruauté légale, que sanctionne le silence complice de l'approbation sociale. Or il est un moment fascinant : celui où Françoise, dépassée sur son propre terrain par la clairvoyance implacable du narrateur, devient la victime aveugle d'un authentique pervers :

Enfin elle croyait que le valet de chambre était un ami pour elle car il ne cessait de lui dénoncer avec indignation les mesures terribles que la République allait prendre contre le clergé. Françoise n'avait pas encore compris que les plus cruels de nos adversaires ne sont pas ceux qui nous contredisent et essaient de nous persuader, mais ceux qui grossissent ou inventent les nouvelles qui peuvent nous désoler, en se gardant bien de leur donner une apparence de justification qui diminuerait notre peine et nous donnerait peut-être une légère estime pour un parti qu'ils tiennent à nous montrer, pour notre complet supplice, à la fois atroce et triomphant¹⁶.

La tare secrète de l'émotion proustienne se découvre : elle est la porte dérobée par laquelle l'autre, hypocrite et malveillant, s'introduit dans une intimité pour y semer la souffrance. Le partage des rôles est fixé : la raison, bonne fille, veut convaincre, et parfois console ; elle donne « une apparence de justification » à ce qui nous afflige, pour nous le faire accepter. L'émotion, cruelle, désole ; elle nous présente le visage mélodramatique de l'ennemi : « atroce et triomphant ». Mais n'est-ce pas là qualifier l'émotion elle-même ? N'est-ce pas elle, l'ennemi ignoré que nous prenons pour un ami ? Le moi ému s'éprouve alors comme « pitoyable », aux deux sens du terme, à la fois capable et digne de pitié :

Enfin M. de Charlus était pitoyable, l'idée d'un vaincu lui faisait mal, il était toujours pour le faible, il ne lisait pas les chroniques judiciaires pour ne pas avoir à souffrir dans sa chair des angoisses du condamné et de l'impossibilité d'assassiner le juge, le bourreau, et la foule ravie de voir que « justice est faite¹⁷ ».

L'émotion passe par le filtre d'un médiateur : récit du « valet de chambre », « chroniques judiciaires ». Le lecteur ému remotive les signes pour les gorger de chair – la chair des choses et la sienne propre. Compatir à la faiblesse de l'autre, c'est toujours s'attendrir sur sa propre faiblesse, qui obsède l'émotif comme le péché obsède le psalmiste : « *quoniam iniquitatem meam ego cognosco et peccatum meum contra me est semper*¹⁸ ». La boucle se boucle quand Charlus se décharge du poids de sa compassion en prenant théâtralement la place de la victime. En se faisant fouetter, il renverse la souffrance en plaisir, le châtement en jouissance. « Prométhée consentant » cloué « par la Force au rocher de la pure matière¹⁹ », il devient, comme le montre la référence à Prométhée, le symbole de l'homme même, déchu dans son affectivité.

¹⁶ RTP, II, 322.

¹⁷ RTP, IV, 354.

¹⁸ *Liber psalmodum*, vulgate, 50, 5.

¹⁹ RTP, IV, 417.

La mise en scène est l'art sado-masochiste par excellence : en montrant le spectacle de la souffrance, la scène théâtrale accuse l'embarras éthique d'un « narrateur voyeur » déchiré entre compassion et cruauté, incapable de nommer, de comprendre ou d'éclaircir ses émotions, et incapable aussi de les transformer en une action libératrice :

Un numéro du programme me fut extrêmement pénible. Une jeune femme que détestaient Rachel et plusieurs de ses amies devait y faire dans des chansons anciennes un début sur lequel elle avait fondé toutes ses espérances d'avenir et celles des siens. Cette jeune femme avait une croupe trop proéminente, presque ridicule, et une voix jolie, mais trop menue, encore affaiblie par l'émotion et qui contrastait avec cette puissante musculature. Rachel avait aposté dans la salle un certain nombre d'amis et d'amies dont le rôle était de décontenancer par leurs sarcasmes la débutante, qu'on savait timide, de lui faire perdre la tête de façon qu'elle fit un fiasco complet après lequel le directeur ne conclurait pas d'engagement²⁰.

Le récit surdétermine l'inégalité du rapport de force : par son élaboration, son sens du détail, il apparaît comme un piège soigneusement tendu qui réduit la victime à *quia*. À l'instar du maître d'hôtel tourmentant Françoise, le texte se plaît à montrer le camp des adversaires de la chanteuse comme « atroce et triomphant ». Elle est seule face à un groupe ; sa disgrâce physique contraste avec les « jolies actrices » qui s'enrôlent, par « complicité méchante²¹ » du côté des bourreaux. Ses défauts (« croupe trop proéminente, presque ridicule ») conspirent contre son propre projet, si bien qu'elle est elle-même divisée face à des adversaires unis ; la disproportion rationnellement choquante des moyens (« voix jolie mais trop menue ») et de la fin (« début sur lequel elle avait fondé toutes ses espérances d'avenir et celles des siens ») donne un apparence de raison au jugement implacable du public. Cette chanteuse débutante préfigure Charlus, dont le texte souligne la voix féminine²² et le derrière devenu « presque symbolique²³ » : n'est-ce pas l'homosexualité, son inadaptation aux normes sociales, qui se trouve ainsi métaphoriquement fustigée sous les traits de la chanteuse ? Par ailleurs, cette jeune débutante est sujette à l'émotion, cette puissance maligne qui trahit qui l'abrite. Le narrateur est donc clivé : d'une part, son intelligence, solidaire malgré elle des bourreaux, comprend rationnellement les raisons de la cabale ; d'autre part, étant lui-même émotif, il assiste au châtement de sa propre émotivité, punie par une norme qui a pour elle toutes les apparences de la rationalité et du bon droit.

Cette position éthiquement intenable donne à l'analyse qui suit son caractère laborieux, tortueux, comme si le texte ne pouvait pas faire autrement que de mettre son propre narrateur en danger, en le confrontant à un problème qu'il ne parvient ni à poser ni à résoudre :

Je m'efforçai de ne pas plus penser à cet incident qu'à la souffrance de ma grand'mère quand mon grand-oncle, pour la taquiner, faisait prendre du cognac à mon grand-père, l'idée de la méchanceté ayant pour moi quelque chose de trop douloureux. Et pourtant, de même que la pitié pour le malheur n'est peut-être pas très exacte, car par l'imagination nous recréons toute une douleur sur laquelle le malheureux obligé de lutter contre elle ne songe pas à s'attendrir, de même la méchanceté n'a probablement pas dans l'âme du méchant cette pure et voluptueuse cruauté qui nous fait si mal à imaginer.

²⁰ RTP, II, 471.

²¹ *Ibid.*

²² « [...] sa voix elle-même, pareille à certaines voix de contralto en qui on n'a pas assez cultivé le médium et dont le chant semble le duo alterné d'un jeune homme et d'une femme, se posait, au moment où il exprimait ces pensées si délicates, sur des notes hautes, prenait une douceur imprévue et semblait contenir des chœurs de fiancées, de sœurs, qui répandaient leur tendresse. Mais la nichée de jeunes filles que M. de Charlus, avec son horreur de tout efféminement, aurait été si navré d'avoir l'air d'abriter ainsi dans sa voix, ne s'y bornait pas à l'interprétation, à la modulation des morceaux de sentiment. » (RTP, II, 122-123). L'ombre de l'homosexualité abrite d'autres jeunes filles en fleurs...

²³ RTP, III, 254.

[...] Néanmoins, je préférerais ne pas parler de cet incident puisque je n'avais eu ni le courage ni la puissance de l'empêcher [...] ²⁴.

Très clairement, le roman désigne la source de l'embarras du narrateur : le « numéro » réactive la scène fondatrice qui rend impossible une évaluation sereine de l'émotion. Une rationalisation aussi compliquée que peu convaincante s'efforce de minimiser l'intensité et le rôle des affects dans la scène : le malheureux ne sentirait pas son malheur, tout occupé à lutter contre lui (mais pourquoi lutter contre un sentiment qu'on ne sent pas ?) ; la justification que le méchant donne à son immoralité l'empêcherait (mais au nom de quoi ?) de goûter sa méchanceté. Le théâtre cesse d'être l'espace du jeu et de l'illusion ; il devient le lieu et le moyen d'une *exécution* cruelle parce que réelle ; or l'analyse semble vouloir délivrer les « agents » impliqués dans la scène (agents qui ne sont plus de simples acteurs) de ce fardeau de l'émotion que le spectateur serait seul à porter dans toute son acuité. Aveu de faiblesse ou sophisme ?

Le texte pose à son insu, sans doute, le problème capital de tout discours sur l'émotion. De ce que le sujet se pose comme hyper affecté par une situation – « l'idée de la méchanceté ayant pour moi quelque chose de trop douloureux » – il ne s'en suit nullement qu'il soit le mieux placé et le plus apte à décrire et à comprendre ce qui se passe. La pensée allemande, après la barbarie nazie, se fit le héraut de cette ineptie : la vérité sur un malheur varierait selon le degré d'exposition à ce malheur, comme si, par la vertu d'un miracle doloriste, ressentir charnellement l'événement donnait la capacité de le penser. La scène où Charlus se fait brutalement congédier par une M^{me} Verdurin jalouse de son emprise sur Morel prouve le contraire :

Ma seule consolation était de penser que j'allais voir Morel et les Verdurin pulvérisés par M. de Charlus. Pour mille fois moins que cela j'avais essuyé ses colères de fou, personne n'était à l'abri d'elles, un roi ne l'eût pas intimidé. Or il se produisit cette chose extraordinaire. On vit M. de Charlus muet, stupéfait, mesurant son malheur sans en comprendre la cause, ne trouvant pas un mot, levant les yeux successivement sur toutes les personnes présentes, d'un air interrogateur, indigné, suppliant, et qui semblait leur demander moins encore ce qui s'était passé que ce qu'il devait répondre ²⁵.

Parce qu'elle prend le sujet par surprise, l'émotion paralyse ; elle correspond à un surcroît de vie qui déborde, par son intensité même, les facultés du sujet qu'elle étreint. La coalescence magique que l'émotion institue entre elle et l'ému le rend incapable de ce recul minimal sans lequel il n'est pas de décision ou d'initiative possible ; hyperboliquement active, l'émotion crée les conditions d'une absolue passivité. C'est ce cercle vicieusement enchanté que l'écriture, se vouant à l'analytisme, espère pouvoir rompre.

De l'émotion à l'analyse

« Là où la vie emmure, l'intelligence perce une issue ²⁶ », note le héros narrateur dans *Le Temps retrouvé*. Or l'émotion n'est-elle pas une manifestation éminente de la vie ? Mais d'où peut venir, et comment acquérir, cette intelligence capable de tirer parti des déflagrations émotionnelles qui étoilent le quotidien ? C'est dans « le monde » (entendons : le grand monde) que se fait cet apprentissage. Auprès de sa mère et de sa grand-mère, femmes sensibles, intelligentes et cultivées, le héros a appris que les émotions sont nobles quand elles prédisposent à la vertu. La valeur d'un discours tient à son désintéressement : il communique avec naturel (c'est-à-dire avec aisance et simplicité) ce que le sujet sensible ressent au contact du beau. La raison se doit de relayer l'élan premier, inachevé quoique décisif, de la sensibilité vers le bien. Cet idéalisme fervent transparaît dans la contemplation du clocher de Combray :

²⁴ RTP, II, 471.

²⁵ RTP, III, 820. De même la chanteuse « jeta autour d'elle sur l'assistance des regards désolés, indignés [...] ».

²⁶ RTP, IV, 484.

Je crois surtout que, confusément, ma grand-mère trouvait au clocher de Combray ce qui pour elle avait le plus de prix au monde, l'air naturel et l'air distingué. Ignorante en architecture, elle disait : « Mes enfants, moquez-vous de moi si vous voulez, il n'est peut-être pas beau dans les règles, mais sa vieille figure bizarre me plaît. Je suis sûre que s'il jouait du piano, il ne jouerait pas sec²⁷. »

En collationnant les textes, on retrouve ce que la grand-mère entend par le mot « distingué », qu'elle n'emploie nullement en son sens étroitement mondain : sa fille, la mère du héros, aime à lire la prose de Sand, parce qu'elle « respire toujours cette bonté, cette distinction morale » que sa mère lui a appris « à tenir pour supérieures à tout dans la vie²⁸ ». Tel est l'horizon éducatif du héros : pour la grand-mère, les mots doivent prendre le risque de ne pas plaire (« moquez-vous de moi si vous voulez ») s'ils manifestent l'empathie du locuteur pour toute réalité attestant l'universalité de la tension vers le bien. Pour la grand-mère, le clocher n'est pas cet objet sans âme dont on peut raconter l'histoire ou faire la description ; il est l'équivalent architectural de l'aspiration à « ne pas jouer sec » la partition de la vie. Par son aspect, ses lignes ou sa couleur, par sa visibilité et sa matérialité, il argumente en faveur d'un idéal moral. La communication n'a d'intérêt qu'entre des gens « distingués », ces êtres qui, quelle que soit leur classe sociale, s'émeuvent de reconnaître dans le quotidien les traces, qui sont autant de preuves, de la bonté infuse dans la création.

À cette émotivité qui appréhende intuitivement l'union du beau et du bien à même la vie, le monde oppose la plus sévère des censures. Là, les mots ne sont jamais la traduction de ce que le cœur a senti de délicat, de juste ou d'édifiant, car de tels mots sont jugés (non sans quelque raison, parfois) inutiles et prétentieux. Digne disciple de sa mère et de sa grand-mère, le héros croit que les valeurs qui ont cours « à la maison » sont aussi celles qui règnent dans le monde ; il pense qu'un discours se fait agréer quand il témoigne en termes élégants de la jolie qualité d'âme du locuteur. Rousseauiste, le héros imagine que la transparence des propos transfère magiquement des émotions que toutes les âmes nobles ne peuvent s'empêcher de ressentir. Mais dans le monde, les mots ne sont que des valeurs d'échange ; ils tâchent de persuader le destinataire de servir les intérêts du locuteur :

– Oh ! Monsieur, dis-je à M. de Norpois, quand il m'annonça qu'il ferait part à Gilberte et à sa mère de l'admiration que j'avais pour elles, si vous faisiez cela, si vous parliez de moi à Mme Swann, ce ne serait pas assez de toute ma vie pour vous témoigner ma gratitude, et cette vie vous appartiendrait ! Mais je tiens à vous faire remarquer que je ne connais pas Mme Swann et que je ne lui ai jamais été présenté. [...]

Je me rendis compte aussitôt que ces phrases que j'avais prononcées et qui, faibles encore auprès de l'effusion reconnaissante dont j'étais envahi, m'avaient paru devoir toucher M. de Norpois et achever de le décider à une intervention qui lui eût donné si peu de peine, et à moi tant de joie, étaient peut-être (entre toutes celles qu'eussent pu chercher diaboliquement des personnes qui m'eussent voulu du mal) les seules qui pussent avoir pour résultat de l'y faire renoncer. [...] M. de Norpois qui savait que rien n'était moins précieux ni plus aisé que d'être recommandé à Mme Swann et introduit chez elle, et qui vit que pour moi, au contraire, cela présentait un tel prix, par conséquent, sans doute, une grande difficulté, pensa que le désir, normal en apparence, que j'avais exprimé, devait dissimuler quelque pensée différente, quelque visée suspecte, quelque faute antérieure, à cause de quoi, dans la certitude de déplaire à Mme Swann, personne n'avait jusqu'ici voulu se charger de lui transmettre une commission de ma part. Et je compris que cette commission, il ne la ferait jamais, qu'il pourrait voir Mme Swann quotidiennement pendant des années, sans pour cela lui parler une seule fois de moi²⁹.

²⁷ RTP, I, 63.

²⁸ RTP, I, 42.

²⁹ RTP, I, 469-470.

Rude et salutaire apprentissage ! Si le héros s'en tenait au réalisme de Norpois, il deviendrait un carriériste exemplaire, un mondain accompli – et il ne serait presque plus question des émotions dans la *Recherche* ; elles n'interviendraient dans le récit que dans la mesure où elles peuvent intéresser l'action, servir telle stratégie en vue de conquérir tel privilège. Mais on n'a pas impunément reçu une éducation rousseauiste ! Quand on a connu la joie d'éclaircir et de partager ses émotions, quand on a éprouvé le bonheur de communiquer des sentiments à celles et ceux qui peuvent les comprendre et les goûter, et le premier d'entre eux qui est l'amour, la *libido dominandi* n'a rien de particulièrement attrayant. Elle ne brille de tous ses feux que pour ceux qui, n'ayant pas d'oreille, peuvent « jouer sec ». Mais tout le monde ne peut pas consentir ou se résigner à une vie intérieure médiocre...

C'est le grand mérite de la *Recherche* que d'engendrer une théorie des émotions qui soit l'œuvre d'une rationalité ouverte, qui s'intéresse aux émotions sans en être la dupe :

[...] moi qui, pendant tant d'années, n'avais cherché la vie et la pensée réelles des gens que dans l'énoncé direct qu'ils m'en fournissaient volontairement, par leur faute j'en étais arrivé à ne plus attacher, au contraire, d'importance qu'aux témoignages qui ne sont pas une expression rationnelle et analytique de la vérité; les paroles elles-mêmes ne me renseignaient qu'à la condition d'être interprétées à la façon d'un afflux de sang à la figure d'une personne qui se trouble, à la façon encore d'un silence subit³⁰.

Tel est le paradoxe de l'analyticité proustienne : souverainement indifférente au même – c'est-à-dire à l'expression logique et rationnelle des idées qui sont ou veulent se faire passer pour la vérité – elle ne s'intéresse qu'à son autre, ce langage symptôme, révélateur et troublant, cette chair des mots devenus « matière-émotion », comme ce « “je m'en fiche” » que répète un jeune Russe qui craint manifestement d'entrer – mais ne veut pas le reconnaître – dans le bordel de Jupien :

L'un des deux – un beau jeune homme – répétait toutes les deux minutes à l'autre, avec un sourire mi-interrogateur, mi-destiné à persuader : « Quoi ! Après tout on s'en fiche. » Mais il avait beau vouloir dire par là qu'après tout on se fichait des conséquences, il est probable qu'il ne s'en fichait pas tant que cela, car cette parole n'était suivie d'aucun mouvement pour entrer, mais d'un nouveau regard vers l'autre, suivi du même sourire et du même « après tout, on s'en fiche ». C'était, ce « après tout on s'en fiche ! » un exemplaire entre mille de ce magnifique langage, si différent de celui que nous parlons d'habitude, et où l'émotion fait dévier ce que nous voulions dire et épanouir à la place une phrase tout autre, émergée d'un lac inconnu où vivent des expressions sans rapport avec la pensée, et qui par cela même la révèlent³¹.

Le langage de l'émotion est « magnifique » parce qu'il est double, ne dit pas ce qu'il veut dire et offre donc des ressources infinies à l'interprétation. Pour l'herméneute, surtout s'il est artiste, la question la plus passionnante n'est pas de savoir ce que veut dire tel ou tel personnage qui veut justement ne pas le dire, mais bien d'observer le trajet, de suivre les détours, qu'empruntent la pensée et le langage pour transmettre une émotion malgré la censure de la raison et de la volonté. Le langage de l'émotion est magnifique non seulement parce qu'il est réprimé ou méprisé, et donc contraint d'être inventif, de subtilement doser le cryptage et la clarté, mais parce qu'étant irrésistible, il introduit dans la communication le romanesque des secrets dévoilés. C'est pourquoi, après avoir donné l'exemple du « “Après tout on s'en fiche” » (une antiphrase), le texte prend manifestement plaisir à énumérer d'autres exemples pour illustrer ce « magnifique langage de l'émotion » :

Je me souviens qu'une fois Albertine, comme Françoise, que nous n'avions pas entendue, entré au moment où mon amie était toute nue contre moi, dit malgré elle, voulant me prévenir « Tiens, voilà la belle Françoise. » Françoise, qui n'y voyait pas

³⁰ RTP, III, 596.

³¹ RTP, IV, 401-402 .

très clair et ne faisait que traverser la pièce assez loin de nous, ne se fût sans doute aperçue de rien. Mais les mots si anormaux de « belle Françoise », qu'Albertine n'avait jamais prononcés de sa vie, montrèrent d'eux-mêmes leur origine elle les sentit cueillis au hasard par l'émotion, n'eut pas besoin de regarder rien pour comprendre tout et s'en alla en murmurant dans son patois le mot de « *poutana* ». Une autre fois, bien plus tard, quand Bloch devenu père de famille eut marié une de ses filles à un catholique, un monsieur mal élevé dit à celle-ci qu'il croyait avoir entendu dire qu'elle était fille d'un juif et lui en demanda le nom. La jeune femme, qui avait été M^{lle} Bloch depuis sa naissance, répondit en prononçant à l'allemande, comme eût fait le duc de Guermantes, « Bloch » (en prononçant le *ch* non pas comme un *c* ou un *k* mais avec le *ch* germanique). Albertine a un tel désir de ne pas passer pour une « *poutana* » que son émotion lui fait dire exactement ce qui permet de la désigner comme telle ; or, dans la France de la Belle-Époque, être traitée de « *poutana* » est à peine pire que d'être traitée de juive... L'émotion proustienne est toujours celle d'un coupable qui se sait innocent en son for intérieur ; mais ce curieux coupable sait aussi qu'il ne pourra jamais prouver son innocence ; aussi, dans son émotion, avoue-t-il plus que ce qu'on lui demandait de dire. L'émotion est un piège. Elle aggrave le malaise identitaire d'un sujet toujours en sursis. L'art fut pour Proust à la fois le moyen de radiographier ce malaise – mais aussi d'y échapper : car le trésor confié par la mère et la grand-mère – la capacité de s'émouvoir face à la beauté jusque ici inaperçue du monde et de donner à ces épiphanies un prestige métaphysique qui les qualifie pour devenir les matériaux de l'œuvre d'art à venir – ne sera jamais oublié, ni perdu. Les émotions continueront d'être la racine qui le porte, et le seul antidote à la mélancolie. Jamais les avanies du monde, et le dressage social qu'il impose, ne viendront à bout de cette religion de l'émotion dont les racines plongent au cœur de la culture juive : « *ubi enim est thesaurus tuus, ibi erit et cor tuum*³² » : « là où est ton trésor, là aussi sera ton cœur ».

Conclusion

La Recherche, roman de la maturité, s'est attelée à la tâche que les premiers textes n'avaient pas su mener à bien : réconcilier la raison et les émotions ; permettre à la première d'analyser les secondes, et de faire le partage entre les apories et les issues. Livrée à elle-même, privée des lumières de la raison, l'émotion souvent s'exaspère ; mais inversement, la raison doit consentir à lire (et pour cela, à aimer) ce « magnifique langage [...] des émotions » qui s'écrit sur le grimoire de notre corps. De fait, seul un émotif peut percevoir l'émotion d'autrui, en vertu de la loi qui veut que « les dieux sont immédiatement perceptibles aux dieux, le semblable aussi vite au semblable³³ » ; mais une autre loi, tout aussi juste, dit que « habituellement, on déteste ce qui nous est semblable, et nos propres défauts vus du dehors nous exaspèrent³⁴ » : et de fait, « qui peut donc plus qu'un nerveux, être énervant³⁵ ? » Or les nerveux sont ceux en qui affluent les émotions... La question de l'émotion rejoint donc celle de la subjectivité, dans ce qu'elle a d'irréductible. C'est précisément le rôle de la raison que de savoir nous convaincre, quand le découragement nous fait croire le contraire, que les émotions de chacun ne le condamnent pas à la solitude et à l'incompréhension de tous. Le romancier, qui s'adresse à un public anonyme, prend le risque d'exposer ses émotions, de les analyser en les transposant dans celles de ses personnages. Il dispose ainsi la communauté de ses lecteurs à la bienveillance vis-à-vis des émotions, et à une forme d'intérêt qui n'exclut nullement l'esprit critique.

³² *Evangelium secundum Matthaeum*, Vulgate, 6, 21. Voir aussi *Evangelium secundum Lucam*, Vulgate, 12, 34.

³³ *RTP*, III, 15.

³⁴ *RTP*, III, 615.

³⁵ *RTP*, III, 617.

