



HAL
open science

L'Éventail de nos peurs de l'Antiquité à nos jours

Amélie Fagnou, Louis Genton, Lionel Germain, Nicolas Stromboni, Mustapha Marouche, Jean-Félix Lapille, Elise Vernerey, Amal Silva da Cruz, Marta Battisti, Manon Courbin, et al.

► **To cite this version:**

Amélie Fagnou, Louis Genton, Lionel Germain, Nicolas Stromboni (Dir.). L'Éventail de nos peurs de l'Antiquité à nos jours. 2020. hal-02649629

HAL Id: hal-02649629

<https://hal.science/hal-02649629>

Submitted on 29 May 2020

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.

CENTRE D'HISTOIRE CULTURELLE DES SOCIÉTÉS
CONTEMPORAINES – CULTURHISTO 2019
en collaboration avec DYNAMIQUES PATRIMONIALES ET CULTURELLES

L'ÉVENTAIL DE NOS PEURS
de l'Antiquité à nos jours

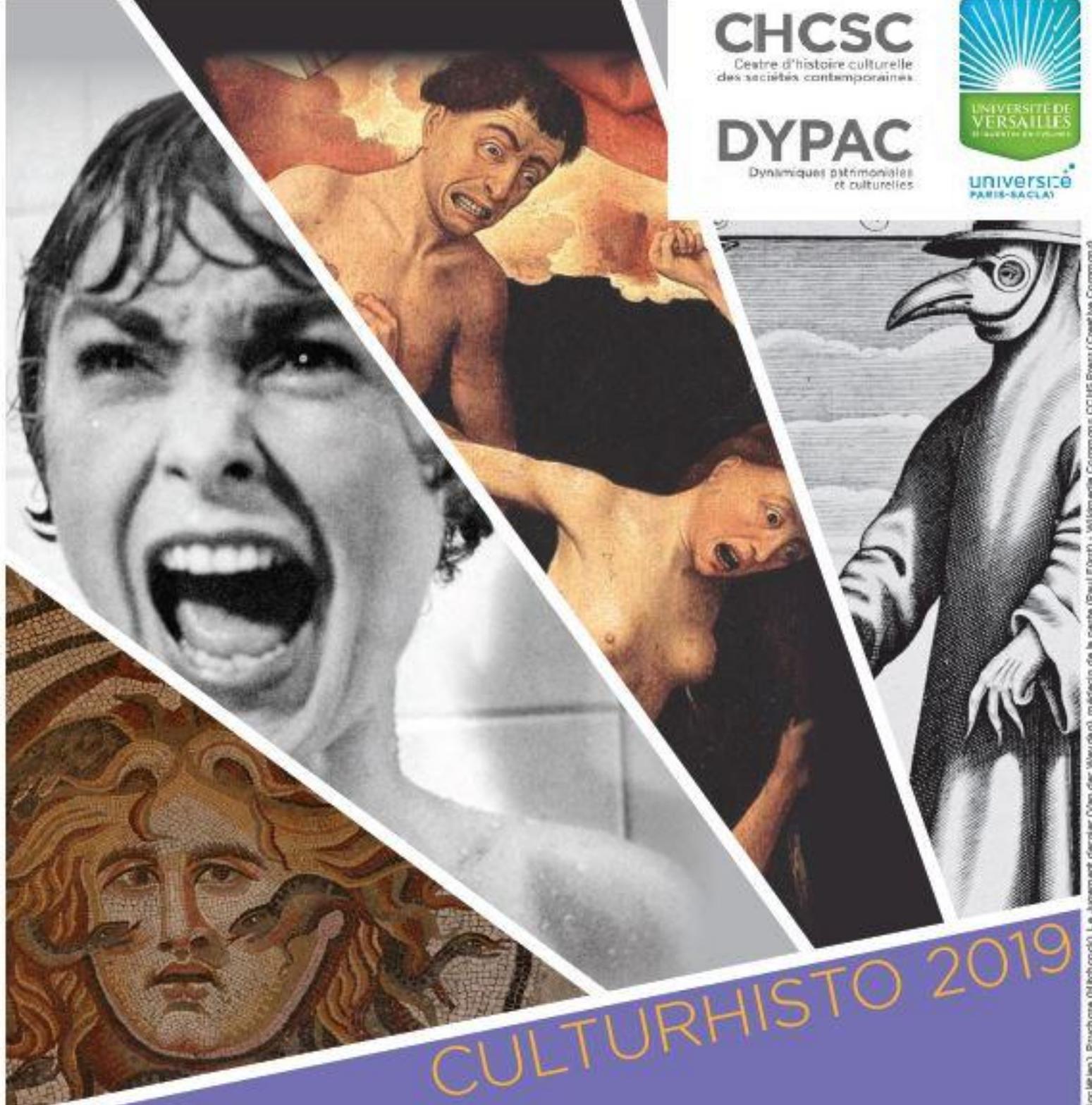
SOUS LA DIRECTION DE

AMÉLIE FAGNOU
LOUIS GENTON
LIONEL GERMAIN
& NICOLAS STROMBONI

ÉDITIONS NUMÉRIQUES DU CHCSC
2020

CHCSC
Centre d'histoire culturelle
des sociétés contemporaines

DYPAC
Dynamiques patrimoniales
et culturelles



CULTURHISTO 2019

L'éventail de nos peurs de l'Antiquité à nos jours

Actes de la journée d'études doctorales
CHCSC - DYPAC du 15 mai 2019

Sous la direction de Amélie Fagnou, Louis Genton, Lionel Germain et Nicolas Stromboni

conception : Lionel Germain - Illustrations : mosaïque de Méduse (Sherms de Diocélien), Psychaze (Hachoco), Le Jugement dernier (Vin der Wuyden), médecin de la peste (Paul Fürst) - Wikimedia Commons CC BY-NC-SA (Creative Commons)

Remerciements

L'équipe d'organisation tient à remercier Jean-Claude Yon, directeur du CHCSC, et Maaïke van der Lugt, directrice du laboratoire DYPAC, pour leur confiance, leur soutien et leur bienveillance.

Nous remercions Aurélie Barjonet, directrice adjointe du CHCSC, ainsi que les équipes du CHCSC et de DYPAC, Aurélie Desplain, Mélodie Hack, Davide Gherdevich et Maximilien Petit pour l'aide précieuse qu'ils nous ont apportée durant l'élaboration de ce projet.

Nous adressons également nos remerciements aux membres du comité scientifique, Anne-Claude Ambroise-Rendu, Aurélie Barjonet, Jean-Charles Geslot, Anne Lafran, Didier Lett, Evelyne Samama et Stéphanie Sauget pour leurs conseils et le temps qu'ils ont bien voulu nous consacrer.

Présentation des journées d'études CULTURHISTO

Chaque année, depuis 2010, les doctorants du Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines organisent une journée d'études autour de thématiques émergentes de l'histoire culturelle. Ces thématiques reflètent les travaux du laboratoire. Ces journées d'études annuelles se regroupent sous le label CULTURHISTO. Elles sont ouvertes à la participation des doctorants du CHCSC comme aux extérieurs, quelle que soit leur discipline, afin de contribuer à une réflexion collective autour de nouveaux objets d'étude.

L'édition 2019 de la journée CULTURHISTO a été portée pour la première fois par une équipe de doctorant·e·s réunissant les deux laboratoires de l'Institut d'études culturelles et internationales de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines : le CHCSC et DYPAC (Dynamiques patrimoniales et culturelles). Cette collaboration, en plus de perpétuer une entente savante et cordiale entre les deux laboratoires, a permis d'ouvrir les axes d'étude de la journée à des périodes plus anciennes.

Thématiques des dernières journées

2018 : Le mauvais goût. Marginalités, ambiguïtés, paradoxes (XIX^e-XXI^e siècles).

2017 : Non-public(s). Identités voulues ou subies ? Du XIX^e siècle à demain.

2016 : La chair et le verbe. Histoire culturelle du corps – discours, représentations et épistémologies (XIX^e-XXI^e siècles).

2015 : L'image contestataire. Les pouvoirs à l'épreuve de la culture visuelle (XIX^e-XXI^e siècles).

2014 : Faiseurs et passeurs de patrimoine (XIX^e-XXI^e siècles).

2013 : Marges créatrices, marges rejetées (XX^e-XXI^e siècles).

2012 : Culture populaire et/ou culture grand public ? De la subversion au marketing (XIX^e-XX^e siècles).

2011 : La pornographie en France (XIX^e-XX^e).

2010 : Économie et culture.

Contact :

www.chcsc.uvsq.fr

doctorants.chcsc@gmail.com

CULTURHISTO 2019

La journée d'études *L'éventail de nos peurs de l'Antiquité à nos jours* s'est tenue le 15 mai 2019 dans l'auditorium de la Bibliothèque universitaire de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, à Guyancourt.

Comité scientifique

Anne-Claude Ambroise-Rendu (professeure des universités en histoire contemporaine / CHCSC, UVSQ), Aurélie Barjonet (maître de conférences en littérature comparée / CHCSC, UVSQ), Jean-Charles Geslot (maître de conférences en histoire contemporaine / CHCSC, UVSQ), Anne Lafran (professeure dans le secondaire, chercheuse associée au laboratoire DYPAC, UVSQ), Didier Lett (professeur en histoire médiévale / ICT, Université Paris 7), Évelyne Samama (professeure des universités en histoire ancienne / DYPAC, UVSQ), Stéphanie Sauget (maître de conférences en histoire contemporaine / CeTHiS, Université de Tours).

Comité d'organisation

Amélie Fagnou, Émilie Fromentèze, Nicolas Stromboni (CHCSC)
& Louis Genton, Lionel Germain (DYPAC).

Comité éditorial

Amélie Fagnou, Nicolas Stromboni (CHCSC)
& Louis Genton et Lionel Germain (DYPAC).

Table des matières

Remerciements.....	3
Présentation des journées d'études CULTURHISTO.....	4
CULTURHISTO 2019.....	5
Amélie Fagnou, Louis Genton, Lionel Germain, Nicolas Stromboni	
Introduction.....	8
Mustapha Marouche	
La peur à Amiens : construction sociale évoluant dans le temps ou bien moyen de gouvernement à part entière ?.....	16
Jean-Félix Lapille	
Peur du communisme, peur de la guerre. La communication politique du PPF dans l'entre-deux-guerres.....	27
Amal Silva Da Cruz	
La peur comme instrument de domination et de contrôle : l'exemple de la guerre de Corée, 1950-1953.....	42
Élise Vernerey	
Nuisance et bon usage de la peur : la parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare sur le portail de Saint-Pierre de Moissac.....	54
Marta Battisti	
Du son épouvantable à la musique céleste : l'écoute comme moyen de Salut dans les <i>Histoires des Derniers Jours</i> de Signorelli à Orvieto.....	70
Manon Courbin	
De la frayeur utile aux « fantômes dans l'esprit » : les contours de la peur dans <i>La Vie de Marianne</i>	88

Mélissa Fletgen

La peur comme divertissement. Le cas des jeux vidéo d'horreur.....101

Présentation des auteurs.....117

Coordinateurs de l'ouvrage.....120

Introduction

Frousse, trouille, crainte, effroi, chocottes, terreur, frayeur, épouvante, pétoche... Il existe quantité de termes et d'expressions plus ou moins fleuris pour exprimer les multiples facettes de la peur dans la langue française. Comprise dans son acception la plus large, la peur se définit comme une réponse émotionnelle face à un stimulus extérieur. C'est un sentiment d'angoisse vécu par un ou plusieurs individus face à un danger réel ou supposé, une menace¹. Elle s'illustre chez celui ou celle qui en fait l'expérience par des manifestations physico-psychologiques très paradoxales, parfois primaires, telles qu'un comportement déraisonné, une paralysie, des cris, des tremblements voire un malaise ou, au contraire, un regain d'énergie, une vigueur d'esprit et une disposition au courage. Qu'elle soit vécue de façon intime ou collective, la peur fait souvent fi de toute rationalité et demeure un sentiment ambigu et kaléidoscopique, lié à l'imaginaire et aux croyances d'un individu ou d'une société à une période donnée. Comme l'attestent Damien Boquet et Piroška Nagy mais aussi Frédéric Chauvaud lorsqu'ils s'interrogent respectivement sur ce phénomène², la peur est une construction sociale qui semble varier et évoluer dans le temps, selon les lieux et les différentes strates composant une société. Profondément instable, fluctuante, elle agit dans un effet de miroir déformant et raconte quelque chose sur le groupe dans lequel elle prend racine. Elle peut être à l'origine d'autres sentiments antithétiques tels que la colère ou la joie et peut prendre des formes multiples allant de la crainte de la mort à la phobie alimentaire. Relayée à l'échelle du collectif par le biais d'une culture orale ou écrite, elle peut même devenir épidémique et exercer une pression sur l'ensemble d'un corps social.

Protéiformes, parfois interprétées selon une « conception magique de l'univers³ », les peurs humaines peuvent être ordonnées selon deux grandes catégories, qui ne sont toutefois pas excluant l'une de l'autre⁴ : 1/ Les peurs instinctives : elles sont immuables car liées à la nature-même de l'Homme. Selon Jean Delumeau, elles regroupent la peur de l'inconnu, celle de la perte

¹ Voir les notices « peur » dans Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, tome 12, 1866-1877, p. 736 et dans la rubrique « lexicographie » du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRS) [cnrtl.fr].

² Damien Boquet, Piroška Nagy, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Seuil, coll. L'Université historique, 2015 et Frédéric Chauvaud (dir.), *L'ennemi intime. La peur : perceptions, expressions, effets*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

³ Entendons par là des peurs liées à des superstitions et qui résultent d'une interprétation humaine face à un phénomène inhabituel, méconnu ou terrifiant. Cf Jean-Claude Farcy in « Jeunesse rurale et société nationale : le cas de la France au XIX^e siècle », in Jean-Claude Caron et Frédéric Chauvaud (dir.), *Les campagnes dans les sociétés européennes. France, Allemagne, Espagne, Italie (1830-1930)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 209-225.

⁴ Nous nous appuyons ici sur les propositions formulées par Jean Delumeau dans *La peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1978.

et la peur de la mort – ou l'« innommable » selon Philippe Ariès¹ – et se manifestent dès le plus jeune âge. Ces peurs sont un invariable des sociétés humaines et ont de multiples expressions telles que la crainte de l'obscurité, la peur des étrangers et plus généralement de l'autre, l'effroi provoqué par la présence d'un mort², etc. 2/ Les peurs d'époque : elles sont les conséquences d'événements particuliers comme les catastrophes naturelles, les conflits et les épidémies. Participant à accroître le sentiment d'insécurité des populations sur une période donnée, ces peurs de type conjectural se transforment et se réinventent en fonction des époques, des famines de l'époque moderne aux armes nucléaires et chimiques de nos sociétés contemporaines. Elles peuvent être renforcées par la présence d'individus considérés comme mal insérés dans le tissu social (sorcières, meurtriers, voleurs, individus marginaux et marginalisés).

Étudiée au prisme de l'histoire culturelle, la peur peut être observée comme un habitus (théorie de la « pédagogie de l'effroi³ » d'Alain Corbin, entre autres), un outil pédagogique, le sujet d'une mise en récit volontaire dans un souci cathartique d'exorcisation (afin de nommer l'innommable et de le rendre intelligible) ou tout simplement un moyen de se divertir. Elle est amenée à investir le domaine des arts, de la littérature, des arts de la scène et du cinéma, des médias (presse, radio, télévision) ou de la musique. Elle peut être détournée de son sens premier afin de devenir le sujet principal de certaines productions et pratiques culturelles qui n'hésitent pas à la réapproprier et à la mettre en scène tel un moyen de faire face, de « conjurer la peur », à l'image de la fresque réalisée par Ambrogio Lorenzetti pour le Palazzo Pubblico de Sienne⁴. Fille de l'histoire des représentations, l'histoire de la peur est à la fois celle de l'invariabilité et de la réinvention permanente d'un individuel ou d'un collectif à travers les époques. La peur est donc le lieu d'une certaine théâtralité puisqu'elle revêt de multiples visages. Vécue, instrumentalisée, sublimée, esthétisée, transformée de façon consciente ou inconsciente, la peur prend part au jeu des masques entre la période antique et des époques plus contemporaines. Elle se cache ainsi derrière la foudre de Jupiter, signe d'un mauvais présage dans la mythologie romaine ; elle terrifie les populations chrétiennes craignant le verdict du Jugement dernier ; elle se tapit dans l'ombre

¹ Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975 (voir la conclusion de la première partie de l'ouvrage).

² Pierre Mannoni, *La peur*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1988 (1^{ère} éd. 1982) d'après Jean Delumeau *La peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1978.

³ La « pédagogie de l'effroi » se réfère à l'idée de la mise en place volontaire, par un pouvoir ou une institution, d'un système répressif jouant sur les peurs d'une population afin d'en obtenir le contrôle. Ce système qui permettait de « gouverner par la peur », pouvait cependant avoir l'effet inverse de celui escompté puisqu'il participait à rendre les individus totalement insensibles au message que l'on voulait faire passer. C'était particulièrement le cas lors des exécutions des condamnés qui devenaient des spectacles appréciés et attendus. Se référer à l'introduction rédigée par Alain Corbin dans l'ouvrage *Histoire des émotions. Des Lumières à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2016, p. 6.

⁴ « Allégorie et effets du Bon et du Mauvais Gouvernement », fresque d'Ambrogio Lorenzetti, Palazzo Pubblico de Sienne (XIV^e siècle) étudiée par Patrick Boucheron in *Conjurer la peur, Sienne, 1338. Essai sur la force politique des images*, Paris, Seuil, 2013, 285 p.

des bas-fonds au XIX^e siècle et elle emprunte même les traits monstrueux de certains personnages légendaires comme Dracula ou Hannibal Lecter, au plus grand bonheur des aficionados de littérature et de cinéma d'épouvante.

Dans une perspective historique large et une approche se voulant culturelle et transdisciplinaire, la journée d'études doctorales du Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines, organisée conjointement avec le laboratoire Dynamiques patrimoniales et culturelles (Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines – Paris-Saclay), qui s'est tenue le 15 mai 2019, entendait déconstruire les mécanismes naturels et sociaux inhérents au phénomène de la peur, qu'elle soit subie ou voulue. Il s'agissait de l'appréhender d'abord comme une émotion, une expérience du sensible et d'analyser les comportements des individus lorsqu'ils y sont confrontés (comment se manifeste-t-elle ? comment les sociétés humaines l'appréhendent-elles et l'expriment-elles ? de quoi a-t-on peur ?) sans oublier de cerner les différents canaux de sa diffusion et de sa propagation (institutions officielles et religieuses, culture orale, cultures profane ou populaire, presse, médias...). Les images, les concepts et les discours sur la peur tendant à diffuser, créer, perpétuer ou même lutter contre certains de ses aspects devaient être abordés à travers différentes approches alliant des méthodes d'analyse comparatiste, macro et micro historiques. Il convenait également de revenir sur les moyens mis en place, à travers les âges, afin de lutter contre ses avatars (comment se rassure-t-on ? comment exorcise-t-on ses peurs ? quelles valeurs sont érigées en modèle face à la peur dans les sociétés humaines ?). Enfin, l'équipe d'organisation souhaitait traiter la peur dans le sens d'un phénomène de société. Les fantasmes qui lui sont associés et les méthodes cherchant à l'esthétiser devaient être mis au jour. Les plaisirs de la peur, puisant leur source dans la littérature, les arts, le cinéma, les séries télé ou plus généralement les loisirs devaient également être étudiés, dans la perspective d'une quête de l'émotion forte, afin de faire tomber tous ses masques. Pour ce faire, cinq axes d'études étaient proposés aux participant·e·s :

La peur comme émotion. Ressentir et exprimer la peur. La peur de la mort, la crainte de l'autre, quelles sont les raisons qui nous poussent à ressentir de la peur et comment l'exprime-t-on ? Existe-t-il des peurs universelles et invariables aux sociétés humaines à travers le temps ? À l'inverse, est-ce que certaines peurs ne sont pas spécifiques et ne sont pas le reflet d'une société donnée à un moment précis ? La peur peut-elle être ressentie et perçue différemment selon une classe sociale, un genre ? Comment se manifeste-t-elle, quelles sont ses différentes formes d'expression ? Peut-on parler d'une « culture de l'irrationnel » (Jean Delumeau) ? De l'isolement à la colère, qu'est-ce qui nous fait agir ou, au contraire, nous pétrifie ?

D'un outil pédagogique à un moyen de contrôle. Que nous apprend la peur sur nous-mêmes ? Quelle est sa fonction sociale, son rôle dans l'éducation et dans la fabrique de soi ? Peut-on parler de la peur comme d'une expérience au sens empirique voire kantien ? Comment est-elle réinvestie dans un but intéressé par certains pouvoirs et institutions (officielles, religieuses ou profanes – telles que les médias) afin d'exercer un contrôle sur la population ? Quels sont les relais de la peur et quels protagonistes interviennent dans sa diffusion à grande échelle ? Comment est-elle instrumentalisée afin de servir les intérêts d'un pouvoir, d'une institution ou d'une idéologie ?

Lutter contre ses démons et « domestiquer¹ » la peur. Résultat d'une menace connue, comment fait-on pour anticiper nos peurs, pour les « conjurer » (Patrick Boucheron) ? Comment peut-on se rassurer et éviter la réalisation de nos craintes ? Quelles sont les stratégies et pratiques mises en œuvre pour s'en protéger ? Quels héros et quels mythes nous permettent de lutter contre elles ? Comment la peur est-elle expliquée par les sociétés qui la vivent ? Est-elle un marqueur de genre ? Quels moyens permettent de la rendre intelligible ? Peut-on parler d'une médicalisation de la peur ?

Une esthétique de la peur. Lorsqu'elle est mise en récit, que ce soit à travers une culture écrite ou orale, les arts, la littérature, la presse ou plus généralement les mots et les images, peut-on parler d'une construction de l'esthétique de la peur ? Comment la peur devient-elle un sujet d'inspiration ? En quoi cette mise en récit participe-t-elle à la rendre fascinante ? Quels courants artistiques et littéraires ont participé à son esthétisation ? Quelles productions y sont liées ?

Quand frissonner devient un plaisir. Les loisirs de la peur. Dans quelle mesure la peur est-elle une émotion volontairement recherchée ? Des histoires de fantômes au cinéma d'horreur, en passant par la littérature et les cabinets de curiosité, comment la recherche du frisson devient-elle un plaisir ? Se mettre en danger et ressentir la peur, n'est-ce pas vivre un peu plus fort en s'y confrontant ?

¹ Selon les termes de Denise Jodelet in « Dynamiques sociales et formes de la peur », *Nouvelle revue de psychosociologie*, ERES, n°12, 2011/2, p.239-256. Dans cet article, l'auteur évoque des processus d'« effacement » de la peur, des stratégies de défense qui révèlent une inquiétude refoulée. Elle rencontre un processus généralement constaté d'appropriation, de « domestication » qui permet de vivre avec l'incertitude voire même d'oublier les peurs de notre temps ou de les remplacer. Elle insiste également sur la capacité des individus à s'adapter face à la peur, à la gérer à travers les représentations partagées et construites discursivement dans les échanges développés dans l'espace public et interpersonnel.

Afin de respecter le fil conducteur de la journée, les communications des intervenant·e·s qui ont bien voulu se prêter au jeu de la publication ont été regroupées dans quatre chapitres reprenant les thématiques des sessions initialement proposées. Les articles publiés dans ces actes sont le fruit des recherches de Mustapha Marouche (CHSSC, Université de Picardie), Jean-Félix Lapille (CHCSC, UVSQ), Amal Silva Da Cruz (SIRICE, Université Paris 1), Élise Vernerey (CESCM, Université de Poitiers), Marta Battisti (LARHRA, Université de Grenoble), Manon Courbin (CELLF, Sorbonne Université) et Mélissa Fletgen (LAHIC, EHESS), que nous remercions chaleureusement de leur participation.

Le premier chapitre de ce dossier, intitulé « Gouverner par la peur », s'ouvre sur la communication de Mustapha Marouche, « La peur à Amiens : construction sociale évoluant dans le temps ou bien moyen de gouvernement à part entière ? », dans laquelle celui-ci s'intéresse aux inquiétudes qui ont traversé la cité picarde entre la fin de l'Ancien Régime et le début de la Révolution française. Qu'elles soient réelles ou imaginaires, vécues de façon individuelle ou collective, les peurs éprouvées par les Amiénois (famine, chômage, brigandage entre autres) sont envisagées comme des réalités pouvant avoir des incidences politiques directes à l'échelle locale. Conséquences de la conjoncture révolutionnaire ou réinvesties dans un but intéressé par les pouvoirs urbains, elles peuvent même mener au développement d'autres formes de phobies, telles que l'insécurité, et participer à la redéfinition d'une nouvelle sociabilité urbaine.

Dans « Peur du communisme, peur de la guerre. La communication politique du PPF dans l'entre-deux-guerres », Jean-Félix Lapille se penche sur la rhétorique anticomuniste du Parti populaire français, fondé par Jacques Doriot en 1936, afin de mettre au jour son caractère éminemment complexe. En tirant profit des angoisses contemporaines (grèves générales des mois de mai et de juin 1936, guerre d'Espagne, engagement du parti communiste français aux côtés des républicains), la propagande du PPF a double vocation : faire s'incarner la peur à travers la désignation d'un péril communiste et s'en affranchir afin de commander l'action publique. Il serait donc réducteur de penser que la communication politique du parti ne se résume qu'à une exploitation de la peur puisqu'elle entretient, en bien des aspects, des rapports dialectiques avec elle.

Dans son intervention, « La peur comme instrument de domination et de contrôle : l'exemple de la guerre de Corée, 1950-1953 », Amal Silva Da Cruz entend, quant à lui, démontrer que les combats engagés durant le premier conflit de la guerre froide se sont déroulés aussi bien sur le terrain que dans les esprits. La lutte idéologique, qui a commencé dès la séparation de la Corée en 1945 entre l'URSS et les États-Unis, s'est en effet poursuivie sur le terrain coréen cinq ans plus tard. Tracts, avions à haut-parleurs, radio, guérillas, menace bactériologique : les autorités

militaires des nations belligérantes ont usé de nombreux procédés dans le seul but de diaboliser l'ennemi ou d'inspirer la crainte aux populations civiles et aux soldats du camp adverse. Quels furent les effets de cette guerre psychologique ? Comment la peur s'est-elle manifestée durant ce conflit ? Quelles ont été les solutions envisagées pour s'en prémunir ? Tout autant de questions auxquelles le jeune chercheur tente de répondre.

Le deuxième chapitre, qui a pour thème « Peurs de l'au-delà », met à l'honneur l'histoire de l'art à travers deux contributions. La première, « Nuisance et bon usage de la peur : la parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare sur le portail de Saint-Pierre de Moissac » est présentée par Élise Vernerey, qui se propose d'étudier les effets du sentiment d'effroi sur le processus d'élévation spirituelle du fidèle au Moyen Âge. La représentation de cette parabole, sculptée sur le décor monumental de l'abbatiale, détient une valeur édifiante et joue sur les peurs que l'homme peut éprouver face à la mort ou au devenir de son âme. Cette émotion, négative quand elle s'apparente au trépas, s'avère pourtant positive lorsqu'elle lui permet de prendre en considération sa vie future. En s'appuyant sur l'œuvre abondante du théologien Grégoire de Nysse, Élise Vernerey prouve bien que la mise en image de cet épisode des Évangiles s'inscrit dans une réflexion ontologique et théologique plus large sur la valeur des émotions de l'homme médiéval. La deuxième contribution, intitulée « Du son épouvantable à la musique céleste : l'écoute comme moyen de Salut dans les *Histoires des Derniers Jours* de Signorelli à Orvieto », a été réalisée par Marta Battisti, qui lève le voile sur une interprétation nouvelle de l'au-delà à travers l'étude d'un cas figuratif unique de l'art italien de la fin du XV^e siècle. Dans ce cycle peint, révélateur d'une véritable « théologie chrétienne de la terreur¹ », l'élève de Piero della Francesca a en effet recours à de nombreuses allusions à l'acte d'écoute dans sa représentation du jugement dernier. En effrayant les fidèles par la visualisation des tourments éternels, la fresque les exhorte à s'éloigner du péché tout en les guidant sur le chemin de la foi. La mise en scène de la réception de la parole divine et la récurrence des paysages sonores de l'au-delà expriment ainsi la volonté de « conjurer » la peur tout en contrôlant les âmes.

Le chapitre qui clôture ce dossier comporte deux communications ayant trait aux « Expressions de la peur ». Dans « De la frayeur utile aux “fantômes dans l'esprit” : les contours de la peur dans *La Vie de Marianne* », Manon Courbin explore le genre du roman-mémoire afin d'apporter un nouvel éclairage, à la fois anthropologique et esthétique, sur la physionomie de cette émotion au siècle des Lumières. Dans ce récit intradiégétique, le personnage marivaudien est envisagé, non plus comme un type, mais comme un individu soumis à des états d'âme, des inquiétudes et des angoisses. L'énonciation de la peur lui offre de ce fait un exutoire, une

¹ Maria-Christina Boerner, *Angelus & diabolus. Anges, diables et démons dans l'art chrétien occidental*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2015, p. 464.

ouverture thérapeutique. De passion indomptée et subie, matérialisée par des signes clairs et lisibles, la peur prend des contours flous, apparaît parfois sans objet bien défini et se rapproche de ce sentiment d'inquiétude métaphysique que le XVIII^e siècle considère comme inhérente à la nature humaine.

Enfin, Mélissa Fletgen propose de revenir sur les plaisirs de l'effroi dans son intervention « La peur comme divertissement. Le cas des jeux vidéo d'horreur ». Proches du cinéma avec lequel ils ont de nombreux points communs, les jeux vidéo sont appréhendés comme des vecteurs d'émotions tout en conférant au joueur la capacité d'agir : bien plus qu'un simple spectateur, celui-ci participe activement au développement de l'intrigue en incarnant lui-même un personnage. *Resident Evil*, *SOMA*, *Silent Hill* ou encore *Dead by Daylight* promettent une immersion dans un univers virtuel au sein duquel il devient l'acteur et la victime de ses propres angoisses. Longtemps envisagés dans la perspective de l'individualité, les jeux vidéo incarnent aujourd'hui un phénomène partagé à grande échelle, qui amène les individus à expérimenter collectivement le plaisir d'avoir peur ou de faire peur, l'espace de quelques minutes ou de quelques heures.

PREMIER CHAPITRE

Gouverner par la peur

Mustapha Marouche

La peur à Amiens : construction sociale évoluant dans le temps ou bien moyen de gouvernement à part entière ?

Introduction

Les peurs existantes entre la fin de l'époque moderne et le début de l'époque contemporaine ont fait l'objet de nombreuses études. Les mouvements apparus entre la fin du mois de juillet et le début du mois d'août 1789, période de la Grande peur, ont été analysés par les historiens français Gorges Lefebvre¹ et Timothy Tackett². Yoichi Uriu, lui, s'est intéressé aux liens existants entre les paniques à l'œuvre durant l'été 1789 et la création de fédérations³. Les frayeurs apparues durant la Terreur, elles, ont été étudiées par Bronislaw Baczek⁴ et Gilles Chabaud⁵. Comme le lecteur peut le constater, la multiplicité et la plasticité des peurs ont fait l'objet de divers travaux.

Depuis le début des années 2010, l'historiographie sur la peur s'est étoffée : Michel Biard, professeur d'histoire révolutionnaire à l'Université de Rouen, Maxime Kaci, maître de conférences en histoire contemporaine (Université de Franche-Comté) et Clément Weiss, doctorant au sein de l'Université Paris I Panthéon Sorbonne ont livré « de nouvelles propositions pour penser un sujet dont le traitement ne semble pas encore épuisé⁶. » Dans un article intitulé « Mieux vaut-il perdre la parole ou la tête ? La peur dans les débats à la Convention Nationale (1792-1795)⁷ », le chercheur normand s'est interrogé sur la peur de prendre la parole ressentie par les députés girondin ou les montagnards à la Convention. Le scientifique auvergnat, lui, a réfléchi sur l'attitude (exclamations, etc.), l'apparence (moustache, uniformes, etc.) des soldats des armées

¹ Georges Lefebvre, *La grande peur de 1789*, Paris, Armand Colin, 1932.

² Timothy Tackett, « La Grande Peur et le complot aristocratique sous la Révolution française », *Annales historiques de la Révolution française*, n°335, 2004.

³ Yoichi Uriu, « Espace et révolution : enquête, grande peur, et fédérations », *Annales Historiques de la Révolution française*, n°280, 1990.

⁴ Bronislaw Baczek, « Les peurs de la Terreur » dans Jacques Berchtold et Michel Porret, *La peur au XVIII^e siècle*, Paris, Droz, 1994.

⁵ Gilles Chabaud, « Se faire peur avec le passé : la Terreur et la banalisation du spectacle des fantasmagories (1792-1800) » dans Frédéric Chauvaud, *L'ennemie intime : La peur : perceptions, expressions, effets*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

⁶ Jean-Claude Caron, Philippe Bourdin, Lisa Bogani et Julien Bouchet (dir.), *La République à l'épreuve des peurs. De la révolution à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 8.

⁷ Michel Biard, « Mieux vaut-il perdre la parole ou la tête ? La peur dans les débats à la Convention Nationale (1792-1795) » dans *La République à l'épreuve des peurs. De la révolution à nos jours*, p. 15.

révolutionnaires ; lesdites postures pouvant provoquer la peur¹. La phobie suscitée par quelques individus, tels les agioteurs a, elle aussi, été examinée : « on redoute surtout l'impunité car, à part dans le théâtre, l'agioteur semble difficile à atteindre puis à punir. Érigé en anti-modèle de la citoyenneté, l'agioteur aurait [...] une part maudite, une fonction cathartique². »

En ce qui nous concerne, nous voudrions considérer le phénomène peur à travers une perspective autre que celles présentées ci-dessus ; notre intention est de réinvestir la réalité en privilégiant une réflexion différente de celles développées, entre autres, au sein de l'ouvrage *L'ennemie intime. La peur : perceptions, expressions, effets*³. Nous aimerions appréhender « l'ennemie intime des hommes et des femmes⁴ » en la considérant non comme un simple état émotionnel, un un sentiment ou bien un affect mais comme une réalité ayant une incidence politique, ainsi que le suggère le politologue américain Robin Corey⁵. En d'autres termes, nous voudrions travailler sur le concept de la peur en réfléchissant à sa dimension politique. Nous voudrions comprendre dans quelle mesure les craintes à l'œuvre à Amiens entre la fin de l'époque moderne et le début de l'époque contemporaine, délimitèrent la sphère d'une nouvelle sociabilité urbaine en pesant, entre autres, sur la définition de la citoyenneté. Afin de répondre à cette question, nous nous intéresserons, dans un premier temps, à la nature des menaces existantes entre l'été 1789 et le printemps 1792 ; nous souhaiterions mieux cerner la manière dont les peurs furent construites. En réinscrivant ces réalités dans le moyen terme, nous voudrions déconstruire les mécanismes l'œuvre entre la fin de l'Ancien Régime et le début de la Révolution française. Les postures adoptées par l'ensemble du corps social picard à la suite de la recrudescence des peurs existantes, l'apparition de nouvelles phobies seront elles aussi analysées. Le corps dirigeant mit en place différentes mesures : instauration de conduites, proclamations officielles, etc. ; ces discours contribuèrent-ils à une pacification des manifestations de la peur ? « La pénalisation de [...] comportements [...], la justification de lois ou d'atteintes à des libertés du fait de peurs exprimées⁶ » par tout un chacun seront également envisagées dans cette deuxième partie. Une attention particulière sera enfin portée aux fêtes fédératives. Les mises en scène publiques organisées par les membres de la municipalité ne visaient-elles pas, sous le dessein de conjurer la peur, d'alimenter, finalement, le registre de l'effroi ? L'usage politique de la peur, c'est-

¹ Maxime Kaci, « Portez sur les traîtres la lumière et le glaive » : les armées révolutionnaires septentrionales, entre combat républicain et détournements partisans (septembre-décembre 1793) », dans *La République à l'épreuve des peurs. De la révolution à nos jours*, *op. cit.*

² Clément Weiss, « Des coups de bourse aboliront-ils la République ? La peur des agioteurs après Thermidor », dans *La République à l'épreuve des peurs. De la révolution à nos jours*, p.10.

³ Frédéric Chauvaud, *L'ennemie intime : La peur : perceptions, expressions, effets*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

⁴ *Ibidem*, p. 289.

⁵ Robin Corey, *La peur, histoire d'une idée politique*, Paris, Armand Colin, 2006.

⁶ Jean-Claude Caron, Philippe Bourdin et Julien Bouchet (dir.), *La République...*, *op. cit.*, p. 9.

à-dire le lien entre l'instrumentalisation de la peur et une stratégie politique d'intimidation qui vise à imposer, à porter l'effroi sera donc à relativiser. La dichotomie existante entre l'importance accordée aux peurs par les contemporains et la faiblesse quantitative des sources – comptes rendus officiels, avis, etc., émanant de l'administration départementale picarde ; délibérations, affiches, produites par la municipalité amiénoise, lettres (de particuliers), etc. – sera examinée avec un intérêt certain. Frustré par l'absence de réponses à certaines de ces interrogations – les différents discours sur la peur relevés procédaient-ils de discours de peur (Jean Delumeau¹) ? – l'historien doit comprendre les raisons d'une telle dichotomie.

La multiplicité, la prégnance des peurs amiénoises

Selon le recensement du 18 janvier 1787, la ville d'Amiens comprenait – faubourgs et banlieue inclus – 38 106 habitants. Au sein de la société amiénoise :

Ceux qui réglèrent les taxes les plus modestes de 1 à 5 livres représentaient 77 % des contribuables [...] ce groupe [...] rassemblait l'essentiel du petit peuple des métiers depuis les manœuvriers, les compagnons et les fileuses jusqu'à la majorité des maîtres du textile de l'habillement et du bâtiment. Aux échelons intermédiaires [...] se côtoyaient des éléments très divers de la petite et moyenne bourgeoisie : fabricants et artisans aisés [...] marchands [...] médecins [...] avocats [...] notaires [...] officiers royaux de moindre rang [...]. Au-delà [...] figuraient quelques dizaines de familles composées d'avocats en renom, d'officiers, de rentiers [...] de négociants².

À la fin de l'époque moderne, de nombreuses peurs traversaient cette société : peur des mendiants, des vagabonds, peur de manquer de pain, du chômage, peur des adversaires de la Révolution, etc. Les craintes éprouvées ne furent pas identiques. Contrairement à la crainte ressentie à l'encontre des adversaires de la Révolution, la peur des mendiants ne fut pas liée à la conjoncture révolutionnaire.

La crainte à l'égard des mendiants et vagabonds, ancienne, s'explique. Dans une société fondée sur l'interdépendance de ses membres, les mendiants et vagabonds vivant en marge des liens qui formaient la trame de la société urbaine, suscitaient la méfiance. La peur liée à des individus perçus comme « différents » eut donc comme conséquence de générer une peur collective ; l'autre ou les autres, représentant la différence allant à l'encontre de l'ordre établi, s'opposaient à la supposée continuité d'une collectivité. Comme l'a souligné l'historien français Georges Le-

¹ Jean Delumeau, *La peur en Occident, XIV^e-XVIII^e siècles, une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978.

² Ronald Hubscher, *Histoire d'Amiens*, Toulouse, Privat, 1986, p. 159.

febvre « lorsque leur nombre croissait, ils [...] gliss[aient] vers le brigandage¹. » La crise du secteur textile (1787-1789), en amplifiant le nombre d'individus privés de travail, matérialisa cette crainte nourrie d'imaginaires. Entre le printemps et l'été 1789, de nombreux groupes de mendiants n'extorquaient-ils pas des aumônes aux passants ou aux voyageurs ?

La peur, séculaire, qu'éprouvaient les Amiénois de manquer de subsistances était profondément ancrée dans la quotidienneté de la communauté. L'universitaire américain Steven Kaplan insista fortement sur la place occupée par cette peur en soulignant « que la crainte de la pénurie, comme de la famine, tourmentait [...] le peuple². » Une telle peur ne toucha pas la seule capitale de la Picardie. D'autres villes, telles Vernon, durent faire face aux mêmes phobies. Durant l'été 1789, lors de l'épisode qualifié par les historiens contemporains de « Grande peur », l'irruption d'un certain nombre d'individus, étrangers à l'espace urbain, amplifia ladite crainte ; détruisant les moissons, ces brigands – pour reprendre le terme utilisé par divers contemporains – menaçaient gravement la survie biologique de l'ensemble du corps social.

Locale, la peur du chômage doit, elle, être réinscrite dans le contexte du dernier tiers du XVIII^e siècle pour pouvoir être comprise. Confrontés, à partir des années 1775-1780 aux nécessités d'un marché en expansion et aux exigences d'une clientèle plus vaste et plus versatile, de nombreux industriels amiénois s'étaient associés aux habitants des campagnes picardes. L'activité de la capitale de la Picardie étant principalement fondée sur « l'industrie et le commerce de la saïeterie³, les artisans amiénois s'étaient alarmés : les ruraux exigeant une rémunération modeste – inférieure à la leur –, les artisans redoutaient que cette concurrence déloyale ne les prive de leur emploi. Cette crainte n'était pas infondée. N'y avait-il pas, à Amiens, en 1788 et 1789, entre 10 004 et 10 705 personnes (hommes, femmes et enfants) – soit environ un tiers de la population urbaine – privées de travail, demandant à être aidées financièrement⁴ ?

Nationale, la peur à l'encontre des adversaires de la Révolution s'explique principalement par la conjoncture troublée des années 1789 à 1792. Devant faire face à l'hostilité d'un grand nombre d'aristocrates français et de certaines monarchies européennes (royaume de Prusse), les défenseurs du « nouvel ordre », habitant l'antique Samarobriva, jugeaient l'œuvre révolutionnaire continuellement menacée. Le 10 septembre 1791, quelques mois après l'incident de Varennes (20-21 juin 1791), un écrit n'avait-il pas été publié par les comtes d'Artois, de Calonne et le marquis de Bouillé ? Dans ce texte, les auteurs s'étaient présentés comme des croisés devant libérer Paris, la nouvelle Jérusalem alors aux mains des infidèles (les révolutionnaires). Le 25 mars 1792, suite à l'alliance conclue entre le Saint Empire Romain Germanique et le royaume de Prusse (16 février

¹ Georges Lefebvre, *La grande peur de 1789*, *op.cit.*, p. 53.

² Steve Kaplan, *Les ventres de Paris : pouvoirs et approvisionnements dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Fayard, 1988, p. 9.

³ Ronald Hubscher, *Histoire d'Amiens...*, *op. cit.*, p. 143.

⁴ Arch. rév., 1Q2 1^{re} série.

1792), François II, roi de Bohême, de Hongrie, etc. n'avait-il pas prévenu les instances dirigeantes parisiennes ? Les unités militaires organisées en Rhénanie dans le but de mettre un terme au cours de la Révolution ne seraient pas démobilisées.

Idéologiquement, les conséquences d'une telle phobie furent manifestes : les partisans de la Révolution considérèrent les autres, personnes se caractérisant par leur attentisme comme des ennemis politiques en puissance devant être circonvenus par tous les moyens (de l'espace public, de l'Eglise). Comme l'a souligné Michel Biard, « fonder un nouvel ordre, c'est obligatoirement définir et briser ce qui relève du/des désordre/s ; stigmatiser les ennemis [...] réels ou supposés¹. »

Les réceptions des représentations, des pratiques et des politiques de peurs

Un grand nombre d'Amiénois durent appréhender ces menaces. Cependant, ils ne réagirent pas de la même manière. Confrontés à la peur du chômage, exacerbée par le nombre important de « compagnons et de fileuses² », les saiteurs réagirent avec colère. Le 8 mai 1789, après s'être rassemblés, organisés et concertés, ils se comportèrent violemment. L'usage de cet adverbe n'est pas anodin. Les contemporains, s'appuyant sur différents codes de lois, considérèrent l'attitude adoptée par ces individus comme agressive. Les membres de cette « catégorie remuante et indisciplinée » ne devaient, sous aucun prétexte, se réunir « à plus de trois ou quatre dans les rues [...] en dehors de leur travail³ ». Relativisons quelque peu ledit propos. Comme l'a souligné Jean Louis de Viefville des Essarts, « ce n'est pas tant le nombre des personnes [...] que le but que se proposent ceux qui s'assemblent⁴. » Afin d'empêcher leurs concurrents de les priver de travail, les saiteurs dégradèrent les outils de travail des fileuses rurales, des compagnons et les molestèrent : « plusieurs ouvriers fabricants [...] s'étaient ingérés à empêcher des ouvriers de la campagne d'emporter des chaînes qui leur avaient été confiés [...] qu'ils en avaient même arrêté plusieurs⁵. »

La crainte de manquer de nourriture se matérialisa, elle, lors d'émeutes frumentaires. Durant ces journées, les Amiénoises, comme les Parisiennes, s'impliquèrent de manière importante, aussi bien comme dirigeantes que comme participantes. Notre propos doit être quelque peu nuancé. Si les femmes « commencent le mouvement », elles sont, dans un second temps, rejointes

¹ Michel Biard, « Mieux vaut-il perdre la parole... », *op. cit.*, p. 16.

² Ronald Hubscher, *Histoire d'Amiens...*, *op. cit.*, p.159.

³ Jean Nicolas, *La rébellion française : mouvements populaires et conscience sociale 1660-1789*, Paris, Seuil, 2002, p. 22.

⁴ Charles Joseph Panckoucke, *L'Encyclopédie méthodique ou par ordre de matières par une société de gens de lettres, de savants et d'artistes ; précédée d'un Vocabulaire universel, servant de table pour tout l'ouvrage, ornée des portraits de messieurs Diderot et d'Alembert, premiers éditeurs de l'Encyclopédie (tome V : Jurisprudence)*, Paris, Panckoucke, 1782, p. 510.

⁵ Arch. mun. d'Amiens, BB 99.

par leurs compagnons ; « elles passent au second rang, [les] soutenant et [les] encourageant¹ ». Il est difficile d'expliquer la surreprésentation des femmes lors de ces événements. Pouvons-nous invoquer le nombre important d'hommes s'étant travestis en femmes pour expliquer la visibilité à l'œuvre ? Nous ne le pensons pas. L'importante mobilisation ne saurait en effet se réduire à la seule décision prise par les saiteurs, etc. amiénois, même si « la protestation [...] [pouvait, pour lesdits individus, passer] [...] par [...] le travestissement². » Selon nous, la présence certaine et remarquée des membres de la gente féminine lors des épisodes extraordinaires s'explique : elles « mobilisa[ient] [...] la population par leurs voix, [jouaient sur des] [...] poêle[s] ou [des]chaudron[s]³ ».

La peur de la faim invoquée par un certain nombre de participantes lors de leurs interrogatoires ne saurait à elle seule expliquer l'importante participation des femmes lors des émeutes de subsistances : les hommes redoutaient, aux aussi, la famine, la disette, etc. Les réponses à une telle question si elles sont multiples, ne s'excluent pas nécessairement. Pour Dominique Godineau, les femmes, mues par le réflexe maternel, participèrent davantage : « elles sont touchées au premier chef par ce qui menace la survie du foyer⁴. » Marie-France Brive, elle, explique la mobilisation des femmes par « des motivations de morale économique⁵ » ; chacune devant pouvoir se nourrir (demande simple et naturelle) en payant les denrées à un juste prix.

Plusieurs autres raisons peuvent, selon nous, être évoquées. Sachant qu'en vertu du discours masculin prédominant (médical ou juridique, entre autres) elles seront jugées moins sévèrement dans les tribunaux, un certain nombre de femmes s'impliquèrent. En effet les juges, des hommes considéraient qu'elles ne pouvaient être réellement conscientes de la portée de leurs actions. Il est aussi possible qu'elles furent mises en avant par les hommes pour impressionner les autorités « qui, espère-t-on, hésiteront plus à tirer sur des femmes⁶. » Le système culturel de représentation n'est pas à négliger : « n'est-il pas logique que celles [...] habituellement tenues au second rang passent en premier en ce temps⁷ ? »

Durant l'été 1789, confrontés à la menace des brigands, les dirigeants picards ordonnèrent à chacun de leurs administrés de « s'assembler dans le quartier de [leurs] capitaines⁸ ». Nous ne savons pas quelle fut la nature réelle de cette mobilisation collective défensive, peut-être un mode d'expression pour conjurer la peur ? Dans un second temps, les oligarques amiénois limitèrent les

¹ Dominique Godineau, *Les femmes dans la société française : XVI^e – XVIII^e siècles*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 78-79.

² Sylvie Aprile, *La révolution inachevée 1815-1870*, Paris, Belin, 2011, p. 333.

³ *Ibidem*, p. 78.

⁴ *Ibid*,

⁵ Marie-France Brive, *Les femmes et la Révolution française : modes d'action et d'expression*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 100.

⁶ Dominique Godineau, *op. cit.*, p. 77.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Arch. mun. d'Amiens, BB 100.

déplacements des personnes dans l'espace de la cité en prescrivant aux commissaires de police de vérifier les passeports des personnes étrangères à l'espace de la cité (voyageurs, etc.) : « il y a [...] plusieurs malveillants [...]. Nous vous prions de donner des ordres très précis à la milice nationale d'arrêter tous ceux qui se présenteront aux portes sans leur passeport¹. » Le contrôle social mis en place par le corps municipal engendra, pour reprendre l'expression utilisée par le sociologue et politologue Didier Bigo, un « capital d'inquiétude² ». Ce dernier participa à la construction d'autres formes d'anxiétés telle la crainte, par certains habitants de la capitale de la Picardie de voir leurs droits, libertés publiques, individuelles acquises en 1789 remises en cause.

La menace des mendiants ou des vagabonds, eut une influence certaine sur les postures qu'adoptèrent les autorités locales. À la suite de la multiplication d'incidents impliquant lesdits individus, les dirigeants urbains intervinrent et décidèrent que seule une minorité de personnes, dignes de confiance, pourrait participer pleinement à la nouvelle vie de la cité. Les « autres », le petit peuple des métiers, les maîtres du textile de l'habillement et du bâtiment, journaliers etc., identifiés aux mendiants et vagabonds en raison de leur faible rémunération, sont marginalisés : ils ne peuvent ni voter, c'est-à-dire participer à l'élection de députés, ni intégrer la garde nationale. En d'autres termes, de nombreux habitants de la capitale de la Picardie, jugés peu fiables, furent délibérément exclus de l'ensemble des relations nouvelles instaurées au sein de l'espace urbain amiénois. Certains citoyens se mobilisèrent et protestèrent, dénonçant à l'oral comme à l'écrit les conséquences des décisions instituées par le corps dirigeant amiénois. Un régime entendant construire une société nouvelle, égalitaire, pouvait-il stigmatiser un certain nombre d'individus et restreindre, unilatéralement, leurs libertés et leurs droits civiques ? Les personnes exclues, elles, essayèrent de délégitimer les peurs à l'œuvre en essayant de prouver aux personnes composant l'ensemble du corps social urbain qu'elles ne constituaient, en aucune manière, un objet de frayeur. Elles essayèrent ainsi d'intégrer la garde nationale, par le biais du remplacement, en sollicitant des citoyens qui, pour des raisons personnelles ou professionnelles ne voulaient pas servir.

Une place particulière doit ici être accordée aux fêtes de la Fédération amiénoise. La Picardie et Amiens se pensant, au début de la Révolution française, comme une terre de Liberté enserrée par la tyrannie (tyrannie des monarchies européennes, tyrannie de l'aristocratie), le conseil municipal amiénois, en « mettant en scène » le potentiel militaire picard, les 4 et 14 juillet 1790, entendit se rassurer contre ladite menace, latente, avec « la garde nationale amiénoise [...] les troupes de ligne de la garnison de la ville et de la citadelle³. La mobilisation des guerriers

¹ *Ibidem*, AA 31.

² Didier Bigo, « Sécurité et immigration : vers une nouvelle gouvernamentalité par l'inquiétude ? » dans *Cultures et Conflits*, n° 31-32, 1998, p. 28.

³ Collectif (Commission municipale des archives), *Documents pour servir à l'Histoire de la Révolution française dans la ville d'Amiens, tome III*, Paris, Alphonse Picard et fils, 1910, p. 225.

amiénois à la fin du mois de juillet 1790 ne fut pas extraordinaire. Le 30 mai 1791, lors de la fête de la Fédération lyonnaise, 28 bataillons armés furent mobilisés. Le corps social amiénois fut, lui, réassuré grâce à l'utilisation, par les autorités municipales, de nombreux instruments sonores donnant le rythme de la cérémonie : « des salves d'artillerie avait annoncé [...] la solennité¹ » et « les tambours battaient le champ² » ou bien encore avec « une salve d'artillerie, le bruit des tambours le son de la musique militaire annonça cet acte³ » ou « le signal ayant été donné [...] par le bruit des tambours et le son des instruments de la musique militaire⁴ ». Le propos tenu ci-dessus doit être quelque peu nuancé. Durant l'évènement fédératif, le conseil municipal afficha également sa volonté de défendre les acquis de la Révolution, de promouvoir une société nouvelle : « Une cérémonie bien auguste [...] nous offre le spectacle imposant d'une armée de citoyens soldats, se dévouant pour la patrie, et de soldats citoyens [...]. C'est pour assurer de si précieux avantages, c'est pour maintenir cette Liberté, arrêter la licence [...], que ce champ nous rappelle sans cesse l'obligation que nous allons contacter⁵. »

Des sources variées – législatives (règlements), coercitives (comptes rendus de surveillance policière) – pour appréhender la peur

Les réalités collectives et individuelles qui contribuèrent à diffuser la peur au sein de l'antique Samarobriva furent nombreuses : Assemblée Constituante et Législative, conseils municipal, départemental, Société des amis de la Constitution, particuliers, ecclésiastiques etc. Si elles furent diverses, les « traces » des anxiétés, qu'elles soient orales (rumeurs, bruits) ou écrites (lois, comptes rendus, lettres) furent peu nombreuses. Une telle dichotomie suscite l'interrogation. Ainsi, pourquoi « le système normatif » picard produisit un *corpus* juridique et infrajuridique peu conséquent quantitativement ? Aussi, l'absence d'articles de journaux intrigue. La faiblesse quantitative de papiers existant à Amiens au début de la période révolutionnaire constituerait un premier élément d'explication. En effet, quand bien même de potentiels investisseurs seraient confrontés à une faible concurrence, le bénéfice escompté par la vente de journaux était trop faible et trop aléatoire pour qu'ils acceptassent de prendre le risque de fonder de nouvelles feuilles. D'autres facteurs peuvent être invoqués pour comprendre pourquoi les *Affiches, Annonces et avis divers de Picardie, Artois, Soissonais et Pays-Bas français etc.* et le *Courrier du Département de la Somme* n'ont pu recueillir les écrits des journalistes. Comme l'a souligné Gilles Feyel, « l'information locale

¹ Arch. rév., 3H2 1^{re} série.

² *Ibidem*, 3H2 1^{re} série.

³ *Ibid.*

⁴ Collectif (Commission municipale des archives), *Documents pour servir à l'Histoire de la Révolution française...*, p. 229.

⁵ Auguste Dubois, *Notes historiques sur Amiens 1789-1803*, Amiens, Challier, 1883, p. 26.

[étant] un enjeu d'autorité [...] le moindre petit événement [...] p[ouvant] devenir un *casus belli* pour des autorités soucieuses de leur image¹ [...] on [ne doit de fait] pas s'attendre à y trouver un récit des troubles² » comme le sont la faim, le chômage.

Qu'en est-il de la production iconographique ? La Grande Peur ne suscita guère l'intérêt des artistes (graveurs, dessinateurs) amiénois. Seule la fête de la Fédération, une anti Grande Peur – et ladite précision n'est pas anodine – donna lieu à quelques reproductions³ : deux gravures des architectes amiénois Louis Duthoit, Jean-Baptiste Limozin et un dessin de Joseph Basire. « On ne saurait s'étonner que le choix des artistes ait été sélectif [...] la Grande Peur [...] simple panique villageoise pouvait-elle fournir l'argument d'une gravure⁴ ? »

Conclusion

Que dire en guise de conclusion ? La réflexion que nous avons menée sur la réalité des diverses peurs amiénoises existantes à la fin du XVIII^e siècle renseigne sur la densité de sa présence au-delà d'une seule exceptionnelle configuration historique, ici, l'épisode révolutionnaire⁵. Individuellement ou collectivement, tous les Amiénois durent appréhender des menaces. Confrontés à la peur du chômage⁶, les saiteurs troublèrent l'ordre public. Confrontées à la menace de la disette et de la famine, à l'augmentation du prix du pain, les femmes, elles, utilisèrent les stéréotypes sur la femme fragile, mère chargée d'enfants, portée par sa nature même à l'excès, afin de pouvoir se moquer des personnes chargées de l'approvisionnement urbain par la parole (insolence, invectives, insultes), le geste (jets de pierres, d'eau sale et peut-être de chaux vive⁷), sans être trop sévèrement sanctionnées. Comme nous l'avons vu, l'exclusion des journaliers consécutive à la peur des mendiants et vagabonds ne fut pas circonscrite à la seule dimension juridique. Elle se matérialisa également dans la sphère militaire. Afin de conjurer la peur des brigands cette fois, le corps dirigeant s'attacha à contrôler et à surveiller ses administrés. Ce besoin de connaître, d'identifier à travers un ensemble de procédures et d'instruments – passeports, certificats, signa-

¹ L'importance et l'impact de la censure exercée par l'intendant, la municipalité, la police, etc. si elles furent réelles, doivent être quelque peu relativisées.

² Gilles Fével, « Ville de province et presse d'information locale en France, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle » dans Christian Delporte (dir.), *Médias et villes (XVIII^e–XX^e siècle)*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 1999, p. 19.

³ Jacques Foucart, *L'iconographie d'Amiens et d'Abbeville sous la Révolution 1789-1800*, Amiens, Bibliothèque Municipale d'Amiens, 1998.

⁴ Claude Mazauric, *La Révolution française ; images et récit. Tome 1 : De la prérévolution à octobre 1789*, Paris, Messidor, 1986.

⁵ Comme nous l'avons vu, ces angoisses furent liées à l'existence d'anxiétés multiples, de fantasmes, etc.

⁶ La peur fut, en cette occasion, moins une « émotion-choc » provoquée par la surprise que la prise de conscience progressive d'un danger pressant.

⁷ Ridiculisés par des femmes, ils n'inspirent plus la crainte mais la risée.

lements – doit être réinscrit dans une perspective plus large pour pouvoir être mieux compris. Au XVIII^e siècle, l'identification des individus était un enjeu majeur pour les responsables urbains car elle participait d'une volonté générale d'appréhender « rationnellement les circulations, intérieures comme extérieures, des produits comme des individus, des voyageurs comme des migrants, des idées comme des livres¹ ». Considérant que les citoyens passifs amiénois ne pouvaient participer à la vie de la cité, de nombreuses formes de résistance au sein du corps social émergèrent. Malgré leurs craintes que les vagabonds (confondus avec les brigands apparus durant l'été 1789), se trouvent en situation d'exclusion civique, de nombreux citoyens actifs amiénois réagirent calmement.

Les moyens mis en place pour éviter que les différentes menaces existant au sein de l'antique Samarobriva ne prennent une place trop conséquente furent pluriels. Le corps dirigeant mit en place un système de protection de la cité reposant sur l'instauration de mesures juridiques avec la promulgation de nouvelles lois, sur la mobilisation de l'outil militaire comme les autorités troyennes, par la garde nationale. L'enjeu, pour les membres de la municipalité, consiste à apporter des réponses législatives, judiciaires, militaires, etc. efficaces afin de lutter contre l'apparition, la recrudescence de peurs tout en se conformant, dans le même temps, aux principes de la Révolution. Il fut difficile de concilier ces différents objectifs ; la mise en place de ces pratiques anciennes a entraîné l'apparition de nouvelles, parfois elles-mêmes contraire à la loi. Le 4 juillet 1790, etc., en mettant en scène le potentiel militaire picard², en battant le tambour, en tirant des salves d'artillerie, la municipalité picarde affichait sa volonté de lutter contre les ennemis de la Révolution mais elle entendait aussi, selon nous, « montrer » sa puissance, renforcer son pouvoir. En confisquant, lors de ces mêmes festivités, les armes de certains de ses administrés suspectés de troubler l'ordre public, l'élite dirigeante amiénoise signifiait à tous qu'elle était une force avec laquelle il fallait compter et qu'elle n'hésiterait pas à se défendre contre ses ennemis, quels qu'ils fussent : « Dans le cas où on soupçonnera des amas d'armes dans une maison, la municipalité du lieu en donnera [...] enverra des commissaires [...] les armes trouvées seront déposées dans la maison commune, ou dans celle du maire³. »

La réflexion que nous avons engagée sur le concept de la peur – quelque fut sa réalité – nous a permis, grâce à l'étude des différents imaginaires existants, de mieux appréhender la complexité de la société amiénoise à l'aube de la période contemporaine. À Amiens, le phénomène peur (compris aussi bien au singulier qu'au pluriel) fut une construction sociale évoluant dans le

¹ Pierre-Yves Baurepaire, *La France des Lumières. 1715-1789*, Paris, Belin, 2011, p. 838.

² Les nombreuses signatures d'officiers de la garde nationale, de l'armée de ligne, etc. au bas de procès-verbaux attestés dudit état de fait.

³ François-Irénée Darsy, *Amiens et le département de la Somme pendant la Révolution. Épisodes historiques tirés des documents administratifs*, Paris, A. Douillet, 1878, p. 174.

temps et, en même temps, un moyen de gouvernement à part entière¹, participant à la construction d'autres formes de peurs mais aussi, comme c'est le cas pour la peur des brigands, à servir de trait d'union à l'ensemble du corps social amiénois, uni contre un ennemi commun.

¹ Les menaces, réelles ou imaginaires, à l'œuvre entre 1789 et 1792, justifèrent, comme nous l'avons vu, une « gouvernementalité par l'inquiétude [c'est-à-dire] une gouvernementalité qui [...] énonce et hiérarchise les menaces. », dans Jean-Claude Caron, Philippe Bourdin, Lisa Bogani et Julien Bouchet (dir.), *La République ...*, *op. cit.*, p. 9.

Jean-Félix Lapille

Peur du communisme, peur de la guerre, la communication politique du PPF dans l'entre-deux-guerres

Introduction

« Je ne crois pas à l'avenir Lola... »

L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit* (1932)

Le 11 novembre 1936, lors du premier congrès du Parti populaire français, créé le 28 juin 1936 par Jacques Doriot, est présenté à l'assemblée, le nouvel hymne du parti : *France libère toi !* Œuvre d'un employé de bureau et d'un ouvrier, il représente parfaitement l'ambition idéologique du Parti populaire français (PPF). L'hymne succède à une affiche de septembre 1936 illustrée par Cordon et intitulée de même *France libère toi !* qui développe, de manière picturale, l'ambition du parti. Ces deux créations, homonymes, manifestent le premier faisceau symbolique constitutif du PPF dont celui-ci ne s'éloigne pas avant l'Occupation de la France par les armées allemandes. Surtout, ce qui nous intéresse plus directement c'est qu'elles jouent de façon complexe avec l'émotion qu'est la peur. Chants et affiches exploitent d'un côté le sentiment de peur, et de l'autre tentent de l'exorciser. En accord avec le thème de cette journée nous développerons de façon phénoménologique le traitement de la peur au sein du PPF. Nous nous intéresserons donc principalement aux manifestations sonores et visuelles du parti, moins dans leur discours que dans leurs fonctions et leurs usages. Nous verrons comment le PPF utilise des productions dont la vocation est d'engendrer la peur, tout en cherchant à permettre une appréhension nouvelle de l'objet qui fait peur, pour développer un répertoire d'actions politiques.

Dire la peur

France libère toi ! est un chant qui cherche immédiatement, dans ses paroles, à créer la peur. Cette peur est rendue possible par la création d'un horizon d'attente particulier à l'auditeur du chant ou au lecteur de la partition. En effet, il manque au titre de l'hymne un complément d'objet

indirect. La première question qui vient à l'esprit à l'annonce de ce titre est bien « de quoi la France doit-elle se libérer ? » La création d'une attente, la gestion d'un certain suspens, rendent possible la création d'un sentiment de peur, car elle s'inscrit dès l'abord dans une angoisse. L'angoisse se différenciant de la peur au motif qu'elle n'a pas d'objet¹. Cet objet de peur, ce dangereux silence qui plane, cette menace sourde qui étouffe la France, c'est le communisme. Or le chant de *France libère toi !* ne dit jamais le mot « communisme » ; il utilise des périphrases, des métaphores, des synecdoques, car rien n'effraie mieux qu'une ombre mais tente en même temps de caractériser le péril communiste.

Nous nous concentrons sur les deux premiers couplets du chant ainsi que son refrain où l'on trouve deux grands champs lexicaux qui émaillent et structurent le texte (annexe 1). D'abord une légère insistance sur le champ lexical de la soumission opposée à la liberté. C'est là le reproche fondamental du PPF à l'égard du Parti communiste. En effet, celui-ci étant membre de la IIIe Internationale il est soumis aux directives du Parti communiste soviétique et applique les décisions de l'Internationale communiste. Or, à partir de 1934, Staline abandonne la tactique électorale de « classe contre classe » pour accepter les alliances avec des partis bourgeois afin de faire barrage au fascisme : c'est la victoire du Front populaire en France en avril 1936. C'est parce que, pour Doriot et le PPF, le Parti communiste est l'agent d'une puissance étrangère qu'il dénonce dans le PCF « une armée étrangère campée sur notre sol² ». Or cette armée n'est pas inactive, ce que nous voyons avec le deuxième champ lexical, celui de la lutte et du combat. Le communisme en effet, est fondé sur la dialectique historique de la lutte des classes. Il est de plus un moteur important des grèves et des luttes sociales dans cette période d'entre-deux guerres. Par sa subordination aux intérêts de la politique étrangère soviétique, le Parti communiste représente aussi un danger de guerre extérieure, que cela soit concernant une intervention en Espagne ou une guerre préventive contre la menace des pays fascistes. On voit ainsi que le communisme représente un éventail de peurs, allant des querelles que peuvent représenter les divergences politiques, aux luttes qui sont visibles dans les grandes grèves de l'été 1936, jusqu'à la guerre civile, comme en Espagne, ou la guerre extérieure dans laquelle pointe aussi la peur d'une cinquième colonne capable de mettre en application le défaitisme révolutionnaire de Lénine.

¹ Jean Delumeau, *La peur en Occident : XIV^e-XVIII^e siècles*, Paris, France, Hachette littératures, 1999, p. 30.

² *L'Emancipation nationale*, n°1, numéro spécial, juillet 1936, « Vive le Parti populaire français » par Jacques Doriot.

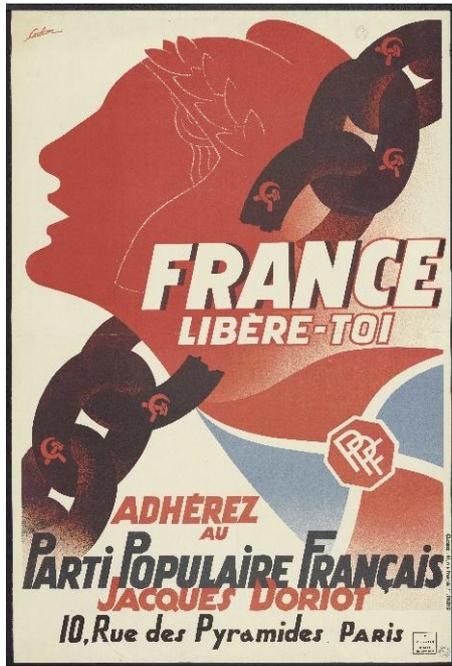


Figure 1 : *France libère toi!* (1936)

Cet éventail de peurs se simplifie picturalement en deux images fortes : les chaînes de l'esclavage et les crânes de la mort, deux images contraires, puisque l'une suppose toujours l'exclusion de l'autre, mais qui évoluent symétriquement dans le discours du PPF. Dès 1936, le PPF se charge d'élaborer une affiche qui illustre son combat politique. Elle est réalisée par Cordon¹ (figure 1), remarquons simplement les chaînes brisées marquées du sceau du communisme, chaînes brisées qui signifient évidemment la fin de l'esclavage et le début de la liberté, dans le sillage d'une longue tradition picturale allant de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789 jusqu'à la statue de la Liberté de Bartholdi. Cela fait écho à la brochure de Jacques Doriot *La France ne sera pas un pays*

d'esclave, parue en août 1936 et qui annonce sa lutte contre le Parti communiste. De ce tropisme de l'esclavage communiste contre la liberté française, va se développer un second plus axé sur l'alternative entre la vie et la mort, d'où l'on tire profusion de crânes et de squelettes. On peut citer quelques exemples, comme une affiche attestée en 1938 qui présente deux cartes de France, l'une illuminée des rayons de couleurs PPF et de son emblème et titrée « le salut », l'autre parsemée de tête de morts, barrée d'une grande faucille et d'un marteau et portant le titre « la mort² » (annexe 2). De même, un papillon distribué à Lille le 11 août 1937 présenté ci-contre (figure 2) montre une tête décollée tenue par une main ensanglantée et porte en légende : « pas ça... pas ici, votez anticommuniste³ » ; nous reviendrons plus en détail sur cette légende. Enfin, encore une affiche apposée à Bordeaux le 8 novembre 1938 montre un squelette vêtu d'une tunique russe frappée de la faucille et du marteau ainsi que d'un bonnet russe paré d'une étoile rouge ; le squelette présente la liste des méfaits communistes qu'il tient de ses mains pleines de sang, le tout se détachant sur un fond rouge (annexe 2). Ces affiches illustrées sont néanmoins très rares et la



Figure 2 : « Pas ça... pas ici » papillon anticommuniste (1937).

¹ La contemporaine, AFF/030256/02.

² La contemporaine, AFF/030256/01.

³ Archives Nationales, 20010216/107, Jean-Félix Lapille ©.

plupart du temps des initiatives locales. Le PPF a en effet une propagande politique presque exclusivement discursive, par sa presse, mais aussi ses placards et ses papillons, ce qui n'atténue en aucun cas, l'effet de peur, au contraire.

Les affiches que l'on trouve dans les cartons d'archives nous apparaissent sous une forme biaisée, elles ont un caractère univoque, autonome et autotélique qui est trompeur. Les affiches politiques sont placées sur les murs des villes et sont faites pour répondre à la polyphonie de la rue, elles ont conscience de l'espace qu'elles occupent, et nous voulons emprunter ici la définition de l'espace de Michel de Certeau qui dit que « est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles¹. » La rue est donc un espace dans la mesure où s'y affrontent plusieurs voix et plusieurs langages, ce que l'affiche politique prend en charge. De plus l'affiche a pour cible le passant, elle met donc en place des stratégies narratives et typographiques pour saisir l'œil qui passe et ne s'arrête pas. Ainsi une affiche posée à Bordeaux au début de septembre 1938², titre « La patrie en danger ! » en lettres proéminentes, ce qui est répété en bas de l'affiche : « C'est assez ! la patrie est en danger ! » Deux choses, d'abord la formule révolutionnaire de la « patrie en danger » a été apprise par tout écolier de la troisième République, elle fait partie du patrimoine culturel et politique des Français ce qui fait qu'elle est possiblement reconnue par l'œil avant même d'être lue. Surtout, l'affiche met en place ce que l'on peut appeler des légendes, au sens étymologique *legenda* : ce qui doit être lu. Ces deux mentions de « la patrie en danger » sont saisies par l'œil passant sans autre détail. Le passant frappé de l'expression peut

s'arrêter et lire les plus petites lignes qui développent un argumentaire.

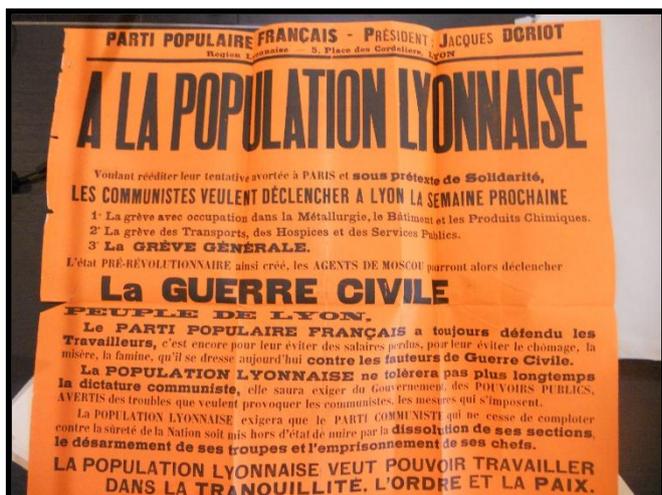


Figure 3 : affiche « Guerre civile » (1938).

De même dans une affiche posée à Lyon³ (figure 3), ne ressortent de cet océan orange que les mots de « guerre civile ». Cette affiche a été posée à 1 000 exemplaires dans Lyon, redoublée d'un tract distribué à 100 000 exemplaires selon la préfecture de police. Or cette affiche a été, selon le préfet⁴, immédiatement lacérée, on peut supposer

par des communistes. C'est ici que l'on peut voir la polyphonie de la rue, la guerre sémiotique que

¹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Union générale d'édition, 1980, p. 172-173.

² AN20010216/108, Jean-Félix Lapille ©.

³ AN20010216/108, Jean-Félix Lapille ©.

⁴ AN20010216/108.

se livrent les affiches politiques. Elles sont les unes à côtés des autres, les unes recouvrent les autres. Il y a partout tentative de subversion, d'entrave, de destruction de la langue et de la présence au moins symbolique de l'autre. En un sens donc, le conflit, la guerre, la lutte est déjà là. La peur qui naît de ce constat de polémique, elle, vient du régime de croyance de l'œil qui passe. Soit que le message du PPF soit déjà cru, et les lacérations apparaîtront comme une confirmation de ses prévisions, soit que le message puisse par son effet de réel convaincre, soit que le message soit trouvé non crédible ou ignoré, ce qui est la situation majoritaire, un préfet soulignant bien que dans son territoire cette politique tombe dans « l'indifférence la plus absolue¹ ».

De même pour la presse, c'est le cas de l'*Émancipation nationale* qui, en kiosque, au bout du bras d'un crieur ou sous le coude d'un passant doit avoir un pouvoir de séduction et d'accroche de l'œil mobile. L'*Émancipation* s'offre donc aussi au caractère de « braconnage » de l'activité de lecture, comme le dit Michel de Certeau. Que cela soit le photomontage, très en vogue dans les années 1930, présentant un bébé au milieu d'armes², motif pathétique par excellence, au jeu typographique qui invite à lire « union nationale des tombeaux³ », tout est fait pour frapper l'œil en annonçant d'imminents périls et créer un sentiment de peur (annexe 3).

Exorciser la peur

Le Parti populaire français entend créer un sentiment de peur, mais il cherche aussi à l'exorciser. Nous utilisons ce mot à dessein car il représente toute l'ambiguïté, voire le paradoxe de la communication du PPF. L'exorcisme consiste en effet à chasser, combattre le diable, or le diable est étymologiquement « celui qui divise ». Combattre la division « diabolique » revient donc ici autant à chasser le communisme qu'à essayer d'en réduire l'altérité, et réunir tous les Français autour des mêmes symboles. Doriot apparaît dès lors comme la figure essentielle de ce dispositif de propagande. Ancien député communiste et membre de l'Internationale communiste à Moscou, il est passé au parti national. Il devient alors un véritable héros antique, ayant fait sa catabase, une véritable figure christique et prophétique ayant traversé le communisme, comme on traverse la mort, et en en étant revenu. Dès lors son expérience devient une science, ses prévisions, des prédictions.

Dans cette volonté de combattre et en même temps d'assimiler le communisme, *France libère toi !* est un exemple privilégié. En effet l'hymne du PPF est constitué sur le modèle de l'*Internationale* et cette proximité est développée, mise en scène par le PPF, dans la narration de sa genèse par exemple. Ainsi on se félicite que les paroles soient dues à un ouvrier en fer et que ce

¹ AN20010216/107, rapport du 18 septembre 37, du préfet de Saône et Loire au ministre de l'Intérieur.

² L'*Émancipation nationale*, une du 15 août 1936, Bibliothèque Nationale de France.

³ *Ibidem*, une du 12 novembre 1937, BnF.

soit « un employé de bureau de Saint-Denis qui l'a[it] mise en musique¹ », cet hymne est né « à l'usine et au bureau² », tout comme l'*Internationale* dont Eugène Pottier a écrit les paroles et Pierre Degeyter, plus tard, la musique. L'insistance sur la gentilité de l'auteur de la musique de *France libère toi !* est importante, car cette question a des répercussions multiscalaires. En effet Pierre Degeyter vit jusqu'en 1932 et Doriot, maire de Saint-Denis à partir de 1931 le rencontre et le connaît, l'*Internationale* fait partie du patrimoine dyonisien. Il y a une volonté d'assumer la filiation, de revendiquer l'héritage de Degeyter et *a fortiori* de l'*Internationale*. Ce qui se voit très bien, dans la structure de *France libère toi !* (annexe 1). Ces deux chants sont composés de huitains octosyllabiques, six pour l'*Internationale*, trois pour *France libère toi !*, dont les rimes sont croisées. Il semble que même dans ses paroles, *France libère toi !* veuille reprendre l'*Internationale* pour l'inverser. Ainsi du premier couplet par exemple : L'*Internationale* situe immédiatement son action de façon universelle et progressiste, on s'adresse « aux damnés de la terre », à « la foule », au « monde », il s'agit d'un discours de portée générale. De plus l'*Internationale* s'inscrit dans une perspective progressiste voire positiviste d'un futur déterminé par la raison : « la raison tonne en son cratère, c'est l'éruption de la fin », de ce fait elle prône la rupture radicale d'avec le passé « du passé faisons table rase ». Cela *France libère toi !* l'inverse totalement. Son premier mouvement est de rétablir la filiation avec « nos ancêtres » et « leur sang ». Il inscrit immédiatement son combat dans un particularisme géographique, le « peuple tout puissant » n'est pas désincarné il est « Français » et « Saint-Denis » lui tend la main. Ces deux premiers couplets se rapprochent par un commun usage du vocatif, dans l'appel à se lever, « debout ! les damnés de la terre ! » ou encore « foule esclave, debout ! debout ! » pour l'*Internationale*, *France libère toi !* dit : « lève-toi ! ô peuple tout puissant » et aussi « debout français ! » On voit donc ici très bien la double problématique de combattre, pied à pied, terme à terme, et en même temps de revendiquer une filiation, d'atténuer l'altérité. Dans une propagande qui vise à exorciser la peur, le chant militant a une valeur ecclésiale, c'est-à-dire qu'il instaure une communauté capable de croire dans la portée performative de son chant, ce qui fait aussi que le chant choral a une indéniable valeur cathartique, en groupant des individus et en les fondant en un rythme et un texte, il atténue la peur et peut faire devenir en retour l'objet de la crainte. En témoignent les nombreuses scènes d'affrontement par chants interposés entre militants PPF et militants communistes qui peuvent déboucher sur de véritables bagarres générales comme à saint Martin du Vésubie en mai 1937 où l'on fait 1000 francs de dégât au café de la gare³. Ce qui renforce l'antagonisme entre *France libère toi !* et l'*Internationale*, c'est la fonction qu'acquiert l'hymne du PPF dans son contexte de création.

¹ *Ibid.*, 31 octobre 1936 : « Pendant trois jours la France sera aux écoutes de Saint-Denis », par Paul Guitard.

² *Ibid.*

³ AN20010216/107, rapport du 14 mai 1937 du procureur général près la cour d'appel d'Aix au garde des Sceaux.

En effet, de 1918 à 1934, la droite française possède le monopole des symboles nationaux. Pour la gauche française la *Marseillaise* est étriquée, chauvine, bourgeoise, bien qu'on la chantât spontanément à Petrograd les premiers jours de la révolution russe de février 1917. La *Marseillaise* fait donc office, jusque-là en France d'anti-*Internationale*. Or, à partir de 1935, avec le discours du stade Buffalo de Jacques Duclos, et plus encore celui de Maurice Thorez le 17 juin 1936 à Choisy le roi pour la commémoration de Rouget de l'Isle, le communisme se pare des couleurs nationales. Chanter la *Marseillaise* ne suffit donc plus pour être anticommuniste. *France libère toi !* espère ainsi être « demain le chant de ralliement de tous ceux qui veulent leur pays lavé de la souillure moscovite¹ » dit *l'Émancipation nationale*. L'hymne du PPF espère ainsi d'un côté attiré à lui d'anciens communistes revenus à la cause nationale, et en même temps lutter contre la subversion sémiotique que les communistes ont introduit au sein des symboles nationaux. *France libère toi !* espère ainsi mithridatiser les symboles nationaux, contre le poison communiste.

Un des ressorts charismatiques de Jacques Doriot est son ancien passé communiste qui lui donne figure prophétique au sein de son parti. Or Jacques Doriot cherche à s'adresser à un public en chapeau et en casquette, il cherche à convaincre tant les classes moyennes que la classe ouvrière, communiste ou non. C'est pourquoi le PPF refuse l'image traditionnelle du bolchévique le couteau entre les dents diffusée par le Centre de Propagande des Républicains Nationaux (CPRN) d'Henri de Kerillis. Paul Guitard, rédacteur de *l'Émancipation nationale*, commente cette propagande pour lui condamnée à l'échec et pense plutôt que : « Le Français, être raisonnable par définition, n'aime pas qu'on le prenne pour un enfant. Il abomine qu'on lui dise : - Hou ! hou ! fais-moi peur². » *L'Émancipation nationale* souligne donc abondamment que Jacques Doriot parle le langage de la raison, elle commente avec gourmandise la durée de ses discours, souvent très longs, qui atteignent rapidement les deux heures. Ainsi *l'Émancipation nationale*, à l'occasion d'une conférence de celui-ci au théâtre des ambassadeurs ayant pour titre « le communisme danger national » écrit : « Doriot, ses adversaires eux-mêmes le reconnaissent, est un orateur soucieux de parler à la raison, ce qui ne l'empêche point d'élever les cœurs³. » Surtout, Doriot ne s'est pas complètement départi de deux habitudes oratoires que sont la dialectique matérialiste marxiste et le discours parlementaire qui font qu'il a effectivement tendance à faire de longs discours où la volonté de convaincre prime sur la persuasion. Cette volonté de convaincre, en s'adressant d'abord à un public ouvrier se voit dans la propagande qui est faite sur les procès de Moscou. Une première affiche : « Pourquoi Staline a-t-il assassiné les anciens compagnons de Lénine⁴ ? »

¹ *L'Émancipation nationale* du 31 octobre 1936 : « Pendant trois jours la France sera aux écoutes de Saint-Denis », par Paul Guitard.

² *Ibidem*, 16 juin 1939, « Une grande enquête » de Paul Guitard.

³ *Ibid.*, 17 avril 1937, « Jacques Doriot aux ambassadeurs ».

⁴ AN20010216/106.

est posée le 19 septembre 1936 au Havre. Simplement discursive, elle est complétée par des articles dans *l'Emancipation nationale*¹ qui arborent des photographies dont l'usage est particulièrement intéressant car il vise en effet à instituer un réel qui soit le référent et l'objet du discours. La photographie barrée est plus que métaphorique, elle sert à dire que c'est le réel lui-même qui parle au lecteur, que ce sont les faits qui témoignent (annexe 3). Faire peur c'est aussi pouvoir prouver que l'objet de la peur est réel. En montrant ainsi ce que deviennent les anciens compagnons de Lénine, que Doriot a connu, le PPF entend montrer que Staline est un « renégat » plus grand que Doriot. Ainsi une nouvelle fois le PPF entend dénoncer et combattre le communisme en atténuant son altérité et en ramenant à lui les communistes effrayé par le sort du marxisme.

Un répertoire d'actions politiques

Si le PPF cherche à créer un sentiment de peur en même temps qu'il souhaite lui donner un fondement rationnel et l'instituer dans un réel, c'est qu'il cherche par ce mode de communication politique à faire valoir un répertoire d'actions politiques.

En mai 1938, le parti met en place des cours par correspondance sous l'égide de « l'école populaire française ». Dans son troisième cours on trouve une section intitulée « Indications de tactique et de propagande² » dans laquelle deux phases sont distinguées : d'abord un travail de « sapage » ensuite une phase de « propagande ouverte ». Pendant la fin de la période de sapage, alors qu'un petit noyau d'adhérents PPF s'est constitué, « les éléments de ce noyau s'attacheront à faire de la besogne en secret : inscriptions de mots d'ordre du Parti, collage de papillons en grand nombre, diffusion de notre presse, de façon à créer une atmosphère d'agitation³ » (souligné dans le texte). On le voit donc bien, le PPF fonde son travail de propagande sur l'angoisse que nous évoquions précédemment, sur un horizon d'attente polémique. En brisant le caractère univoque de la rue, en l'instituant comme « espace », le PPF veut semer un trouble dont il espère récupérer les fruits. Concernant les affichages, par exemple, le cours prévoit que : « Les affichages devront être surveillés de près, pour éviter que les adversaires politiques ne viennent lacérer nos écrits, si cela, néanmoins, arrive, une nouvelle série d'affiches s'imposera, disant en substance “nos adversaires ont peur de la vérité⁴”. » On voit bien ici comment la peur vient effectivement renforcer le constat de polémique, comment elle permet d'ancrer dans le réel la guerre sémiotique que se livrent les partis dans la rue. Mais on ajoute :

¹ *L'Emancipation nationale* du 30 janvier 1937 et du 12 juin 1937, BnF.

² AN20010216/106.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*

Les affichages toutefois ne sont vraiment utiles que s'ils sont doublés de groupes de discussion. Les groupes de discussion sont constitués de sympathisants, qui, discutant entre eux, feignent les uns de prendre la position de leurs adversaires, les autres la position de notre parti, de façon à entamer des discussions plus générales. Noter les visages de ceux qui semblent en sympathie au cours des discussions, d'autres camarades iront les voir à domicile pour déterminer leur adhésion¹.

Ainsi la peur qui doit se dégager de la constatation d'une polémique n'est qu'un simulacre, elle n'est pour le PPF que la condition de production d'un jeu théâtral qui doit permettre la prospection et l'adhésion de nouveaux militants.

Le Parti populaire français fonde sa stratégie électorale sur l'opposition systématique aux communistes. Ce que nous voyons par exemple avec le papillon que nous avons étudié précédemment, il y figurait l'expression « votez anticommuniste² » (cf. figure 2). Il s'agit ici d'effrayer les citoyens pour qu'ils reportent leurs votes sur tout parti anticommuniste. Le but étant que le PPF représente l'avant-garde du combat anti-communiste et puisse ainsi profiter des bénéfices de cette propagande. Pour ce faire Jacques Doriot avait proposé dès novembre 1936 l'union de tous les nationaux autour du « Front de la liberté », une alliance électorale d'opposition aux communistes. Cette alliance est réalisée à partir de mars 1937, après la fusillade de Clichy, où la police ouvre le feu sur la foule. Alors que Doriot avait proposé à l'ensemble des partis l'adhésion au « Front de la liberté », même le Parti radical-socialiste, seuls le Parti républicain national et social de Pierre Taittinger, anciennement Jeunesses patriotes, la Fédération républicaine de France de Louis Marin qui compte tout de même 57 députés à la Chambre et le Parti agraire de Pierre Mathé acceptent d'y adhérer. Cette stratégie est extrêmement fragilisée par le refus du Parti social français (PSF) du colonel de la Rocque de se joindre au Front de la liberté – or celui-ci étant aussi très antimarxiste il empêche le PPF de jouir de toutes les retombées de sa stratégie électorale.

Enfin, pour faire barrage au communisme et faire pendant à ses cellules d'entreprises, le PPF met en place des sections d'entreprises. Les militants sont invités à se regrouper au sein de leur lieu de travail de façon interclassiste (techniciens, ouvriers et patrons d'une même usine) et doivent tant faire de la propagande que déjouer les actions communistes. Là encore, on voit bien la tentative d'assimilation du communisme dans ses méthodes et ses structures, car le PPF ne limite pas son action au champ politique mais agit aussi sur le terrain économique. On voit aussi le contre-pied que le PPF prend à l'égard du communisme : à la lutte des classes il oppose la collaboration des classes et à la grève il préfère la conciliation. Ainsi l'affiche posée à Lyon que

¹ *Ibid.*

² AN20010216/107.

nous avons vu précédemment (cf. figure 3), si elle annonce de façon dramatique la guerre civile, elle se rapporte surtout à la volonté des communistes de faire une grève avec occupation d'usines. Dans cette affiche le PPF demande pour les travailleurs que les votes ne soient pris qu'en réunion plénière et à bulletin secret et il refuse les grèves à vocation politique. Or ce sont là de biens maigres dispositions pour enrayer la guerre civile. C'est que le PPF entend agir en amont au sein de l'entreprise et que la peur suscitée par les affiches n'est qu'un moment de la communication politique dans lequel il faut créer cette « atmosphère d'agitation » que nous avons évoquée, propice à l'action politique et syndicale.

Conclusion

Pour conclure sur l'usage de la peur dans la communication politique du PPF, on peut dire que s'il se sert d'une part d'une peur métaphorique par l'usage de squelettes et autres symboles propres à faire surgir la peur, il cherche néanmoins à l'ancrer dans un réel et à assimiler l'objet qui fait peur pour la surmonter. Enfin, il envisage cette peur comme motif d'action rationnelle, l'irrationalité de la peur n'est ni pensée ni utilisée pour elle-même mais dans le cadre d'une stratégie politique qui vise à s'opposer partout au communisme. Pour le PPF la peur a une double fonction stratégique, en l'investissant dans un espace et en en faisant un moment. Or le 3 septembre 1939, la France déclare la guerre à l'Allemagne après que celle-ci eut franchi les frontières polonaises. Le 26 septembre pour faire obstacle au pacte germano-soviétique, le président du Conseil Édouard Daladier interdit le Parti communiste. La guerre tant redoutée a éclaté, le Parti communiste tant haï est dissous. Pourtant l'engrenage de la peur ne disparaît pas et le PPF va s'engager dans la collaboration avec l'Allemagne nationale-socialiste, en particulier lors de l'invasion de l'Union soviétique en 1941, collaboration à laquelle Jacques Doriot et nombre de ses hommes vont participer.

Annexe 1

Paroles de *France libère toi*

<i>France libère toi !</i>	
La liberté que nos ancêtres	Méfiez-vous de ces émissaires,
Ont payés du prix de leur sang	Fossoyeurs de l'humanité
Est menacée de nouveaux maîtres	Parlant un langage de guerre
Lève-toi ! ô peuple tout puissant	Sous le sign' de la fraternité.
Déjà la rouge dictature	Halte-là... Nous sommes en France
Reflet sanglant de combats inhumains	Et vos espoirs guerriers seront vains
Se repaît de notre blessure :	Notre ennemie c'est la souffrance
Debout français ! Saint-Denis te tend la main	Malheur à ceux qui sème le grain.
Libère-toi ! France, libère-toi !	Unissez-vous, hommes de science
Secoue le joug des luttes fratricides	Ouvriers, humbles paysans
Que l'étranger importe sous ton toit	Joignez la force à l'expérience
Sous le couvert de promesses perfides	En commun soyons les artisans
Que le français soit maître de ses lois	Les pionniers de la vie nouvelle
Hors du pays les fauteurs de querelles	Où plus léger sera notre tribut
Nous ne subirons pas votre tutelle	Ecoute Doriot qui t'appelle
Libère-toi ! France libère-toi !	Enfant de France vers le plus noble but.

Annexe 2

Figures 4 et 5 : affiches du Parti populaire français.



Figure 4 : *Le salut et la mort* (1938), La contemporaine.



Figure 5 : *Le squelette communiste* (1938), Jean-Félix Lapille ©, Archives Nationales

Annexe 3

Figure 6, 7 et 8 : Journal *L'Émancipation nationale*, Bibliothèque nationale de France,
Jean-Félix Lapille ©

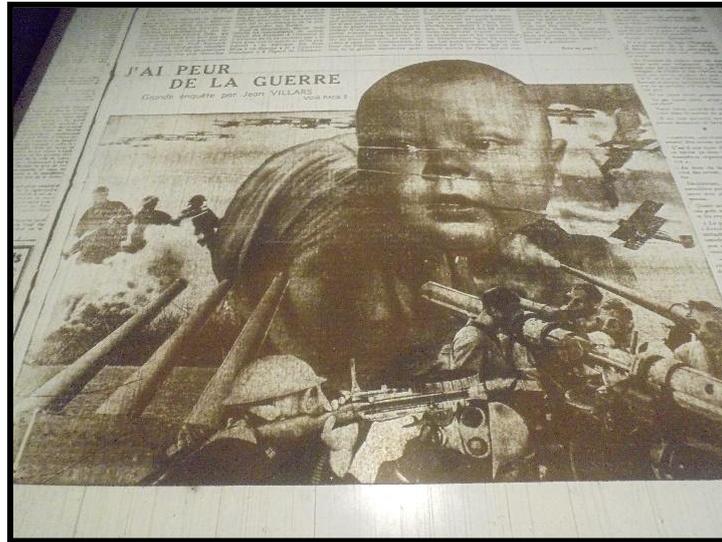


Figure 6 : Photomontage de *L'Émancipation* (1937)



Figure 7 : Union nationale des tombeaux (1937)



Figure 8 : Les anciens compagnons de Lénine (1937)

Bibliographie indicative

Maurice Agulhon, *Les métamorphoses de Marianne : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1914 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2001, 320 p.

Fabrice d'Almeida, « Terreurs de la France modérée », *Sociétés & Représentations*, 2001, n° 12, p. 252-267.

Jean-Jacques Becker et Serge Berstein, *Histoire de l'anticommunisme*, Paris, O. Orban, 1987.

Jean-Paul Brunet, *Jacques Doriot : du communisme au fascisme*, Paris, Balland, 1986, 562 p.

Philippe Buton, Laurent Gervereau, et Annie Kriegel, *Le Conteaun entre les dents : 70 ans d'affiches communistes et anticommunistes*, Paris, Chêne, 1988, 159 p.

Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1, Arts de faire*, Paris, Union générale d'édition, 1980, 374 p.

Jean Delumeau, *La peur en Occident : XIV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Hachette littératures, 1999, 607 p.

Marc Ferro, *L'Internationale : d'Engène Pottier et Pierre Degeyter*, Paris, Éd. Noësis, 1996, 108 p.

Jonathan Thomas, « Militer en chantant, sous l'œil de la police parisienne des années 1930 : une exploration du fonctionnement politique du chant », *Transposition. Musique et Sciences Sociales*, 15 septembre 2018, n° 7.

Juana Ugarte, « Deux grands hymnes idéologiques : le *Te Deum*, l'*Internationale* », *Mots. Les langages du politique*, 1^{er} novembre 2002, n° 70, p. 9-27.

Michelle Vovelle, « La Marseillaise, la guerre ou la paix » in Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, vol. 1.

Amal Silva Da Cruz

La peur comme instrument de domination et de contrôle : l'exemple de la guerre de Corée, 1950-1953

Introduction

« Le sens, conscient ou inconscient, de la présence en Corée de ce Bataillon formé de volontaires, est à la fois simple et complexe – beaucoup sont venus fuir ou combattre la peur – la peur de la machine humaine – la peur d'eux-mêmes¹. » Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, États-Unis et URSS ne se mettent pas d'accord sur l'avenir de la Corée. Chacune des deux parties de la péninsule veut dominer l'autre. Quand la Corée du Nord envahit le Sud le 26 juin 1950, les communistes cherchent alors à gagner la guerre par les armes, mais aussi dans les esprits. En effet, la guerre de Corée ouvre la voie à la pédagogie de la peur. Il s'agissait de vanter l'héroïsme de son propre camp en diabolisant l'ennemi et en faisant naître un sentiment d'insécurité. Tracts, avions à haut-parleurs, radio, guérillas, menaces... Les civils tout autant que les soldats furent concernés par cette pression. Faire peur n'est plus un secret pour les grandes puissances : via la Psychological Warfare Branch du Far East Command des États-Unis, à partir de 1947² – un groupe de planification créé par le major général Charles A. Willoughby à la demande de Douglas MacArthur, en vue de répondre à l'escalade de la guerre froide – dirigeant le largage de tracts et les transmissions radio ; via la guérilla, les infiltrations et la propagande dans le camp communiste. Quels furent les outils employés pendant la guerre de Corée par les belligérants afin de « faire peur » ? Comment se manifesta-t-elle ? Quels en furent les effets ? Au contraire, quelles furent les réponses et alternatives pour se prémunir de la peur ?

Il ne s'agira pas ici de faire un historique de la guerre psychologique en Corée, mais plutôt d'analyser les différentes formes d'instrumentalisation de la peur et les réponses à celles-ci. Nous essaierons d'apporter un éclairage notamment grâce à l'exploitation des archives de la Central Intelligence Agency (CIA) et du Service Historique de la Défense (SHD) de Vincennes. Rappelons néanmoins que nous avons d'un côté des archives écrites et orales et de l'autre une émotion ressentie, et, de fait, difficilement quantifiable, saisissable. Il y a un fossé entre ce qui est dit et ce qui est ressenti. Ce qui sera écrit ici ne constitue en aucun cas une vérité absolue mais un angle d'approche à une étude plus large sur la peur.

¹ Olivier Le Mire, éditorial du journal du bataillon *Le Piton*, n°6, 1951, p. 1.

² Collectif, « Psychological Warfare in Korea » dans *The Public Opinion Quarterly*, vol. 15, n°1, 1951, pp. 65-75.

La force des mots

Légitimer l'ami, mépriser l'ennemi

Les mots étaient redoutables dans le cadre de la pédagogie du crime. Il s'agissait de créer un sentiment d'incertitude dans le camp adverse afin qu'il se divise, notamment en retournant la puissance de feu américaine contre elle. Le napalm devint la preuve irréfutable de la cruauté américaine du point de vue des communistes. Une arme si effroyable qu'elle inspirait la crainte dans le camp de l'Organisation des Nations Unies. André Lemoine, du bataillon français de l'ONU, avoua qu'il n'aurait jamais imaginé pareille horreur, réduisant le corps carbonisé à des proportions de nouveau-nés¹. Le napalm et l'usage massif des bombardements (tapis de bombes) leur permirent d'affirmer que les Américains n'épargnaient pas les civils qui travaillaient dans les usines ciblées. Des caricatures représentaient le pays personnifié par un oncle Sam obèse, se faisant de l'argent grâce au sang de ses soldats, avec un sac rempli à ras bord portant l'inscription « profits de guerre² ». Selon les communistes, les États-Unis n'étaient plus dans le droit de la guerre en cherchant l'annihilation et l'esclavage et étaient jugés responsables de la maigreur des femmes et des enfants³. De plus, ils furent accusés d'employer la guerre bactériologique, du fait de divers foyers épidémiques de variole en 1952⁴.

L'incertitude des intentions amies et de la présence ennemie créa une psychose aussi bien chez les civils que chez les soldats. Le 3 juillet 1950, la police sud-coréenne, craignant une cinquième colonne, exécuta des suspects communistes à Suwon et Taejon⁵. Le 30 août 1950, les nord-Coréens forcèrent les femmes et les familles encore dans les zones occupées à écrire aux sud-Coréens, les implorant de faire défection, alors même qu'elles faisaient déjà face aux agents propagandistes et aux rumeurs. Le 7 décembre 1950, la loi martiale fut déclarée en conséquence, conduisant à des exécutions sommaires. La crainte d'infiltrations poussa à des crimes comme celui de No Gun Ri, fin juillet 1950, qui impliqua des soldats américains⁶. Ayant suspecté les nord-Coréens d'avoir infiltré un groupe de réfugiés, ils tirèrent sur lui avec des armes automatiques et des mortiers. Ce sujet demeure encore controversé aujourd'hui.

¹ Erwan Bergot, *Bataillon de Corée. Les volontaires français 1950-1953*, Paris, Presses de la Cité, 1983, p. 160.

² Thibaud Danel, « Bodies of War and Memory: Embodying, Framing and Staging the Korean War in the United States in Miranda », *Miranda. Revue pluridisciplinaire du monde anglophone*, n°15, 2017. Voir aussi CIA, « The Korean Situation », *Daily Summary*, Washington, 1950.

³ Thibaud Danel, « Bodies of War and Memory: Embodying, Framing and Staging the Korean War in the United States in Miranda », *op. cit.*

⁴ Rapport du Daily Digest de la CIA du 11 mars 1952. Voir aussi : <https://www.cia.gov/library/readingroom/collection/baptism-fire-cia-analysis-korean-war-overview>.

⁵ La contemporaine, « Guerre de Corée II », dossier 48911, F delta 17/2, Paris, 7 décembre 1950.

⁶ Carl R. Weinberg, « Massacre at No Gun Ri? American Military Policy Toward Civilian Refugees during the Korean War », *OAH Magazine of History*, 2008, pp. 58-60.

Pour contrer la propagande communiste, l'ONU répandit des images de guerre affichant des soldats s'entraînant, aidant les locaux et promouvant l'idéal d'une action collective pour la paix, une lutte pour la sécurité et le progrès des nations, en conformité avec le discours de Harry S. Truman et de Douglas MacArthur qui faisait de la guerre de Corée une croisade, une guerre juste.

De l'importance du tract : le cas de l'ONU

Le principal outil véhiculant la peur par les mots était le tract, portant un message simple et clair, traduit dans la langue de la localité visée. Visant alliés ou ennemis, les tracts étaient lâchés en Corée par deux avions C-47¹ spécialement équipés et dirigés par la 5th Air Force. Des haut-parleurs rattachés aux ailes relayaient parfois l'information afin de renforcer la teneur du message au moment du largage, une tactique employée d'ailleurs par les communistes qui invitèrent, par ce moyen, les Français à se rendre peu avant un assaut, le 6 août 1951².

Aux premiers jours de la guerre, plus d'un million de tracts furent disséminés par l'ONU et 70 thèmes différents furent créés pour répondre aux objectifs de la guerre psychologique : par exemple, le traitement des prisonniers en accord avec le droit de la guerre, la camaraderie, l'inefficacité des armes adverses, la question du foyer et sa sécurité, la situation mondiale qui ne jouait pas en la faveur des communistes, l'oppression esclavagiste, l'amitié de l'Amérique pour la Chine, la volonté de paix des Nations Unies... Malgré les succès nord-coréens, de nombreux soldats se rendirent, tracts en mains, et le nombre s'accrut au périmètre de Pusan³, lors du débarquement d'Inchon puis après la remontée du 38e parallèle par l'ONU.

Les trois objectifs principaux de cette guerre psychologique consistaient à diminuer l'efficacité et la résistance des troupes nord-coréennes, amener la vérité de la guerre au peuple nord-coréen et maintenir le moral des civils et soldats⁴. Les tracts véhiculaient un message fort pour attirer le regard, faire douter. Pour appuyer leurs dires, les forces de l'ONU n'hésitaient pas à montrer à l'ennemi que leurs prisonniers venaient aux cuisines manger à leur faim, prouvant qu'ils étaient traités à l'égal de tout être humain. Il était d'ailleurs fondamental pour l'ONU de ménager les

¹ Le C-47 était à l'origine un avion de transport de troupes, largement utilisé pendant la Seconde Guerre mondiale sur tous les théâtres d'opérations.

² Jean-François Pelletier, *Le Bataillon Français de l'O.N.U. en Corée (Historique 1950-1953)*, Les Jonquerets de Livet, éditions des Argonautes, 2004, p.123. Voir aussi John Toland, *In mortal combat*, New York, William Morrow and Company, 1991 et Marguerite Higgins, *War in Korea: the report of a woman combat correspondent*, New York, Doubleday, 1951. Les tracts étaient aussi projetés par obus d'artillerie.

³ Le périmètre de Pusan fut une poche de résistance de l'ONU autour du port de Pusan en septembre 1950, faisant face aux forces nord-coréennes qui ne parvinrent jamais à percer en grande partie à cause du puissant soutien aéronaval américain. Il s'agissait de la dernière ligne de résistance avant que les forces de l'ONU soient éventuellement rejetées à la mer et la Corée complètement conquise par la Corée du Nord.

⁴ Collectif, « Psychological Warfare in Korea », *op.cit.*

prisonniers afin d'éviter tout message contradictoire. Néanmoins, le tract avait le désavantage d'être difficilement adapté à la situation tactique du fait du délai entre la rédaction et le lâcher, mais aussi d'être peu compris du fait d'un taux d'illettrisme important. Le camp communiste contrôlait ses hommes également par la peur. Tout tract ramassé au nord valait la peine de mort alors qu'il était permis aux soldats de l'ONU de les garder comme souvenir.

Avec la plume, l'épée : la peur par les armes

La puissance de feu et son impact psychologique

Bien que la guerre de positions diminua fortement le nombre de cas, le colonel Gerald Lucien Morgan-Smith rappela en août 1952 que certaines douleurs ressenties par les soldats, au dos ou au ventre, étaient un signe d'anxiété ou d'une baisse de moral dû au stress du combat. On peut alors supposer que la guerre de Corée avait un impact important sur le comportement du corps face à la peur¹. Le conflit cristallisait la violence de la guerre moderne : bombardements de masse, usage du napalm, frappes combinées. C'est d'ailleurs la domination aérienne qui empêcha l'ONU de perdre la guerre, selon le général de la 8^e armée américaine, Walton Harris Walker. En juillet 1950, Marguerite Higgins, reporter de guerre américaine, parla d'une sensation d'excitation dans son ouvrage *War in Korea: the report of a woman combat correspondent*, d'un « moment crucial », lorsqu'elle fut le témoin de la puissance des avions américains. Selon elle, leur présence représentait la toute-puissance militaire, implacable, mais c'était aussi un signe de liberté et de joie pour ceux qui étaient secourus². Les forces de l'ONU avaient également renforcé le caractère intimidant de leurs armes : la Task Force Crombez avait peint ses chars avec des motifs tigrés et le lance-flammes, peu pratique sur les terrains escarpés de Corée, était également utilisé pour son impact psychologique fort. Les forces de l'ONU avaient appris à combiner les armes entre elles, contribuant à affaiblir le moral de l'adversaire, notamment grâce à l'artillerie, selon les témoignages de prisonniers³. Le tir combiné devait donner l'impression à l'ennemi qu'il était visé personnellement, une action psychologique que cherchaient à produire les Allemands avec les bombardiers Stuka Ju-87, connus pour leur attaque en piqué au son de leur sirène.

¹ Edgar Jones, « Army Psychiatry in the Korean War: the Experience of 1 Commonwealth Division », *Military Medicine*, vol. 165, King's College London, 2000, pp. 256-261.

² Marguerite Higgins, *War in Korea: the report of a woman combat correspondent*, *op.cit.*, p. 16.

³ « Questionnaire de l'EMG », *Questionnaire de l'EMG demandant des renseignements sur les opérations terrestres, actions psychologiques, recherche de renseignements*, dossier 14, G7U291, Vincennes, SHD, 1952.

De l'importance du son comme vecteur de la peur

Archambau S., soldat français du Bataillon de Corée a témoigné du sifflement des obus issus des « orgues de Staline¹ », figeant le corps sur place, créant une appréhension. C'est dire l'importance du son ou de la voix dans la peur. Le 14 février 1951, aux alentours du village de Masan, une patrouille du premier bataillon américain avait témoigné qu'il avait juste fallu crier suffisamment fort pour que sept soldats chinois se rendent² !

Spécialistes dans ce domaine, les troupes chinoises étaient motivées à l'action par des signaux donnés au sifflet pendant un engagement à courte portée. Elles pouvaient arriver au contact en chantonnant, dans le but d'agacer les troupes de l'ONU. De gros tambours, audibles à une distance considérable, servaient à rythmer la marche des soldats et à intimider l'ennemi. Cette pratique, à l'instar des tribus du Congo, s'inscrivait dans une tradition chinoise millénaire³. Le lieutenant John Clifford, du second bataillon de la 5^e cavalerie, témoigna de combats autour de la rivière Kuryong le 2 novembre 1950, connue sous le nom de bataille de la « Colline des sifflets⁴ ». Les Chinois avaient en effet utilisé, lors de chaque assaut nocturne, des sifflets et des clairons pour s'orienter et terroriser l'ennemi en plus de leurs cris⁵. L'impact du son sur le moral des soldats fut si fort que des mesures entrèrent en vigueur. Commandant le 23^e régiment de la 2^{de} division américaine, le colonel Paul Freeman déclara : « Il ne faut pas se laisser impressionner ou détourner par les épouvantails sonores de l'ennemi. Le Chinois est un ennemi de basse qualité dans tous les sens du terme : petit, peu robuste, mal armé, mal équipé, mal nourri, ignorant et manquant de courage. Il ne nous dépasse que par le nombre⁶. » Le choix des qualificatifs faisait écho à tout ce que le soldat de l'ONU n'était pas censé être.

De leur côté, les Nations Unies avaient aussi donné de l'importance au son : l'avion haut-parleur⁷, guidé par un équipage au sol vers une zone cible avec les thèmes de propagande adaptés aux circonstances, était employé à grand succès sur les civils ; mais il était parfois mal coordonné avec les soldats et pouvait arriver là où on ne l'attendait pas. L'utilisation des jeeps et des véhicules blindés M39 embarquant des haut-parleurs et propageant des messages vocaux sur une distance de cinq kilomètres fut alors introduite. On y faisait parler un interprète pour inciter l'ennemi à se rendre, à désertre, ou même un prisonnier qui évoquait avec insistance les

¹ Témoignage d'Archambau S., le 30 janvier 2018 à 15h00 à Paris.

² Anonyme, *Battle of Chipyong-Ni 13-15 February 1951*, San Francisco, USFK/EUSA History Office, 1990, p. 150.

³ « Renseignement d'ordre militaire dont moral chinois dossier 6 BR 1951-1952 », Bulletin de renseignements n°6, GR7U290, SHD, Vincennes, 17 décembre 1950, p. 4.

⁴ « Bugle Hill ».

⁵ « Korean War: Interview with U.S. Marine Lee Bergee – Chosin Reservoir Battle Survivor and Author », en ligne sur *History.net*, 6 décembre 2006 [consulté le 03/12/2017].

⁶ Paul L. Freeman, « Enseignement de combat » in *Enseignement, Doctrine et méthode de combat de l'armée américaine*, dossier 11, SHD, Vincennes, 1950/1951, p. 2.

⁷ « Voice ship ».

traitements avantageux qu'il recevait. Ces émissions intervenaient parfois de façon coordonnée avec des missions d'artillerie ou des frappes aériennes en guise de sommations¹. Enfin, les soldats pouvaient improviser leur contribution à la guerre psychologique : les Français usaient de boîtes de ration C pour en faire des fusées dont le son strident effrayait ceux qui se trouvaient à portée.

La réponse face à la peur

L'éloge du courage et du sacrifice

Le commandant du bataillon français, le lieutenant-colonel Ralph Monclar, de son vrai nom Raoul Magrin-Vernerey, mit en garde les soldats. Ils avaient la responsabilité de faire aussi bien, si ce n'est mieux que les hommes de Bouvines, de Fontenoy, d'Austerlitz, de Bazeilles, de Champagne et que tous ceux qui ont participé aux victoires de la Monarchie, de l'Empire ou de la IIIe République : « L'engagement, c'est celui de voler au secours de la Liberté. Vous êtes montés trop haut pour redescendre. Prisonniers de votre passé, vous vous êtes condamnés vous-mêmes aux travaux forcés de la Gloire. Quand vous serez engagés, rappelez-vous que la France est avec vous. Et comme l'exprime le livre Sacré, que "Dieu aime ceux qui sont fermes à l'égal d'un mur impénétrable". », dit Monclar, le 11 septembre 1951². Chacun doit faire honneur à l'armée française. Il faut néanmoins payer l'entrée au paradis par le sang et le soldat français doit se rapprocher au mieux de cet idéal du soldat uniquement tourné vers sa mission et son sacrifice. Monclar va plus loin. Pour lui, le combat n'est pas uniquement spirituel, il est aussi politique. L'armée doit renaître en s'ouvrant sur le monde par sa représentation à l'ONU. C'est une armée qui doit aller au secours des autres. Pour si peu d'hommes³, c'est une lourde tâche que de gagner la confiance des Américains (pour s'assurer leur soutien en Europe et Asie), contrer les critiques communistes (dont le poids en France reste notable à cette époque), convaincre les politiques alors que l'engagement en Indochine semble de plus en plus impopulaire. Pour le lieutenant-colonel Monclar, c'est aussi un combat pour éviter à la France « la terre brûlée, les villages en flammes, les cohortes de réfugiés, les biens dévastés, tout ce qui nous attend si nous ne savons pas résister à la servitude⁴. » Il cherche à rappeler au volontaire le refus de la soumission, au moment où le moral de l'armée est au plus bas, à la suite de pertes importantes, fin 1951.

¹ « Questionnaire de l'EMC. IV. Action psychologique », *Recherche du renseignement et action psychologique*, dossier 14. Questionnaire demandant des renseignements sur les opérations terrestres, actions psychologiques, recherche de renseignements, organisation de l'instruction, GR7U291, SHD, Vincennes, 1952.

² Capitaine Chassan, *Le Piton*, n°8, Corée, 1951.

³ 1017 hommes furent initialement envoyés en Corée pour la France. Pendant toute la durée de la guerre, ce sont un peu plus de 5000 soldats Français qui se sont engagés, bien loin derrière les Américains ou les Britanniques.

⁴ Ralph Monclar (Raoul Magrin-Vernerey), « Ils étaient mille », dossier 1, JMO 3 BF/ONU, GR7U288, SHD, Vincennes, 1951. Il fait probablement référence ici aux civils coréens dont la capitale change quatre fois de camp suite aux déplacements successifs de la ligne de front ; et peut-être aussi aux civils français de 1940.

L'aumônier du bataillon français, le capitaine Chassang s'en tint à des choses plus matérielles : il rappela que le soldat ne devait pas oublier son pays, notamment grâce à la photographie qui représentait un souvenir, quelque chose à protéger. Il s'agissait d'être fidèle à soi-même, à sa famille, à ses traditions, à son idéal, aux « Morts ». Grâce au journal officiel du bataillon dont il dirigeait l'édition, le soldat pouvait garder un lien avec son pays et voir qu'il n'était pas oublié.

Du côté communiste, la réponse à la peur se fit aussi par l'héroïsation du soldat. Le 2 octobre 1952, les opérations militaires nord-coréennes furent timides, mais décrites comme majeures afin de faire croire que la victoire finale était proche. Les émissions radio, dont le nombre s'est accru à partir du 1^{er} novembre 1950¹, parlaient d'armées au nombre d'hommes « incalculable ». À l'image de l'ONU², les communistes tiraient profit des exploits de leurs soldats pour en faire des exemples à suivre. Un des slogans du Parti communiste fut rappelé pour appuyer l'acte d'un soldat chinois, Chiao Chin Yu, qui, blessé à la jambe, continua malgré tout une attaque individuelle et ne s'écroula, à bout de forces, qu'après avoir lancé dix grenades sur l'ennemi : « Les membres du Parti communiste sont faits de matières spéciales. Il n'y a rien d'impossible pour les membres du Parti³. » Le soldat communiste avait la responsabilité d'honorer son parti par le courage, le sacrifice et ainsi atteindre l'égal des combattants les plus courageux. En proportion à l'héroïsation du soldat communiste, l'ennemi était minimisé. Il ne se battait pas comme un homme, il était plus faible. Le soldat américain était qualifié de peureux⁴, abandonnant ses armes lourdes⁵, courant comme un opossum, craignant la mort et s'en remettant au soutien terrestre et aérien. Comme pour Freeman, la question de la taille est importante ici pour réduire la férocité de l'ennemi.

¹ CIA, « Soviet-Communist propaganda on Korea – a chronology » dans *Weekly Survey*, 7 juillet 1950, p. 1. Sept heures d'émission par semaine.

² Charge à la baïonnette du lieutenant Lebeurrier, par exemple.

³ Document trouvé puis traduit sur un cadavre chinois par la compagnie E du 38^e bataillon le 22 mars 1953 in *Situation de l'ennemi mars et juillet 1953*, dossier 15, GR7U290, note n°16, SHD, Vincennes, 1953, p. 2.

⁴ Kenneth E. Hamburger, *Leadership in the Crucible*, College Station, Texas A&M University Press, 2003, p. 48-49.

⁵ En référence à la retraite des Américains en décembre 1950 devant la marée humaine chinoise entrant dans le conflit. Afin de se replier plus vite, le matériel lourd fut abandonné, ce qui fut vivement critiqué par le général Ridgway qui était chargé de faire remonter la discipline avec son fameux ordre : « Fixer l'ennemi et tenir. »

Le refus de la peur par son acceptation

Le meilleur apprentissage de la peur vient d'abord du soldat et se fait sur le terrain par l'adaptation. Le sergent Doug Graney, chef des communications de la Easy Company, rappela son ressenti à travers son témoignage de juillet 1950¹ : encerclé avec le reste des forces alliées dans le réduit de Pusan sur un périmètre de 200 kilomètres autour du port du même nom à l'extrême sud de la péninsule, le combat représentait, pour lui, la survie. Il se rappela ses sensations : adrénaline constante, tremblements, odeur de la mort. Puis avec le temps, tout devint presque naturel. Archambau avait fini par conclure que l'omniprésence des cadavres forçait l'être humain à vivre avec. Il s'en servait d'ailleurs pour se faire un trou d'abri sécurisé en l'absence de sacs de sable. Le corps n'était plus rien, c'était un objet, un outil.

L'acceptation de la peur prend du temps, ce dont Marguerite Higgins a pu témoigner :

Et soudain, pour la première fois dans cette guerre, je faisais l'expérience du sentiment froid et terrible qu'il n'y avait aucune échappatoire [...] je me surpris à ressentir cette certitude que ça allait finalement m'arriver. À mesure que cette conviction grandit, je devins solide à l'intérieur et calme. Je cessais de m'inquiéter. Physiquement, le résultat fut que mes dents arrêtaient de s'entrechoquer et mes mains de trembler².

Elle est parvenue à surmonter cet obstacle par l'acceptation de la possibilité que la mort ne l'épargne pas. Sachant cela, elle n'avait plus qu'à chercher à survivre dans la mesure du possible. En s'inspirant d'autrui, il est aussi plus facile d'accepter sa peur : Monclar et Freeman, leaders charismatiques qui ne craignaient pas d'aller au-devant de la bataille, poussaient leurs hommes à imiter leur style sans peur en affrontant les mêmes dangers qu'eux³.

La peur est aussi un paradoxe. Elle tétanise mais peut également stimuler les sens. Pour les gradés, comme le colonel David Hughes, il s'agit alors de contrôler les nerfs de ses hommes : « [...] je devais me lever et calmer une escouade qui pensait que toute l'armée chinoise était là. Mais cela avait un effet positif : les hommes restaient dans leur trou, leurs armes prêtes,

¹ *Ibidem*, p. 32.

² Marguerite Higgins, *War in Korea: the report of a woman combat correspondent*, *op.cit.*, p. 123. « Then suddenly, for the first time in the war, I experienced the cold, awful certainty that there was no escape. My reactions were trite. As with most people who suddenly accept death as inevitable and imminent, I was simply filled with surprise that this was finally going to happen to me. Then, as the conviction grew, I became hard inside and comparatively calm. I ceased worrying. Physically the result was that my teeth stopped chattering and my hands ceased shaking. »

³ Témoignage du colonel Louis-Christian Michelet, entretien n°7, GR3K21 7, 16 janvier 1998. Voir aussi Ralph M. Hockley, *Freedom is not free*, Indiana, Brockton Pub. Co, 2001, p. 261. Héros de la bataille de Narvik, Monclar fut sept fois blessé pendant la Première Guerre mondiale et son style inspira les garnisons d'Afrique, de Madagascar et d'Indochine.

dormaient de jour pour être aux aguets de nuit¹. » La section bretonne de Le Louër, lors de la bataille de Wonju en janvier 1951 prouve bien que le corps avance car il doit survivre :

Le bruit est infernal [...]. Rapidement, cela devient un roulement continu, qui s'empare des oreilles, les noie, les submerge, empêchant de donner une signification à chacune des composantes. Bouche ouverte, yeux fixes, les mains vivant d'une façon indépendante, l'homme n'est plus rien qu'une volonté de tenir, exhalant une énergie démoniaque, projetée hors de lui-même².

On ne veut pas se faire massacrer dans son trou, alors on charge. Le corps agit d'instinct et répète des mouvements appris par cœur. Maurice de Saxe avait d'ailleurs souligné qu'un bon soldat résulte d'un entraînement continu le rendant de moins en moins sensible à la douleur.

Surmonter la peur par l'esprit de corps

La colère est aussi un rempart à la peur, la propagande aidant à susciter la haine. Le sentiment de vengeance prend alors place quand un camarade meurt. Soldat du bataillon français, André Lemoine témoigne, dans son journal³, le 12 janvier 1951, de ce type de situation. À cette date, les Français combattent pour la première fois les communistes à Wonju et certains d'entre eux succombent. Le manque de ceux qui donnaient la vie au groupe se fait ressentir. Insensible face à la peur, la colère prend place. L'ambiance du groupe n'est plus la même. André veut exprimer sa haine envers l'ennemi, venger la mort de ses camarades tombés au combat : « Je voulais faire éclater ces crânes lisses comme des melons, leur faire encore du mal⁴. » Face à la mort, le groupe se soude. C'est donc la décision personnelle et l'esprit de corps qui fondent un rempart contre la peur et l'inaction. La perte de camarades peut renforcer l'unité si la cohésion de base est déjà forte, ce qui ne fut pas le cas des soldats thaïlandais qui manifestaient peu de combativité, au début de leur engagement en novembre 1950. Prenons l'exemple du 23^e régiment. Les frustrations et les pertes lors de la bataille de Crèveœur en 1951 motivèrent les troupes à se dépasser, après avoir échoué à prendre la colline 931. Les soldats ont ainsi réessayé de la gravir le lendemain matin à coup de baïonnette et de grenades avec trois puis quarante hommes qui arrivèrent au sommet pour se replier ensuite par manque de munitions. La contrepente avait

¹ David R. Hughes, « Action on the Jamestown Line: Close Combat in the Korean War » in *Infantry*, vol 86, n°2, 1996, pp. 12-16. Voir page 16: « Every night, enemy patrols would crawl up and feel us out. They plotted our weapons and counted our men. Every night I would have to get up and calm down a squad that thought the whole Chinese Army was out there. But this had one good effect: the men dug in tight. They kept their weapons spotless. They slept in the daytime and watched at night. »

² Erwan Bergot, *Bataillon de Corée. Les volontaires français, 1950-1953*, op.cit. p. 50.

³ André Lemoine, *Un du bataillon français en Corée*, Paris, Amiot Dumont, 1951, p. 118 et 122.

⁴ Peter R. Jensens and Craig A. Wrisberg, « Performance Under Acute Stress: A Qualitative Study of Soldiers' Experiences of Hand-to-Hand Combat », *International Journal Of Stress Management*, University of Tennessee, vol. 21, n°4, 2014, pp. 406-423.

quelque chose de symbolique, elle motivait la recherche de la performance, là où les camarades tombés avaient échoué.

Suivi et interactions du soldat

Il est important de souligner qu'il n'y avait pas à cette époque d'établissements médicaux ou psychiatriques chargés de traiter la peur du soldat à proprement parler. En revanche, l'armée avait bien conscience que la peur regroupait un ensemble d'émotions et de caractères qui entravaient l'efficacité du soldat et qu'il était donc nécessaire de surveiller. Aujourd'hui, le cas du suivi psychologique du soldat est présent dans l'esprit des armées occidentales modernes notamment avec les sas de décompression. En Corée du Sud, un système de repos à l'arrière existait déjà : le Rest and Recuperation¹ permettait à un tiré au sort de partir cinq jours au Japon. Des bars, des visites, des boutiques, des lieux de confort l'y attendaient. Il s'agissait pour le soldat de se détendre, évacuer toute émotion négative. Au front, l'assistance pendant la guerre de Corée était le fruit d'améliorations depuis la Première Guerre mondiale. De nouvelles approches nécessitant la présence de psychologues cliniques et d'assistants sociaux apparurent, à l'image de Claire Montboisses, assistante sociale et aide-soignante du bataillon français de l'ONU, mais aussi la seule femme acceptée dans l'unité. Les premiers détachements psychiatriques mobiles naquirent. En revanche, l'absence d'une telle structure au sein de l'armée communiste eut d'importantes conséquences. Un rapport de la CIA du 12 avril 1951 rapporta qu'à partir de la mi-mars 1951, des questions circulèrent dans les rangs des soldats chinois : pour qui se battaient-ils ? Par qui étaient-ils oubliés ? Pour qui travaillaient-ils la terre² ? Ces questions apparurent alors que les Chinois commençaient à perdre du terrain. Ceci nous permet de constater que la conscience propre du soldat est la première réponse à la peur au combat.

Mais, parfois, certains succombent. En 1950, Higgins témoigne d'une compagnie de GI prise en embuscade. Certains furent tétanisés et des camarades durent les battre afin qu'ils réagissent. Un mitrailleur fut blessé d'une balle perdue et perdit le contrôle de lui-même en tirant sur ses véhicules et ses propres hommes³. À Chindong-Ni, le 3 août 1950, lors d'une embuscade, le colonel John Michaelis et ses officiers forcèrent leurs hommes à reprendre leur position car certains prenaient la fuite ou se cachaient sous les jeeps. Un officier blessé par le tir d'un soldat communiste fut pris de folie et tira sur ses hommes⁴. Cet incident faisait écho à l'opinion générale négative émise par le peuple américain concernant les six millions de soldats envoyés en Corée :

¹ « Repos et Récupération ».

² CIA, rapport du *Daily Digest* du 12 avril 1951, p. 2.

³ John Toland, *In mortal combat*, New York, William Morrow and Company, 1991, p. 133.

⁴ Roy E. Appleman, *South to the Naktong, North to the Yalu, op.cit.*, p. 201.

L'absence de victoire leur fit croire qu'ils étaient moralement faibles. Ils manquaient de courage, se laissaient constituer prisonnier et endoctriner. Cette image du soldat américain peu robuste et plus prompt à négocier ou à fuir qu'à combattre est alors devenue populaire dans les films et la littérature. Cette attitude allait encore se refléter pendant la guerre du Vietnam.

Conclusion

Aujourd'hui, il existe une multitude d'établissements simulant les conditions réelles du champ de bataille. Le soldat est « augmenté » par les armes, ce qui lui confère une sensation de supériorité face à la peur. Mais il n'y a aucun entraînement suffisamment réaliste¹ pour préparer à la peur de la perte de ses camarades ou l'intensité d'un affrontement. Pour le chef du bataillon Monclar, la peur demeure inévitable, elle fait partie de la bataille qui oppose deux camps effrayés. Son surpassement est souvent décrit comme un exploit. Elle est indéniablement associée à la notion de courage. Le président américain Dwight Eisenhower loua le soldat français en Corée devant le Congrès à ce titre. La presse fit de longs articles où le bataillon semblait aller au combat comme à la noce². D'autres nations furent aussi bien vantées pour leur courage face à la mort : Belges, Turcs, Grecs... Afin de rendre la mort sacrée et utile, on vante le sacrifice du soldat, nécessaire face à un ennemi qui n'aurait pas de morale, excellent dans sa cruauté. Enfin, les cérémonies et débriefings permettent de faire des transitions mentales. Les armées modernes évitent de plus en plus le corps à corps, mais comment feront-elles face à la peur au combat dans une nouvelle guerre de masse ?

¹ Daniel Rausch, *Strategies for preparing United States Army Combat organizations for the inevitability of casualties*, Fort Leavenworth, Biblioscholar, 2012, p. 36. Il s'agissait ici de transformer les cibles d'entraînement en silhouettes humaines afin d'améliorer la précision des tirs.

² Kenneth E. Hamburger, *Leadership in the Crucible*, p. 26.

DEUXIÈME CHAPITRE

Peurs de l'au-delà

Élise Vernerey

Nuisance et bon usage de la peur : la parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare sur le portail de Saint-Pierre de Moissac

Introduction

Lorsque l'on aborde la peur, on peut difficilement faire l'impasse sur la plus grande angoisse de l'homme, celle qui parle à tout un chacun, fait couler l'encre des philosophes et occupe les médecins depuis des millénaires : la peur de la mort. Plus que de la douleur qui peut y être liée, c'est la conscience de la finitude de sa propre vie, du moins terrestre, et de sa précarité qui est susceptible de nourrir chez l'homme une foule d'incertitudes. Dès lors, toutes les religions ont accordé une place prépondérante à cette question essentielle de l'existence humaine. Selon les trois grandes religions monothéistes, la mort n'est pas synonyme de fin. Dans le christianisme, si l'âme perdure après la mort corporelle, la vie terrestre conditionne l'avenir de celle-ci. Il s'agit ainsi pour le fidèle de se préparer au mieux à la vie future, en faisant de ses actions présentes les garantes d'un destin profitable à son âme et surtout, de les inscrire en conformité avec la nature qui lui a été assignée par le divin. À cette fin, il est également nécessaire à l'homme de se préparer à affronter sa propre mort, à vaincre la peur qui en découle et, enfin, à la considérer comme une étape. Au Moyen Âge, ainsi, la *preparatio mortis*, le fait d'apprendre à bien mourir, est l'un des enjeux de la vie humaine. Parmi les formes de la vie religieuse, au XII^e siècle, l'une est plus particulièrement confrontée à la mort : le monachisme bénédictin, notamment à Cluny, s'est fait le spécialiste de la question. D'une part, le moine clunisien, en retrait de la vie quotidienne, contraint par une claustration physique comme par un rythme de vie qui lui est propre, est défini comme étant « mort au monde » anticipant dès sa vie terrestre son existence future voire celle des anges. D'autre part, et de manière connexe, son ministère comprend le service aux défunts : le moine clunisien pratique les soins aux corps de ceux-là et les rites funéraires. Il entretient la mémoire des morts par ses prières comme l'intercession pour leur âme auprès de Dieu.

À travers l'étude des sculptures de la paroi latérale gauche du porche de Saint-Pierre de Moissac, nous envisagerons la place qu'occupe la question de la mort par le biais d'une autre pratique qui lui est liée, celle de la prédication. S'il s'agit, en effet, de prendre soin des morts, encore faut-il que les vivants aient eu conscience de la valeur et de la fonction de ce moment. La

peur est une émotion qui joue, à ce titre, un rôle fondamental. Vive, elle appartient comme les autres désirs à la nature humaine telle que créée par Dieu. En ce sens, la peur est utile à l'homme, le divin ne donnant rien au hasard à sa créature. Cependant, et comme toutes les passions naturelles, elle doit être soumise à la volonté et orientée de manière salutaire. Sa valeur morale dépendant *in extenso* de son bon gouvernement selon la possibilité permise par le libre arbitre donné à l'individu.

Les sculptures du porche de l'abbatiale de Saint-Pierre de Moissac, datées d'environ 1120-1130, sont bien connues¹. Le porche monumental abrite un tympan, présentant le Christ en majesté entouré du groupe des vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse. Sur la paroi latérale droite sont sculptées des scènes de l'Enfance du Christ. Ce sont toutefois les épisodes de la paroi gauche qui seront au cœur de cette étude. Les images des sculptures de la paroi, bien visibles depuis l'espace de la cité, s'adressaient probablement aux moines comme aux fidèles².

¹ Entre autres, Yves Christe, *Les grands portails romans : études sur l'iconologie des théophanies romanes*, Genève, Droz, 1969 ; Meyer Schapiro, *La Sculpture de Moissac*, Paris, Flammarion, [1985] 1987 ; Marcello Angeben, « La théophanie du portail de Moissac. Une vision de l'Église céleste célébrant la liturgie eucharistique », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 45, 2013, p. 61-82.

² Chantal Fraïsse, *Moissac, histoire d'une abbaye : mille ans de vie bénédictine*, Cahors, éditions La Louve, « L'Histoire », 2006.



base Romane - Cliché : CЕСSM-AMELOT

Paroi latérale gauche du porche de Saint-Pierre de Moissac (©Photothèque du CЕСSM ; Cl. Jean-François Amelot)

Un discours sur la mort

Sur les panneaux inférieurs qui ornent le mur de ce côté, placées sous de grandes arcades, sont représentées les personnifications de la Luxure et de l'Avarice, ou du moins, d'êtres habités par ces deux vices. La figure luxurieuse prend les traits, traditionnels, d'une femme nue, attrapée aux seins et aux parties génitales par des serpents et un crapaud. Elle est confrontée ici à un diable. La figure assujettie à l'avarice porte quant à elle la bourse au cou qui l'identifie et un démon sur les épaules. Elle est en échange avec un personnage muni d'un bâton, lui-même surmonté d'un être maléfique.

Les panneaux supérieurs et la frise historiée qui les domine sont occupés par plusieurs scènes tirées de la parabole du *Mauvais riche et du pauvre Lazare*. Il s'agit de l'une des paraboles que Jésus prêche aux publicains et gens de mauvaise vie, dans l'Évangile de Luc¹. Un homme riche, faisant étalage de cette richesse, refuse l'aumône au pauvre Lazare couvert d'ulcères à la porte de sa maison. Les deux hommes meurent. Cependant, si Lazare est emporté jusqu'au sein d'Abraham, état de béatitude entre le moment de la mort corporelle et l'accès final au Paradis, le riche se retrouve dans l'Hadès. Depuis l'abîme, il supplie qu'on lui apporte de l'eau pour apaiser ses tourments, mais aussi que l'on prévienne ses frères, encore en vie, afin qu'ils évitent le même destin que lui. Cette parabole porte sur le lien existant entre la conduite individuelle des hommes lors de leur vie terrestre et leur destin *post-mortem*. C'est une exhortation à l'exercice de la vertu, notamment la charité et l'humilité. Sur la paroi de Moissac, les différents épisodes sont sculptés sur les deux panneaux intermédiaires et la frise continue qui les surmonte. Le sens de lecture en est particulier.

Sur le panneau de droite est représenté le mauvais riche, gisant sur un lit, avec aux pieds de celui-ci une femme qui le pleure manifestement. De son corps inerte s'échappe son âme. Au-dessus du lit, trois démons sont affairés : ils accueillent l'âme du défunt qui sort par sa bouche entrouverte. Sur le panneau de gauche, le mauvais riche est montré subissant des tourments. La scène est découpée en trois parties. Portant une bourse, sa tête est maintenue dans les flammes par deux démons ainsi qu'une bourse qui lui enserme le cou. Il est de nouveau représenté sur le côté gauche, assis et réclamant une goutte d'eau de ses paumes tendues, conformément au texte biblique. Enfin, il occupe le centre de l'image, en prière et assis sur le dos d'une figure féminine.

¹ 16, 19-31.



Un prophète pointant un *titulus* et le sein d'Abraham, détail de la frise supérieure de la paroi latérale gauche (©Photothèque du CESCO ; Cl. Jean-François Amelot)

Sur la frise, le mauvais riche est représenté, bien vivant cette fois, attablé avec sa femme et son serviteur. La scène décrit ses richesses et le luxe de son repas. Aux pieds de la table, des chiens lèchent les pieds du pauvre Lazare qui gît mort au pas de la porte. Son âme est accueillie par un ange qui la porte vers un arbre, peut-être l'Arbre de vie et ses fruits divins. À gauche siègent deux personnages. L'un est Abraham qui porte l'âme de Lazare dans son giron. L'autre peut probablement être identifié comme Abraham également, au vu de la ressemblance formelle entre les deux personnages. Il montre de son doigt un phylactère déplié. Ce dédoublement de la figure d'Abraham donnerait alors lieu à un discours d'ordre typologique. Abraham, le patriarche de l'Ancien Testament, pointerait la Loi ; l'obéissance à cette dernière permet l'accès au sein d'Abraham, celui de la promesse aux élus permise depuis l'inauguration de la Nouvelle Alliance grâce au rachat par le sacrifice du Christ. La double figuration d'Abraham permettrait de souligner le lien de cause à effet entre l'application des prescriptions vétérotestamentaires lors de la vie terrestre et l'accès à la béatitude de l'âme¹. Les ornements des sièges donnent à voir le contraste typologique entre la sobriété, voire la sévérité, de l'ancienne Loi et l'épanouissement végétal et la richesse de la nouvelle. On retrouve ce contraste sur l'Arbre de Vie dont les fruits

¹ D'autant plus dans la confrontation avec la scène de la présentation au temple. Jérôme Baschet, *Le sein du Père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 2000, p. 156-162. L'épisode de la présentation au temple montre toute l'obéissance à la loi de la Vierge, de même que celui de la purification, observance réalisée ici en l'absence d'une nécessité.

sont offerts à l'âme de Lazare. L'arbre prend naissance au milieu d'une construction sommaire dont les motifs évoquent des briques. Le parallèle entre simplicité matérielle et épanouissement végétal souligne la dimension typologique de ces images.

La répartition des scènes de la parabole peut être lue comme étant afférente au discours sur la mort et la considération humaine qui en est faite par ses deux personnages antagonistes, Lazare et le riche, une perspective actuelle de la vie des hommes plus qu'ayant trait à la Résurrection finale¹. Le côté droit de la paroi porte des représentations de la vie terrestre : le repas du mauvais riche, sur la frise, et son corps mort sur le panneau. Les scènes du devenir *post mortem* des figures sont situées du côté gauche avec, sur la frise, l'accueil dans le sein d'Abraham de l'âme de Lazare et, sur le panneau, les tourments de celle du mauvais riche.

L'ampleur du développement de cette parabole est originale sur le décor de Moissac. Cette importance accordée à la courte parole de l'Évangile de Luc conforte l'hypothèse d'une influence dans la conception des sculptures de la théologie des Pères cappadociens, dont les écrits sont présents à Cluny. Ainsi, si les *Orationes* de Grégoire de Naziance sont conservés à la bibliothèque de Moissac, la grande place faite à la parabole par l'auteur sera considérablement augmentée par un autre cappadocien, Grégoire de Nysse, lui-même présent à Cluny². Cette parabole est un épisode considérablement commenté par le théologien qui en reprend la lecture une vingtaine de fois dans son œuvre³. Au-delà de cette analogie d'intérêt, la mise en image de l'épisode témoigne de considérations très proches de celles de Grégoire dans lesquelles la peur de la mort semble jouer un rôle important. Elle est décrite tantôt comme source du péché tantôt, au contraire, comme le moteur d'une évolution spirituelle positive.

¹ Peter Klein, « Programmes eschatologiques, fonction et réception historique des portails du XIIe s. : Moissac - Beaulieu - Saint-Denis », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 33, 132, 1990, p. 317-349.

² Jean Dufour, *La bibliothèque et le scriptorium de Moissac*, Centre de recherches d'histoire et de philologie de la IVe section de l'École pratique des hautes études, Paris, Droz, 1972, p. 118. Grégoire de Nysse est doublement présent dans les bibliothèques clunisiennes puisque son œuvre est amplement transmise par l'Érigène dont l'impact sur la sculpture de Moissac a été démontré. Yves Christe, « Influences et retentissement de l'œuvre de Jean Scot sur l'art médiéval : bilan et perspectives » in Werner Beierwaltes (dir.), *Eriugena redivivus. Zur Wirkungsgeschichte seines Denkens im Mittelalter und im Übergang zur Neuzeit*, Heidelberg, C. Winter, 1987, p. 142-161; Édouard Jeuneau, « Érigène et Grégoire de Nysse », *Du copiste au collectionneur. Mélanges d'histoire des textes et des bibliothèques en l'honneur d'André Vernet*, Turnhout, Brepols, « Bibliologia », 1999, p. 57-69 ; ainsi l'auteur calcule que « 25% du *De imagine* de Grégoire de Nysse sont recopiés dans l'œuvre majeure de l'Érigène », p. 58. Jérôme Baschet a, par ailleurs, souligné l'impact des commentaires de la parabole par les Cappadociens sur l'image du sein d'Abraham, *op. cit.*, p. 109.

³ Monique Alexandre, « L'interprétation de Luc 16, 19-31, chez Grégoire de Nysse » in Jacques Fontaine et Charles Kannengiesser, *Epektasis : mélanges patristiques offerts au cardinal Jean Daniélou*, Paris, Beauchesne, 1972, p. 425-441.

Le péché, fruit d'une peur de la mort

Gardons le meilleur pour la fin et évoquons l'angoisse de la mort, celle qui anime manifestement le mauvais riche. Cette peur est lisible dans les attitudes qui le guident sur les représentations : elle s'exprime principalement par un attachement excessif aux jouissances de la vie terrestre, qu'elles soient matérielles ou humaines.



Le banquet du mauvais riche et la mort du pauvre Lazare, détail de la frise supérieure de la paroi latérale gauche (©Photothèque du CESCO ; Cl. Jean-François Amelot)

Dans la scène du banquet, le luxe matériel est dépeint par l'ornement de la demeure et la quantité de mets sur la table. Le jeu visuel entre les récipients, la forme des vases, et la rondeur du ventre bien rempli du mauvais riche accentue l'idée de glotonnerie, de même que le contraste avec le corps maigre du pauvre Lazare. Cette forme fait écho au ventre du démon faisant face à la Luxure comme à la bourse de l'Avarice du panneau inférieur, située au niveau de son abdomen. Elle s'oppose, en revanche, au ventre de la Vierge portant le Christ en son sein sur la paroi de droite¹. Le contraste s'exprime entre les biens éphémères, les jouissances terrestres, et le Christ, fruit des entrailles de la vierge et vraie nourriture pour le salut des âmes.

¹ Ilene H. Forsyth, « Narrative at Moissac. Shapiro's Legacy », *Gesta*, vol. 41, 2, 2002, p. 75-78.



Mort et tourments du mauvais riche, panneaux centraux de la paroi latérale gauche
 (©Photothèque du CESC-M ; Cl. Jean-François Amelot)

L'attachement aux biens sensibles est aussi exprimé dans les panneaux représentant la mort et les tourments de l'âme du riche. L'âme qui sort de son corps est ainsi prise par des démons qui l'habillent : l'un tend un pan de son vêtement pour l'en envelopper tandis que l'autre va lui passer une bourse au cou. Cette scène semble montrer combien l'âme du mauvais riche, même après la mort de son corps, est encore solidaire de ses vices terrestres et ne peut s'en détacher ; l'âme ne s'est pas dévêtue de ses vices, ce dont témoigne l'action des démons. La scène de la vêtue de l'âme constitue, en soi, une indication de son sort négatif. Le vêtement et la bourse sont deux motifs que l'on retrouve sur sa personne dans le panneau de gauche. Sur la figure centrale, on observe que son vêtement, un simple drap lui servant de pagne, remonte au niveau de son torse et, prenant une forme longiligne, se termine comme en tête de serpent. Ce vêtement, par ses motifs de points réguliers, établit un rapprochement visuel entre l'homme et les démons, qui possèdent le même habit. Par cette forme qui remonte sur la poitrine du riche, il établit également un parallèle avec la femme, personnification de la Luxure, du panneau inférieur droit. Lié aux démons, ce motif à pois l'est également à la maladie de Lazare sur la frise, signe de dégénérescence corporelle mais aussi de la purification de ses péchés visible dès sa vie terrestre. Sur Lazare, il est le témoignage d'une enveloppe charnelle corrompue par la maladie. Cependant, chez le mauvais riche, c'est l'âme qui en est revêtue. Il témoigne alors de l'attachement aux jouissances charnelles de son âme, même après la mort de son corps. Selon Grégoire de Nysse, le

vêtement est la « parure de l'âme » et sur celle du mauvais riche elle témoigne de la non-délivrance de ses vices charnels. La bourse, que le riche porte au cou, est le signe du désir de richesse matérielle. Elle est associée à l'Avarice du panneau inférieur. C'est elle qui, plus peut-être que les démons, maintient par son poids la tête du riche dans les flammes. La flamme de la parabole est commentée en ce sens par Grégoire qui écrit : « Celui donc sur qui pèse un lourd fardeau de matière doit subir une flamme plus abondante et plus durable, qui le consume¹. »

Plus particulier encore est le choix, à Moissac, de donner à voir la prière du mauvais riche. C'est cette partie de la parabole, en effet, qui semble le point focal de la représentation. D'une part, le riche en prière occupe le centre du panneau. D'autre part, il semble faire le lien et justifier la présence de la femme en deuil qui occupe le cadre adjacent. Parce que le mauvais riche regarde l'ange émergeant des nuées au sommet du panneau de droite, la femme de ce panneau, située dans l'axe même de l'ange, paraît faire l'objet de la prière. La prière inscrit aussi le panneau en lien avec le personnage à gauche de la frise, qui, nous l'avons dit, est probablement Abraham. Ce dernier, répondant à la demande du riche en pointant de son doigt la Loi conformément à la parabole, mentionne les prescriptions vétérotestamentaires et leur exhaustivité s'agissant pour ses proches de préparer leur vie future. Ici, ce ne sont pas ses frères, contrairement au texte, mais sa femme qui est représentée. Ce changement permet certainement de souligner le lien charnel qui unit les deux figures, voire luxurieux si l'on en croit le rapport avec la personnification de la Luxure mais aussi la femme nue qui sert de support à la figure du riche en prière. Le contraste est clair entre son attitude et celle de la Vierge qui, sur les sculptures en face, offre son propre fils en sacrifice pour le Salut du monde. La prière est commentée selon cette perspective charnelle, au sens large de liens de la chair, par Grégoire de Nysse :

Dans ce texte, l'homme soumis aux passions et tourné vers la chair, après avoir découvert le caractère inévitable de son propre malheur, s'inquiète de ceux qui, sur terre, lui étaient apparentés, et, comme Abraham lui a dit que ceux qui vivent dans la chair ne sont pas livrés à eux-mêmes, mais que l'enseignement de la Loi et des prophètes leur est largement dispensé, le riche continue à prier [...]. L'âme de Lazare [dit la parabole] s'occupe du présent sans se retourner vers le passé, mais le riche, même après la mort, est collé à la vie charnelle comme par de la glu : il ne s'est pas dévêtu complètement de cette vie même après avoir cessé de vivre, la chair et le sang le préoccupent encore (quand il demande que ses parents soient à l'abri des maux, il montre clairement qu'il ne s'est pas encore libéré de la passion pour la chair)².

Les deux attachements, charnel et matériel, qualifient le mauvais riche : ils sont certainement résumés dans les deux personnifications inférieures de la Luxure et l'Avarice. La prévalence des

¹ Grégoire de Nysse, *L'âme et la résurrection*, trad. Christian Bouchet, Paris, Migne. 1998. I, 82.

² *Ibid.*, I, 69.

jouissances terrestres sur ce qui concerne la vie éternelle est dénoncée : l'inversion de la supériorité hiérarchique de la béatitude de l'âme par rapport à la vie corporelle est la source des dérives du mauvais riche et de leurs conséquences. Dans l'image, cette inversion est d'autant plus marquée qu'elle s'inscrit en contraste avec la représentation de Lazare et de son sort. L'appétence pour la nourriture terrestre du mauvais riche et la nourriture spirituelle offerte à l'âme de Lazare, porté par l'ange vers l'arbre, sont ainsi opposées, de même que les riches vêtements du mauvais riche et la nudité de Lazare. Les péchés du riche, son appétence pour la nourriture et la vêtue, sont décrits comme une inversion peccamineuse puisque les biens matériels ne sont d'aucune nécessité pour l'âme.

Contrairement au mauvais riche réclamant à boire et revêtu des motifs de son péché, l'âme de Lazare se trouve nourrie par les fruits de l'arbre et réchauffée dans le sein d'Abraham, enveloppée par son manteau : la béatitude est décrite comme l'état de ceux qui, désormais, ignorent la faim, la soif et le froid, entièrement comblés par la bonté divine. Dans cette perspective, l'unique porte qui sépare Lazare du riche sur la frise a, semble-t-il, un double rôle : marquant le refus du riche concernant l'aumône, elle signifie également la porte de l'accès à l'Arbre de vie, qui lui est fermée en retour.

Le motif de la porte souligne combien l'instant même de la mort est l'axe herméneutique qui permet d'articuler la structure des scènes. Les deux sorties des âmes sont les représentations situées le plus au centre de la paroi. Par la place centrale offerte à l'épisode de la prière du mauvais riche et à la femme en pleurs au pied de son lit mortuaire, la déviance morale des personnages est décrite comme le fruit d'une peur de la mort. Le chagrin du deuil est ainsi, chez la femme, la conséquence de son refus d'accepter la perte qu'est pour elle la mort corporelle de son riche époux et de ne pas considérer la vie de son âme, éternelle ; elle tourne la tête, ne prenant pas en considération l'âme qui s'échappe du corps du riche. De même, le mauvais riche, par sa prière, montre son refus d'abandonner les choses terrestres, notamment celles qui l'attachaient à cette femme durant sa vie corporelle. La dénégation de la mort et la peur de perdre les biens acquis durant une vie de nature éphémère sont les sources des tourments d'une âme qui refuse d'admettre son propre état.

L'angoisse de la mort qui anime le mauvais riche s'inscrit en contraste avec le destin de Lazare dont la pauvreté et la maladie sont les signes d'un renoncement précoce aux jouissances terrestres et, plus largement, d'un état déjà proche du dépouillement de l'âme après la mort. La lèpre marque chez lui la corruption de l'enveloppe charnelle, reflet de son état intérieur de détachement, mais aussi sa propre conscience de la mort à laquelle il est déjà préparé en cette vie. Ainsi, est-il l'exemple parfait, selon Grégoire de Nysse de :

Ceux qui vivent dans la chair [et] doivent le plus possible, par une vie vertueuse, se séparer et s'affranchir de cet état corporel, afin que nous n'ayons plus besoin, après le trépas, d'une seconde mort qui délivre les restes de la colle qu'est la vie charnelle, mais qu'au contraire, comme si les liens qui enserrent l'âme étaient rompus, la course vers le bien se fasse légère pour elle, sans frein, aucune affection corporelle ne l'attirant à elle¹.

La crainte comme moteur d'une ascension spirituelle

S'il est donné de voir combien la peur de la mort constitue un frein, un obstacle pour le déroulement de l'existence telle que l'a voulu Dieu pour l'homme comme faisant la part belle à la vie de l'âme, éternelle et supérieure, cette émotion est pourtant essentielle pour celui qui sait en faire bon usage. La parabole constitue bien pour l'observateur, dans sa manifeste volonté édicatrice, une actualisation. L'étude des épisodes des sculptures, que nous avons envisagée sous l'axe discursif, peut être pensée sous le prisme du caractère réflexif qu'elles impliquent. L'image n'est jamais conçue que comme langage propre à déclencher chez l'observateur des effets, et ce d'autant plus dans le cadre du bâtiment sacré ; elle est le relais d'une élévation spirituelle.

Sur la paroi du porche de Moissac, les scènes de la parabole ont une portée didactique. La représentation des tourments du riche, comparativement au sort de Lazare, invite l'observateur à penser son existence terrestre au regard de sa vie future. Sa vie présente est la garante ou, au contraire, l'obstacle à la béatitude de son âme. Par la prise en considération même de ce lien entre vie corporelle et avenir de l'âme, le spectateur est dans une posture différente de celle du mauvais riche : il ne peut faire l'impasse sur la relation de cause à effet entre ces deux temps articulant sa propre vie. L'image sert alors de support mémoriel pour l'observateur. Le spectateur ne peut, face à la sculpture, oublier le temps à venir en étant, comme le riche, trop occupé à jouir des biens présents. Les tourments subis par le mauvais riche peuvent nourrir une crainte, celle d'un châtement, mais non une peur de la mort semblable à celle qui anime la figure. Cette crainte sert fortement le discours moral des images. Elle est exacerbée par les représentations marginales des sculptures. Les atlantes sont, par exemple, les images par excellence du soutien. Ce rôle de support physique comme herméneutique est déjà visible sur la femme nue servant d'appui à la prière du riche et qui montre la cause de sa prière, son affection sensuelle. Présents sur la bordure inférieure de la frise, les atlantes indiquent la valeur des scènes du bandeau supérieur de la paroi qu'ils jouxtent. Ces épisodes, placés au sommet, sont les images de ce qui est considéré comme primordial par les figures : les jouissances terrestres pour le riche et, *a contrario*, les biens célestes pour Lazare. Les têtes grimaçantes qui ponctuent cette frise paraissent également intimement

¹ *Ibid.*, I, 70.

liées aux scènes narratives. La tête de droite, du côté des représentations ayant trait aux jouissances terrestres du riche, est affublée d'un sourire qui la défigure : elle exprime le plaisir charnel en même temps que la corruption qui en est issue. La figure de gauche affiche un visage de douleur, faisant écho aux tourments du riche de ce côté.



Figure grimaçante et atlantes, détail du bandeau bordant la frise supérieure de la paroi latérale gauche (©Photothèque du CESCO ; Cl. Jean-François Amelot)

Le chagrin et la peur de la mort qui animent le mauvais riche semblent alors entièrement contenus et exprimés dans ces visages difformes, selon une comparaison là encore exprimée par Grégoire :

Quand ils ne peuvent contenter leurs plaisirs, les animaux connaissent le chagrin. [...] Qu'on me permette une comparaison entre l'image de l'homme et l'une de ces curieuses créations des sculpteurs. De même que dans certains modelages, l'on voit sculpter une double forme, que les artistes ont imaginée pour la stupeur des passants, représentant dans une seule tête deux visages d'aspect différent, de même, semble-t-il, l'homme porte la ressemblance de deux objets opposés. Par sa beauté déformée, il porte les traits de la beauté de Dieu : par les poussées en lui de ces "mouvements" la similitude de la brute¹.

¹ Grégoire de Nysse, *La création de l'homme*, trad. Jean Laplace, Paris, éd. du Cerf, « Sources Chrétiennes », 1944, XVIII, 192 C-D.

L'impact de la sculpture sur le spectateur, de l'ordre du saisissement et de la stupeur, est fondamental. De ce sentiment vif de crainte va naître chez celui qui regarde la désaffection au moyen d'une impossible identification au personnage défini comme pécheur. Les sculptures ont un rôle réflexif qui a bien été étudié à propos de la personnification de la Luxure¹. Les visages grimaçants, qui ressortent par leur relief important, semblent prendre à parti l'homme qui les regarde et fonctionnent, probablement, comme des repoussoirs². Ainsi, sur les deux chapiteaux qui surmontent les colonnes cantonnant les panneaux, les démons qui tourmentent un être peuvent être compris comme les allégories du mal qui habitent l'âme du mauvais riche. Les deux scènes de supplice montrent une figure humaine qui avale et défèque des êtres monstrueux. Ces images peuvent être mises en relation avec la définition de la vie corporelle, telle que Grégoire de Nysse la décrit pour l'opposer au bien véritable :

La vie de nos corps, donc, consiste à la fois à se remplir et à se vider ; son activité est double : d'une part, le corps se remplit de nourriture et de boisson, d'autre part, il ne cesse d'aspirer et d'expirer de l'air ; sans quoi la vie charnelle ne peut maintenir sa nature. Car l'homme cesse de vivre, lorsque la succession de ces contraires ne trouble plus sa nature : après cette vie une telle activité s'arrête totalement dès que, chez les défunts, aucun élément extérieur n'entre ni ne sort [...] ; comme la forme que présente notre vie ne correspond pas au caractère du bien, on devrait logiquement convenir à partir de ce que nous avons dit, que passer hors d'une telle vie ne nous sépare d'aucun bien³.

Le remplissage et le vidage, preuves d'un corps soumis aux changements, voire à la discordance, montrent combien la mort constitue un bien, stable par essence, et qu'elle ne doit pas, en tant que telle, être crainte. Les actes d'absorption et de scatologie, associés ici à des êtres difformes, mènent l'observateur à questionner la valeur de sa vie corporelle au regard de son futur état immatériel. Les images de monstres, têtes grimaçantes ou démons définissent plus largement l'ensemble des sculptures comme contre-exemple, ce qui les place, de fait, en stricte opposition avec l'exemple parfait que constitue la vie du Christ sur la paroi latérale droite où, à la même hauteur, viennent s'épanouir des fleurs. Ils permettent également un détachement face à la sculpture elle-même et sa matérialité, qui constituent des biens terrestres au même titre que ceux auxquels est attaché le mauvais riche. La présence de monstres ou de démons définit à elle seule

¹ Thomas A. E. Dale, « The Nude at Moissac : Vision, Phantasia, and the Experience of Romanesque Sculpture » in Robert Maxwell and Kirk Ambrose (éd.), *Current Directions in Eleventh- and Twelfth-Century Sculpture Studies*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 64-76.

² Voir l'impact des monstres dans la sculpture romane décrite dans Olivier Boulnois, « La rose du néant. Négativité et inconnaissance de Dieu chez Jean Scot Érigène » in Isabelle Moulin (éd.), *Philosophie et théologie chez Jean Scot Érigène*, Paris, J. Vrin, 2016.

³ Grégoire de Nysse, *Discours sur les morts*, trad. Guillaume Bady d'après un mémoire de maîtrise soutenu à Paris IV sous la direction de Monique Alexandre, octobre 1994, I.

la sculpture comme œuvre sensible, pure matérialité ne possédant pas de sacralité propre et, dès lors, devant être considérée avec circonspection.

Conclusion

Le jeu entre la négativité perçue par l'observateur dans l'appréhension visuelle des scènes de gauche et l'aspect positif qui ressort de celles de droite induit un cheminement spirituel. L'homme qui contemple est invité à passer entre les deux parois pour franchir le porche. La crainte, qui ressort de sa vision des épisodes de la parabole, induit un mouvement de recul qui sert paradoxalement une plus forte adhésion au modèle offert par la sculpture des scènes de l'Enfance sur la paroi droite. La crainte, véhiculée par les têtes grimaçantes et la description des tourments du mauvais riche et des personnifications des vices, à grand renfort de démons, implique chez l'observateur la crainte d'avoir honte de sa propre souillure. Suscitant le détachement, la sculpture invite toutefois l'homme à dépasser cette crainte en nourrissant un mouvement de recul et un sentiment d'altérité. Les images ont ainsi un double rôle, en véhiculant une appréhension qu'elles permettent néanmoins de dépasser. Ce double mouvement est nécessaire pour permettre l'élan vers le divin. Dans le cheminement vers Dieu, le sentiment de crainte ne peut suffire dans la mesure où « pour s'élancer vers la perfection, on commence par chasser la crainte de son âme : c'est éprouver un sentiment servile que de ne pas être attaché à son maître par amour, sans pour autant oser s'enfuir, par crainte des coups de fouet¹. »

Finalement, à Moissac, la peur est bien considérée comme la base d'une élévation spirituelle, lorsqu'elle est pensée comme une émotion transitoire, appelée à être vaincue. Ne pas s'enfermer dans la peur de la mort, c'est pouvoir la penser comme une étape et s'orienter vers la bonne conduite nécessaire à la vie future de l'âme. Au sein d'une réflexion médiévale plus large sur la valeur des émotions attribuées par Dieu à la nature humaine, la peur est ambivalente et, ni bonne ni mauvaise, elle demande la bonne orientation d'une nature raisonnable.

¹ Grégoire de Nysse, trad. Christian Bouchet et Monique Devailly, Paris, Migne, 1992, première homélie.

Bibliographie indicative

Marcello Angeben, « La théophanie du portail de Moissac. Une vision de l'Église céleste célébrant la liturgie eucharistique », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 45, 2013, p. 61-82.

Monique Alexandre, « L'interprétation de Luc 16, 19-31, chez Grégoire de Nysse » in Jacques Fontaine et Charles Kannengiesser, *Epektasis : mélanges patristiques offerts au cardinal Jean Daniélou*, Paris, Beauchesne, 1972, p. 425-441.

Jérôme Baschet, *Le sein du Père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 2000.

Olivier Boulnois, « La rose du néant. Négativité et inconnissance de Dieu chez Jean Scot Érigène » in Isabelle Moulin (dir.), *Philosophie et théologie chez Jean Scot Érigène*, Paris, J. Vrin, 2016.

Yves Christe, *Les grands portails romans : études sur l'iconologie des théophanies romanes*, Genève, Droz, 1969.

Yves Christe, « Influences et retentissement de l'œuvre de Jean Scot sur l'art médiéval : bilan et perspectives » in Werner Beierwaltes (dir.), *Eriugena redivivus. Zur Wirkungsgeschichte seines Denkens im Mittelalter und im Übergang zur Neuzeit*, Heidelberg, C. Winter, 1987, p. 142-161.

Thomas A. E. Dale, « The Nude at Moissac: Vision, Phantasia, and the Experience of Romanesque Sculpture », in Robert Maxwell and Kirk Ambrose (éd.), *Current Directions in Eleventh- and Twelfth-Century Sculpture Studies*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 64-76.

Jean Dufour, *La bibliothèque et le scriptorium de Moissac*, Centre de recherches d'histoire et de philologie de la IV^e section de l'École pratique des hautes études, Paris, Droz, 1972.

Ilene H. Forsyth, « Narrative at Moissac. Shapiro's Legacy », *Gesta*, vol. 41, 2, 2002, p. 71-93.

Chantal Fraïsse, *Moissac, histoire d'une abbaye : mille ans de vie bénédictine*, Cahors, éditions La Louve, « L'Histoire », 2006.

Édouard Jauneau, « Érigène et Grégoire de Nysse », *Du copiste au collectionneur. Mélanges d'histoire des textes et des bibliothèques en l'honneur d'André Vernet*, Turnhout, Brepols, « Bibliologia », 1999, p.57-69.

Peter Klein, « Programmes eschatologiques, fonction et réception historique des portails du XII^e : Moissac - Beaulieu - Saint-Denis », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 33, 132, p. 317-349.

Grégoire de Nysse, *La création de l'homme*, trad. Jean Laplace, Paris, éd. du Cerf, « Sources Chrétiennes », 1944.

Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, trad. Christian Bouchet et Monique Devailly, Paris, Migne, 1992.

Grégoire de Nysse, *Discours sur les morts*, trad. Guillaume Bady d'après un mémoire de maîtrise soutenu à Paris IV sous la direction de Monique Alexandre, octobre 1994.

Grégoire de Nysse, *L'âme et la résurrection*, trad. Christian Bouchet, Paris, Migne. 1998.

Meyer Schapiro, *La Sculpture de Moissac*, trad. Antoine Jaccottet, Paris, Flammarion, [1985] 1987.

Marta Battisti

Du son épouvantable à la musique céleste. L'écoute comme moyen de salut dans les *Histoires des Derniers Jours* de Signorelli à Orvieto¹

Introduction

Au sein de l'eschatologie chrétienne, la fin du monde est décrite comme un événement éminemment sonore : les tremblements de terre, le fracas produit par les eaux des mers et le son des trompettes ne sont que quelques-uns parmi les « signes » sonores qu'annoncent la parousie du Seigneur, en faisant plonger les populations de la terre dans la terreur et l'incertitude. La défaillance de la vision qui caractérise l'Apocalypse, provoquée par la disparition des astres, trouve son prolongement dans l'enfer, lieu des ténèbres : dans l'obscurité, ce sont les bruits, les cris et les pleurs qui caractérisent de façon auditive la demeure ultime des pécheurs. Les prédicateurs ne manqueront pas d'utiliser la sonorité horrible de l'enfer comme épouvantail au sein de leur prêche : la description des tourments particuliers de l'oreille qu'on peut y subir exhorte ainsi le fidèle à être attentif à l'enseignement divin.

Si la dimension sonore du récit chrétien des derniers jours a été soulignée par différents auteurs², ses enjeux dévotionnels, notamment en ce qui concerne le rapport entre les diverses évocations sonores et la peur qu'elle suscitent, n'ont pas été entièrement évalués. Par l'étude des textes bibliques et patristiques, nous démontrerons comment cette relation entre l'élément sonore et la peur qu'il suscite possède des traits systématiques et est destinée à susciter chez le fidèle la crainte et l'écoute du Seigneur. Au travers de l'analyse de différents exemples tirés de

¹ Ce texte est basé sur la communication orale présentée lors de la journée d'études doctorales *L'éventail de nos peurs de l'Antiquité à nos jours*, CHCSC – DYPAC (Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines), qui a eu lieu le 15 mai 2019 à l'UVSQ.

² Dans son ouvrage *Paysage sonore du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Sciences, techniques et civilisations du Moyen Âge à l'aube des Lumières », 2000, Jean-Marie Fritz analyse la présence de l'élément sonore dans la littérature et la liturgie chrétienne médiévales et tout particulièrement dans le texte de l'Apocalypse. Mattia Cavagna, dans son article « Les voix de l'au-delà. Notes sur l'imaginaire acoustique dans quelques évocations infernales de la littérature visionnaire, narrative et théâtrale », *Pris-Ma*, XXIV/1-2, *La voix dans l'écrit*, IX/X, 2008, pp. 27-56, traite de la dimension sonore et vocale dans les récits de l'enfer chrétien ; Éric Palazzo, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, éditions du Cerf, 2014, pp. 384-385, souligne également la sonorité désagréable qui caractérise l'enfer chrétien et pointe son rapport typologique avec la faute auditive à l'origine de la chute. L'ouvrage d'Edward Wilkins, *La musique du diable*, Sprimont, Mardaga, 1999, donne quant à lui un aperçu de l'imaginaire musical associé au diable dans l'art et la culture littéraire du Moyen Âge jusqu'à la modernité.

l'iconographie eschatologique de la Renaissance italienne, notamment le décor apocalyptique de Luca Signorelli à Orvieto, nous considérerons ensuite les modalités par lesquelles les artistes ont traduit et développé ce rapport dans leurs œuvres. À la lumière de l'utilisation chrétienne du figuratif¹, il sera question d'évaluer le caractère performatif de ces évocations sonores et leurs effets chez le spectateur.

Bruits, angoisse et son des trompettes

La fin du monde, selon l'eschatologie chrétienne, sera annoncée par plusieurs « signes », des événements météorologiques ou bien des phénomènes physiques souvent dotés d'un fort caractère sonore, qui feront plonger les hommes dans la frayeur. Dans son évangile, Luc met en relation à la fois la disparition de la lumière, le bruit des catastrophes naturelles et la profonde inquiétude qui s'empare des hommes : « Et il y aura des signes dans le soleil, la lune et les étoiles. Sur la terre, les nations seront dans l'angoisse, inquiètes du fracas de la mer et des flots ; les hommes défailliront de frayeur, dans l'attente de ce qui menace le monde habité, car les puissances des cieux seront ébranlées. » (Luc 21, 25-28). La présence simultanée de l'obscurité, du bruit et de l'angoisse envers la Fin imminente constitue un *topos* narratif qui apparaît fréquemment dans le discours eschatologique vétérotestamentaire², et qui sera notamment repris par l'auteur de l'Apocalypse. Dans ce texte, la venue de la Fin se déploie entre « des éclairs, des voix et des tonnerres » (4, 5) : « un violent tremblement de terre » est suivi par l'obscurcissement et la chute des astres, qui portera toutes les populations de la terre, terrorisées et craintives de la colère de l'Agneau, à se cacher dans les montagnes. » (6, 12-17).

Mais le véritable « signe » sonore déclencheur de la fin est la trompette divine, dont le son condense toutes les peurs et les craintes de l'humanité chrétienne envers la prochaine répartition entre enfer et paradis. Ainsi le décrit Lactance :

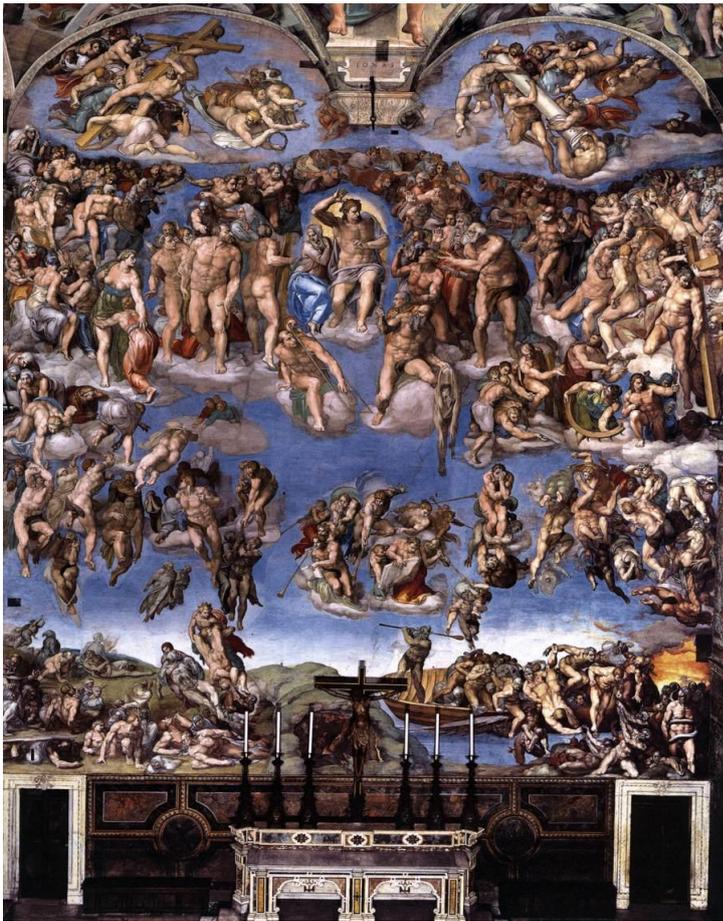
Et pour comble de malheur on entendra une trompette, selon le témoignage de la Sibylle, qui retentira du haut du ciel. Il n'y aura point de cœur où ce triste son ne jette l'épouvante et le tremblement. Alors le fer, le feu, la famine et la maladie servant comme de ministres à la colère de Dieu, se déchargeront sur les hommes qui n'auront

¹ Concernant la pratique figurative de l'Église, voir le chapitre « *Invisibilia per visibilia* : la méditation et l'application de la théorie » dans l'ouvrage de David Freedberg, *The Power of Images, Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, The University of Chicago, 1989, trad. française *Le pouvoir des images*, Paris, Gérard Monfort, 1998, pp. 187-220.

² Une description similaire de la Fin se trouve notamment dans les évangiles de Matthieu (24, 29-31) et de Marc (13, 24-27).

point connu sa justice. Mais l'appréhension dont ils seront agités les tourmentera plus cruellement qu'aucun autre mal¹.

Le son de la trompette est également l'opérateur sonore de la résurrection des morts. C'est en entendant cet appel que les élus se réveilleront et que leurs chairs seront transformées : « En un instant, en un clin d'œil, au son de la trompette finale, car elle sonnera, la trompette, et les morts ressusciteront incorruptibles, et nous, nous serons transformés. » (Paul I Cor 15, 52). De tous les « signes » sonores de la Fin, la trompette est celui qui sera le plus figuré par les artistes à travers les siècles : les instruments portés par les anges se trouvent souvent au centre des représentations



du Jugement dernier, réveillant les morts et gouvernant la répartition des ressuscités. Au sein de la fresque représentant le *Jugement* de Michelangelo Buonarroti à la Sixtine (1536-1541) (fig. 1), la nuée des anges trompettistes, en accord avec le geste de condamnation du Christ juge, détermine les mouvements circulaires de la foule humaine qui régissent l'économie interne de l'image : les tubes dorés des trompettes accompagnent à la fois les mouvements ascendants des élus et ceux descendants des condamnés, en indiquant ainsi les instruments comme les opérateurs sonores de l'événement figuré.

Figure 1. Michelangelo Buonarroti, 1536-41, *Jugement dernier*, fresque, chapelle Sixtine, Vatican.

¹ Lactance, *Institutions divines*, livre VII, XVI, 3-4 dans Jean Alexandre Buchon (dir.), *Choix de monuments primitifs de l'Église chrétienne avec notices littéraires*, Paris, Société du Panthéon Littéraire, 1843, consultable en ligne à l'adresse : <http://remacle.org/bloodwolf/eglise/lactance/instit7.htm>, consulté le 28/08/2019.

Sonorité et épouvante dans le jugement dernier et l'enfer

Le jugement est un événement central dans le récit chrétien de la Fin et marque la séparation ultime entre les purs et les impies, selon les critères de l'écoute et de l'obéissance à l'enseignement divin. Lorsqu'il annonce le jugement à venir, c'est en termes d'écoute que le prophète Isaïe explique la condamnation des impies : « J'ai appelé et vous n'avez pas répondu, j'ai parlé et vous n'avez pas écouté. » (65, 12). La désobéissance à la Parole implique une condamnation qui est décrite, elle aussi, d'un point de vue sensoriel : « Voici : mes serviteurs mangeront, mais vous, vous aurez faim ; mes serviteurs boiront, mais vous, vous aurez soif ; mes serviteurs seront dans la joie, et vous, dans la honte ; mes serviteurs crieront, dans la joie de leur cœur, et vous, vous pousserez des cris, dans la douleur de votre cœur, vous hurlerez dans l'accablement de votre esprit. » (Isaïe 65, 13-14). Des univers sensoriels opposés, l'un de béatitude et l'autre de damnation, sont ainsi dessinés selon une construction rigoureusement antinomique.

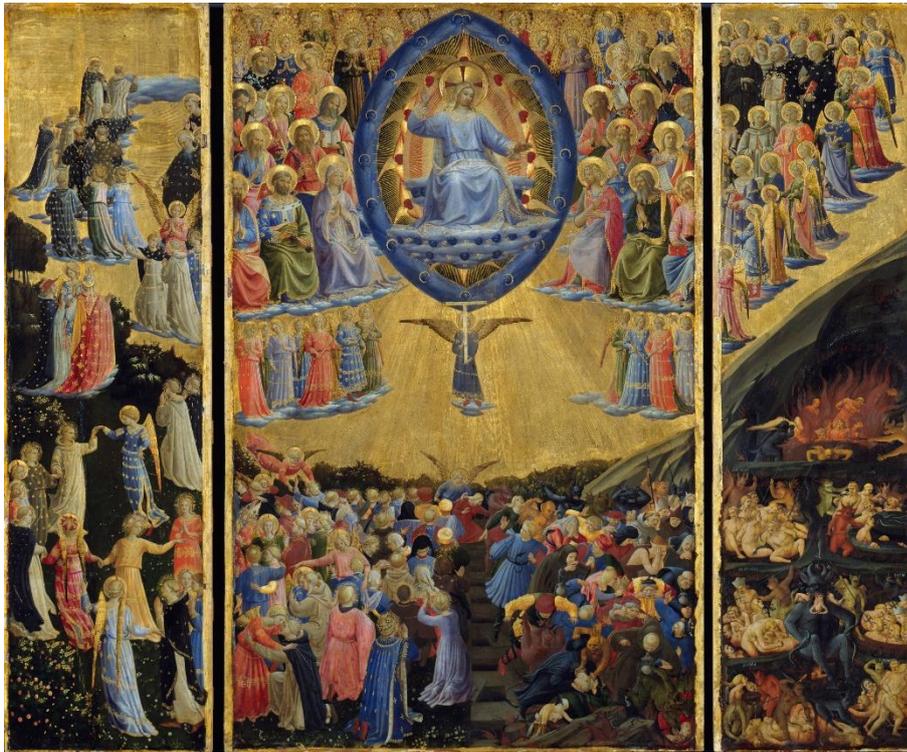


Fig. 2. Guido di Pietro, dit Fra Angelico, vers 1435-40, *Jugement dernier*, détrempe sur bois, Gemäldegalerie, Berlin. © www.bpk-images.de, b p k - Photo Agency, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Jörg P. Anders.

Lors de la traduction figurative de cette structure de pensée dans les représentations du Jugement dernier les artistes ont souvent eu recours à des évocations sonores. C'est le cas de Fra Angelico, qui, dans les différents retables qu'il a réalisés sur le thème du Jugement¹

(fig. 2), a dépeint les différents sorts des ressuscités en jouant

sur leurs réactions, psychologiques et sonores, au moment de leur répartition : ainsi, si d'un côté l'on se réjouit, l'on danse et l'on loue le Seigneur en se dirigeant vers le paradis, de l'autre la descente en enfer s'accompagne des cris des épouvantés ainsi que de divers gestes des damnés

¹ Musée de San Marco, Florence, vers 1431-1453 ; Gemäldegalerie, Berlin, vers 1435-1440 ; Galleria nazionale di Palazzo Corsini, Rome, vers 1450-1455.

pour se boucher les oreilles, afin de ne pas entendre les sons terribles provenant du lieu auquel ils sont condamnés.

D'autres artistes ont employé des allusions aux organes de l'audition pour exprimer le désespoir de ceux qui plongent vers l'enfer, tel Rogier van der Weyden (Hospices de Beaune, 1446-1450), qui a peint un ressuscité agrippant son oreille tandis qu'il mord son autre main, ou Giovanni di Paolo (Pinacothèque de Sienne, vers 1465), qui a figuré un damné entraîné dans le gouffre infernal par un démon qui le tient par son oreille. Cette insistance sur la donnée auditive en rapport à l'enfer chrétien n'est pas étonnante si l'on considère que la description sensorielle et émotionnelle la plus fréquente de ce lieu dans le Nouveau Testament concerne sa sonorité : « là seront les pleurs et les grincements des dents », écrit Matthieu (13, 42) à la fin de la parabole du bon grain et de l'ivraie. Cette phrase, qui apparaît six fois dans Matthieu et une fois dans Luc, sera reprise par de très nombreux textes postérieures et deviendra l'une des descriptions sensorielles de l'enfer parmi les plus importantes. Elle réapparaît, par exemple, à la fin d'un sermon de Pierre Damien datant du XI^e siècle, où elle est employée afin de rendre l'horreur sonore du lieu infernal, dont le prédicateur lui-même affirme en ressentir la peur :

Lieu dur, lieu épouvantable, terre d'affliction, terre d'oubli, des souffrances, des ténèbres, de tempête et de brouillard, de malédiction et de mort, où règnent les désordre et l'horreur éternel. Dans tout mon être je tremble et je frissonne de peur à la pensée de ce lieu, et tous mes os sont secoués. Là sont le feu qui ne s'éteint jamais, le ver qui ne meurt pas, le froid horrible. De là se lève une puanteur intolérable, les coups de marteaux y résonnent sans cesse, les ténèbres épaisses s'y accumulent en tas. Là sont la confusion des pécheurs, les horribles visages des démons, la multitude des liens inextricables. Là les pleurs et les grincements des dents, les lamentations et les gémissements, et les différentes peines qui torturent les impies sans aucune pitié¹.

Dans les représentations infernales, la figure du crieur est celle qu'exprime le plus souvent la mise en scène de l'horreur et de la peur suscités par ce lieu. Dans la partie du haut-relief du *Jugement* représentant l'enfer, que Lorenzo Maitani a réalisé pour la façade de la cathédrale d'Orvieto (XIV^e siècle), plusieurs crieurs se démarquent du reste des figures sculptées par l'abîme noir que leurs bouches ouvrent dans la blancheur de l'œuvre : par ce jeu de couleurs, les cris sont ainsi visualisés et dynamisent d'un point de vue sonore la vision de Maitani de l'au-delà infernal. La force sonore du cri peut être suggérée aussi par d'autres expédients figuratifs : dans le dessin de Michel-Ange représentant une âme damnée² (fig. 3), c'est le tissu en forme de voile qui, entourant le personnage, sert à représenter et amplifier la puissance sonore du cri qu'elle émet.

¹ Pierre Damien, *Sermon LIX*, dans Jacques Paul Migne (dir.), *Patrologiae cursus completus. Series latina*, Turnhout, Brepols, vol. 145, col. 835-839, 1844-1864 (trad. par l'auteur).

² Uffizi, Gabinetto delle stampe e dei disegni, Florence, vers 1525.



Fig. 3. Michelangelo Buonarroti, vers 1525, *Âme damnée*, dessin, Galleria degli Uffizi, Florence.

L'effroi de la musique infernale

À côté du texte biblique, les récits visionnaires fournissent pour la plupart des descriptions narratives du lieu infernal et s'avèrent souvent riches en impressions acoustiques : l'enfer étant le royaume des ténèbres, sa perception et son exploration de la part du visionnaire se produisent surtout par l'audition, et les sons terribles qui résonnent dans ce lieu ne manquent jamais d'effrayer profondément le narrateur¹. Dante Alighieri, en s'inscrivant dans cette tradition littéraire, décrit au début du troisième chant de la *Divine Comédie* la première impression qu'il ressent de ce lieu, où peur et son apparaissent étroitement liés :

Là pleurs, soupirs et hautes plaintes
résonnaient dans l'air sans étoiles,
ce qui me fit pleurer pour commencer.

¹ Pour une analyse de l'imaginaire acoustique dans la littérature visionnaire, voir Mattia Cavagna, « Les voix de l'au-delà. Notes sur l'imaginaire acoustique dans quelques évocations infernales de la littérature visionnaire, narrative et théâtrale », *Pris-Ma*, XXIV/1-2, *La voix dans l'écrit*, IX/X, 2008, pp. 27-56.

Diverses langues, et horribles jargons,
 mots de douleur, accents de rage,
 voix fortes, rauques, bruits de mains avec elles,
 faisaient un fracas tournoyant
 toujours dans cet air éternellement sombre,
 comme le sable où souffle le tourbillon.
 Et moi, de qui l'horreur ceignait déjà les tempes :
 O maitre, dis-je alors, qu'est que l'on entend ?
 Qui sont ces gens, plongé si fort dans la douleur¹ ?

Au cours de son voyage à travers les profondeurs du gouffre infernal, au chant trente-et-unième, Dante relate une autre sensation sonore qu'il expérimente, particulièrement effrayante, qui se rapproche de l'univers musical : il s'agit du cor sonné par Nemrod², l'un des géants à la garde du puits qui mène au neuvième cercle, le dernier de l'enfer imaginé par Dante. Le son du cor est si fort « qu'il eût couvert même le tonnerre » : guidé par le son, Dante lève les yeux et perçoit dans le noir les formes des géants, qu'il confond avec les tours d'une ville : son guide Virgile le détrompe, et, au fur et à mesure que le poète avance, « l'erreur disparaissait, et la peur augmentait³. » Responsable, selon la légende reportée par Dante, de l'initiative de la construction de la tour de Babel, Nemrod est condamné à s'exprimer de façon incompréhensible et à soulager sa rage à travers le son du cor. L'épouvante que le poète affirme avoir ressentie a été mise en image par Sandro Botticelli, illustrateur de la *Divine Comédie* : dans le dessin conservé au Staatliche

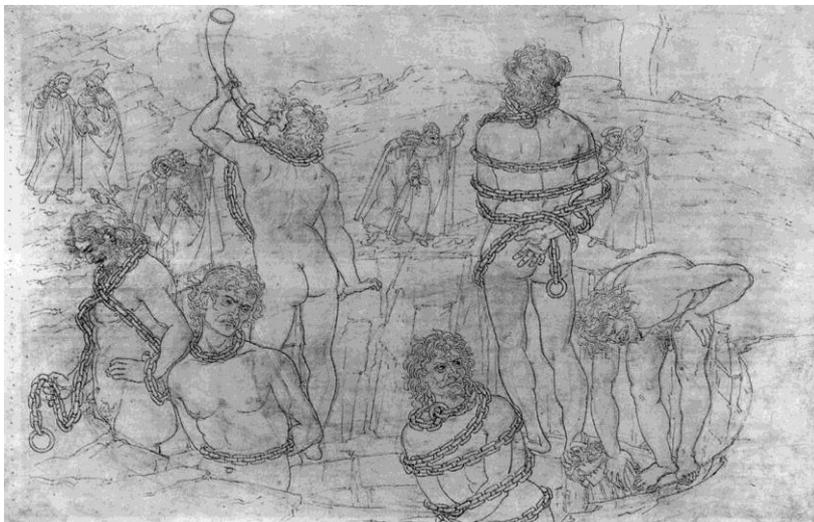


Fig. 4. Sandro Botticelli, vers 1480, *Enfer chant XXXI*, dessin, Staatlichen Museen, Berlin.

Museen de Berlin (vers 1480) (fig. 4), l'on peut voir, représenté en trois étapes, le processus d'audition, d'effroi et de vision narré par Dante. Le son du cor est ainsi dépeint comme le fil conducteur de l'épisode, et dicte le sens de lecture de la représentation.

¹ Dante Alighieri, *La Divine Comédie. L'enfer*, chant III, 22-30, trad. par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985, pp. 42-45.

² Personnage biblique dans la Genèse 10, 8-12.

³ Dante Alighieri, *La Divine Comédie. L'enfer*, chant XXXI, 13 et 39, p. 281-283.

On peut retrouver un rapport similaire entre une musique infernale et l'effroi qu'elle suscite dans un dessin que le peintre Andrea Mantegna réalise sur le thème de la *Descente aux Limbes* vers 1470¹ (fig. 5).



Fig. 5. Atelier d'Andrea Mantegna, vers 1475, *Descente aux Limbes*, gravure, National Gallery of Art, Washington (Courtesy National Gallery of Art, Washington).

L'entrée de l'enfer, constituée d'une arche taillée dans la roche, est gardée par trois démons dont deux jouant du cor. Le son produit par ceux-ci a des effets très différents sur ses auditeurs, les quatre premiers rescapés des Limbes : si le groupe de droite, au sein duquel l'on a identifié les personnages d'Adam et d'Eve, est terrorisé par la musique démoniaque au point de se boucher les oreilles, le personnage de gauche, identifié lui comme le bon larron par la croix qu'il porte², ne paraît pas être affecté par le son de l'instrument. La présence des démons enragés dans ce thème n'est pas inhabituelle dans l'art italien de l'époque, et Mantegna lui-même, dans le premier dessin qu'il réalise sur ce thème vers 1466, suit cette tradition en y faisant figurer trois démons criant de

¹ Il s'agit du dessin conservé à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Paris, dont il existe différentes gravures. Pour une analyse scientifique et artistique, voir Jane Martineau (dir.), *Andrea Mantegna : peintre, dessinateur et graveur de la Renaissance italienne*, Paris, Gallimard, Electa, 1992, p. 272-274.

² *Ibid.*, p. 272-274.

rage et d'impuissance face au Christ libérateur¹. L'introduction de la musique, ainsi que l'insistance sur la donnée auditive rappelée par le geste des oreilles bouchées, portent à s'interroger sur sa signification au sein de l'œuvre : il nous semble que l'élément sonore soit ici employé par Mantegna afin d'exprimer le côté terrifiant de l'au-delà infernal, auquel le bon larron, porteur de la croix, est immunisé, Jésus lui ayant promis dès son vivant l'accès au paradis.

À la fois dans la poésie de Dante, reflétée dans l'élaboration figurative faite par Botticelli, et dans la production graphique de Mantegna, la musique d'origine démoniaque ou inhumaine apparaît liée à l'effroi du lieu infernal, avec des fins narratives et dévotionnelles : au sein du poème dantesque, le son du cor de Nemrod constitue la contrepartie négative de la musique humaine et angélique que Dante a de plus en plus occasion d'écouter au cours de son voyage vers le paradis. Le son horrible que Dante écoute dans le lieu infernal s'insère ainsi dans un chemin d'élévation spirituelle qui passe par l'oreille et l'audition. Dans l'œuvre de Mantegna, le son des cors des démons semble indiquer, par le biais de l'opposition entre l'écoute sereine et les oreilles bouchées par la terreur, la force et la certitude du salut pour ceux qui sont avec le Christ et sa Parole. L'effroi suscité par l'audition des instruments infernaux s'oppose ainsi à l'écoute porteuse du Salut, en dessinant un parcours qui sera repris et développé par Luca Signorelli dans le cycle des fresques d'Orvieto.

Du son épouvantable à la musique céleste

Le vaste espace de la chapelle San Brizio, ou Nova, dans le transept sud de la cathédrale d'Orvieto, a été peint à deux reprises par Fra Angelico, qui y travaille en 1477 et réalise des fresques dans l'une de deux voûtes, et Luca Signorelli, qui complète le décor entre 1499 et 1504². La définition du programme iconographique est le résultat de la collaboration de Signorelli et des théologiens de la ville d'Orvieto, probablement des dominicains, selon la volonté des commanditaires des fresques, réunis dans le conseil de la *fabbrica del Duomo*³. Pour la large utilisation qu'il fait de l'élément sonore, destiné à l'éveil des peurs concernant la Fin, ce décor s'avère être un cas d'étude exemplaire pour la relation entre sonorité, peur et incitation à l'écoute de la Parole divine, que nous allons maintenant analyser.

¹ On trouve le motif du démon enragé dans les peintures représentant la *Descente aux Limbes* de Giotto, Alte Pinakothek, Munich, 1320-1325 et de Jacopo Bellini, Musei Civici degli Eremitani, Padoue, 1459-60. Le dessin de Mantegna est conservé au Metropolitan Museum de New York.

² Pour une étude complexe de la chapelle à l'issue de la dernière restauration voir Giusi Testa (dir.), *La Cappella nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Milano, Rizzoli, 1996.

³ Voir à ce propos Sara Nair James, *Signorelli and Fra Angelico at Orvieto: liturgy, poetry and a vision of the End time*, pp. 12-21.

La fresque représentant les *Faits de l'Antéchrist* (fig. 6), située dans la première lunette à gauche de l'entrée de la chapelle, est généralement considérée être le point de départ du cycle, car, d'après l'eschatologie chrétienne, la venue du faux Messie constitue le signe marquant le début de la Fin.

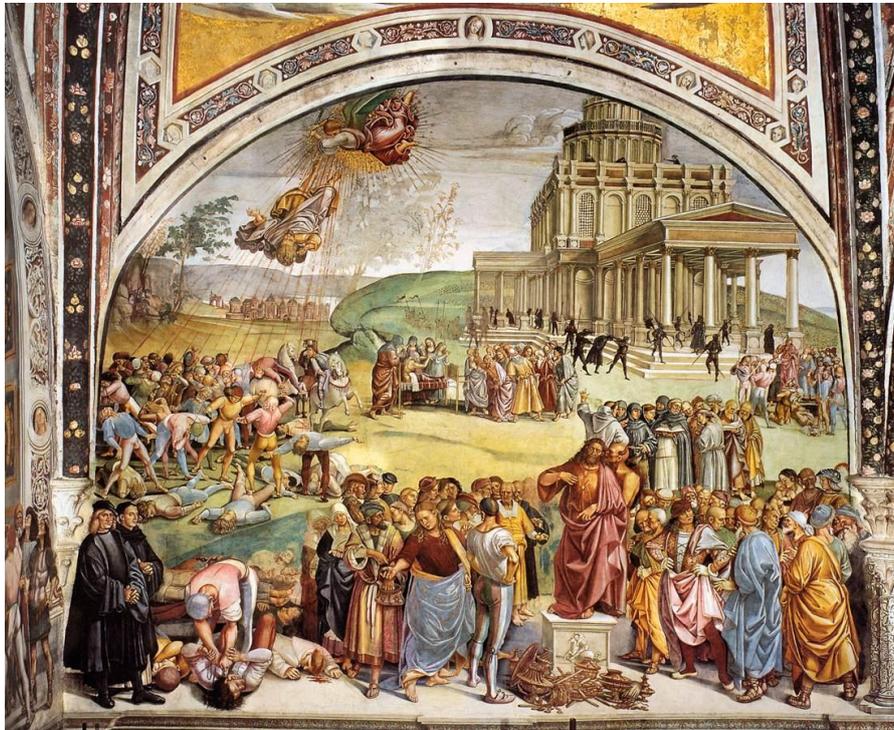


Fig. 6. Luca Signorelli, 1499-1504, *Faits de l'Antéchrist*, fresque, chapelle San Brizio, cathédrale d'Orvieto.

Tout comme le Christ a été l'émissaire de Dieu, sa Parole devenue chair, de même l'Antéchrist est celui du Diable, qui parle et agit au travers de lui. Signorelli a rendu de façon remarquable la communion entre le corps de l'humain et celui de l'esprit maléfique qui le guide par l'enchevêtrement des jambes et des bras ainsi que par la relation auditive établie entre la parole diabolique suggérée et l'oreille tendue à l'écouter¹. Le détournement par l'oreille, que l'Antéchrist expérimente en premier avant de le mettre en acte sur la foule qui l'entoure, constitue le véritable sujet de cette scène. La parole fallacieuse, dont les faux miracles représentés en arrière-plan sont la matérialisation, gouverne la représentation : ses seuls opposants sont les religieux sur la droite de l'image, qui se réunissent autour de la Bible, symbole de la Vérité au sein du royaume d'iniquité, terreur et violence instauré par l'envoyé du Diable. L'acte d'écoute – que ce soit celui,

¹ Le motif du détournement par l'oreille est de probable inspiration nordique. Il existe une représentation très similaire : voir Michael Wolgemuth, *Liber chronicarum*, Nuremberg, 1493, folio CCLXII, popularisée par la *Weltchronik* de Hartman Schedel, Steffi Roettgen, *Wandmalerei des Frührenaissance in Italien. Die Blütezeit : 1470-1510*, Munich, Hirmer Verlag G.m.b.H, 1997 ; trad. française *Fresques Italiennes de la Renaissance 1470-1510*, p. 394.

négatif, de ceux qui se laissent envouter par l'Antéchrist ou bien celui, positif, de ceux qui lui résistent – régit l'économie interne de cette scène et marque le début de ce récit de la Fin.

Les scènes suivantes représentent les événements qui suivront la chute de l'Antéchrist : dans la lunette au-dessus de la porte d'entrée, l'Apocalypse (fig. 7) s'annonce par différents phénomènes, dont la disparition des astres du ciel et l'agitation bruyante de la mer.



Fig. 7. Luca Signorelli, 1499-1504, *Apocalypse*, fresque, chapelle San Brizio, cathédrale d'Orvieto.

La fin du monde, annoncée par le prophète et la sibylle représentés en bas à droite, se réalise de l'autre côté de la porte d'entrée. Ici, les anges du Seigneur châtient les impies, ceux qui n'ont pas reconnu le Christ et qui ont pris le parti du mal, selon ce qu'avait annoncé l'apôtre : « Le Seigneur Jésus se révélera du haut du ciel, avec les anges de sa puissance, au milieu d'une flamme brulante, et il tirera vengeance de ceux qui ne connaissent pas Dieu et de ceux qui n'obéissent pas à l'Évangile de notre Seigneur Jésus [...] Alors l'Impie se révélera et le Seigneur le fera disparaître par le souffle de sa bouche. » (Paul, I Thess 1, 7-8 et 2, 8). Le feu craché par les anges destructeurs répand la terreur parmi les populations en fuite, qui paraissent déborder, tout en criant et en se protégeant la tête et les oreilles, dans l'espace du spectateur, lui donnant l'impression de faire partie de la catastrophe représentée.

Dans la lunette à droite de la porte d'entrée est figurée la résurrection de la chair (fig. 8) : en entendant le son des trompettes, les squelettes émergent du sol, s'élèvent et se recouvrent

d'une nouvelle chair, incorruptible et parfaite, comme en témoignent les ombres que ces nouveaux corps projettent.

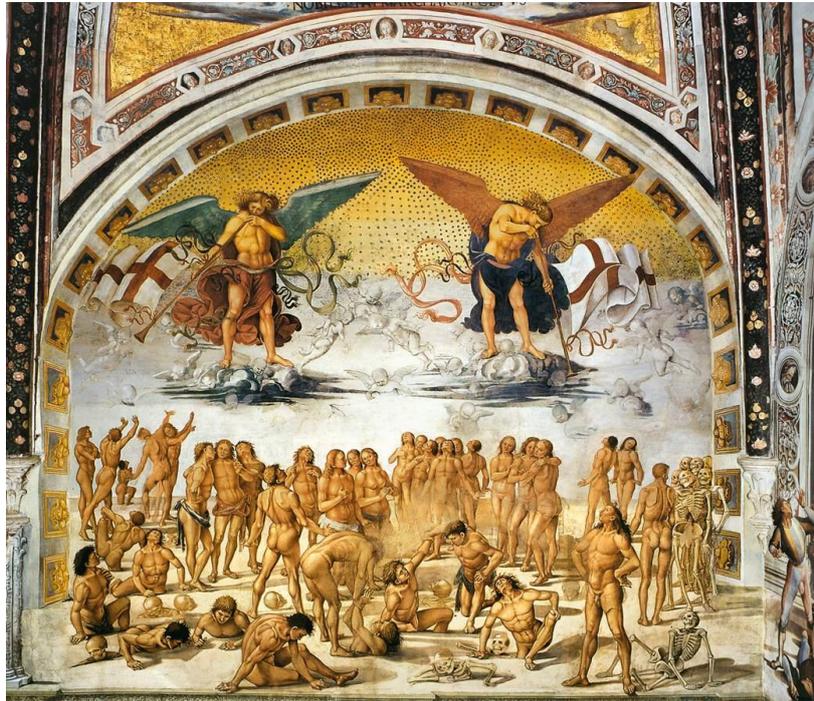


Fig. 8. Luca Signorelli, 1499-1504, *Résurrection de la chair*, fresque, chapelle San Brizio, cathédrale d'Orvieto.

Signorelli a mis tout particulièrement en évidence la cause sonore de l'événement représenté, en dépeignant les corps ressuscités en train de lever la tête et d'offrir l'oreille au son divin. L'on retrouve cette insistance sur l'élément sonore dans les deux scènes représentant les damnés et les élus, situées sur les deux côtés de l'autel, l'une faisant face à l'autre. Les corps ressuscités sont ici torturés ou bien glorifiés, dans l'attente de rejoindre les lieux de béatitude ou de tourment éternels, figurés, quant à eux, sur la paroi de l'autel. Conçues comme opposées, ces scènes reflètent figurativement la pensée antinomique chrétienne concernant le sort de l'humanité ressuscitée et construisent un dispositif visuel et pédagogique dans lequel le fidèle devant l'autel constitue le centre. Afin de visualiser les différents destins des purs et des impies, Signorelli a employé différentes solutions figuratives, par exemple l'opposition entre couleurs chaudes et froides ou bien celle entre les bruits et la musique infernaux et les mélodies célestes.

Dans la scène représentant les damnés au seuil de l'enfer (fig. 9), à côté des nombreuses figurations des cris, on peut remarquer la présence de deux cors : le premier est porté par un damné en train de plonger dans les flammes en bas à droite, le deuxième est employé par un démon afin de torturer auditivement une damnée, qui est forcée par un autre être diabolique à en

écouter le son. À côté d'eux, un autre démon est représenté en train de mordre l'oreille d'une damnée.



Fig. 9. Luca Signorelli, 1499-1504, *Les damnés*, fresque, chapelle San Brizio, cathédrale d'Orvieto.

Ces détails relatifs à une punition de l'organe de l'audition nous paraissent faire allusion à une faute précise de l'oreille, qui serait, en accord avec la lecture en clé auditive de la scène du prêche de l'Antéchrist, celle de n'avoir pas écouté et obéit à la parole divine. Le *topos* de l'identité entre le péché et la peine infligée est présent dans la pensée chrétienne depuis le III^e siècle, et souvent le vacarme infernal a été mis en rapport par les théologiens avec le refus de l'écoute de la parole divine ou bien avec l'audition des musiques luxurieuses¹. Une toute autre ambiance sonore prend place dans la scène figurant les élus à l'entrée du paradis (fig. 10) : au milieu des fleurs, ceux-ci écoutent ravis la musique céleste jouée par le cœur des anges.

¹ Cette identité apparaît déjà dans la *Visio Sancti Pauli*, III^e siècle ; au XII^e siècle, Honorius Augustodunensis, dans l'*Elucidarium* (Jacques Paul Migne (dir.), *Patrologiae cursus completus. Series latina*, vol. 172, col. 1159-1160) définit l'audition de cris et des blasphèmes comme la punition infernale pour ceux qui n'ont pas voulu écouter Dieu et Radulphi Ardentis, dans l'homélie XLIII, *In Epistolas et Evangelia Dominicalia homiliae* (*ibidem*, vol. 155, col. 2097), établit que la peine pour ceux qui ont écouté des musiques luxurieuses est le vacarme infernal. Pour une analyse du rapport d'identité entre le péché et la peine, notamment au sein de la tradition de la prédication par exemples, voir Jérôme Baschet, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e – XV^e siècle)*, Rome, École française de Rome, 2014, p. 81-82.



Fig. 10. Luca Signorelli, 1499-1504, *Les élus*, fresque, chapelle San Brizio, cathédrale d'Orvieto.

De probable référence dantesque, la musique angélique anime cette représentation ainsi que celle adjacente, montrant le véritable paradis, située sur le mur d'autel. Le poème de Dante a d'ailleurs inspiré la figuration du lieu infernal, à droite de l'autel, où Signorelli a reproduit fidèlement le troisième chant de la *Comédie* et son effrayante ambiance sonore, dont nous avons parlé plus haut¹.

Par l'utilisation des différents instruments musicaux et d'impressions sonores, largement tirés de la *Comédie* de Dante, Signorelli a défini une ambiance sonore infernale, dominée par les instruments à vent tel le cor, et une paradisiaque, riche au contraire en instruments à corde. L'opposition entre ces deux musiques semble avoir été résumée par Signorelli dans la figuration en grisaille représentant *Orphée dans l'Hadès*, située dans le soubassement juste en contrebas de la scène des *Damnés* : le violon qui joue Orphée, symbole d'une musique humaine et raffinée, s'oppose au cor que Pluton, dieu des Enfers gréco-romains, tient dans sa main, symbole d'une musique diabolique et animale. Une opposition que l'on retrouve dans le cor et le violon figurés dans les scènes représentant les damnés et les élus. L'enjeu de ce système complexe d'évocations sonores réside, nous semble-t-il, dans le but de susciter chez le fidèle le *timor Dei* : par le biais de différentes allusions aux sons, horribles ou agréables, ainsi qu'à l'acte de leur écoute, ces fresques

¹ Dante, Virgile et des épisodes du Purgatoire de la *Divine Comédie* ont d'ailleurs été représentés par Signorelli dans le soubassement de la chapelle, en correspondance de la scène des *Élus*.

paraissent constituer un « sermon visuel¹ » destiné à lui démontrer l'importance de l'obéissance à la Parole divine et de la crainte du Seigneur afin d'obtenir le salut.

Conclusion

De l'ambiance sonore des récits apocalyptiques à celle des lieux de demeure ultimes évoquée dans les prêches, il apparaît que l'élément sonore est un ressort puissant dans la description narrative des derniers jours et qu'il a été amplement utilisé dans la construction d'une « théologie chrétienne de la terreur »². Au sein de la production figurative relative à ces thèmes, l'on a pu apprécier les nouvelles implications que la mise en image de la sonorité présente dans ces récits entraîne par le travail créatif des artistes comme par les spécificités expressives propres au langage de l'image : l'antinomie sonore et psychologique mise en place par Fra Angelico dans ses retables du *Jugement*, la figuration du cri chez Maitani et Michel-Ange ou bien la représentation de la part de Mantegna d'une musique infernale particulièrement effrayante en sont quelques exemples. L'étude d'un cas spécifique, celui des fresques de Signorelli à Orvieto, nous a permis d'analyser la mise en place d'un dispositif visuel et pédagogique au sein de la chapelle qui, par son complexe agencement figuratif et sonore, montre au fidèle le chemin spirituel à suivre en vue du salut : entre la fausse parole peinte au sein de la fresque du prêche de l'Antéchrist et celle authentique prononcé par le prêtre lors de la messe, tout comme entre les sons épouvantables et la musique céleste figurés sur les murs de la chapelle et les chants qui résonnent dans l'église, l'écoute s'affirme autant dans les images que dans la pratique liturgique comme l'attitude dévotionnelle du chrétien.

¹ Sara Nair James, *Signorelli and Fra Angelico at Orvieto : liturgy, poetry and a vision of the End time*, p. 90.

² Maria-Christina Boerner, *Angelus & diabolus. Anges, diables et démons dans l'art chrétien occidental*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2015, p. 464.

Bibliographie indicative

Dante Alighieri, *La Divine Comédie. L'enfer*, trad. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985.

Jérôme Baschet, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e – XV^e siècle)*, Rome, École française de Rome, 2014.

Maria-Christina Boerner, *Angelus & diabolus. Anges, diables et démons dans l'art chrétien occidental*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2015.

Jean Alexandre Buchon (dir.), *Choix de monuments primitifs de l'Église chrétienne avec notices littéraires*, Paris, Société du Panthéon Littéraire, 1843.

Mattia Cavagna, « Les voix de l'au-delà. Notes sur l'imaginaire acoustique dans quelques évocations infernales de la littérature visionnaire, narrative et théâtrale », *Pris-Ma*, XXIV/1-2, *La voix dans l'écrit*, IX/X, 2008, pp. 27-56.

École biblique de Jérusalem, *Bible de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf, 1998.

David Freedberg, *The Power of Images, Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago, 1989, trad. française *Le pouvoir des images*, Paris, Gérard Monfort éditeur, 1998.

Fritz, Jean-Marie, *Paysage sonore du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Sciences, techniques et civilisations du Moyen Âge à l'aube des Lumières », 2000.

Sara Nair James, *Signorelli and Fra Angelico at Orvieto: liturgy, poetry and a vision of the End time*, Aldershot, Ashgate, 2003.

Jane Martineau (dir.), *Andrea Mantegna : peintre, dessinateur et graveur de la Renaissance italienne*, Paris, Gallimard : Electa, 1992.

Jacques Paul Migne (dir.), *Patrologiae cursus completus. Series latina*, Turnhout, Brepols, 1844-1864.

Éric Palazzo, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, éditions du Cerf, 2014.

Steffi Roettgen, *Wandmalerei des Frührenaissance in Italien. Die Blütezeit : 1470-1510*, Munich, Hirmer Verlag G.m.b.H, 1997 ; trad. française *Fresques Italiennes de la Renaissance 1470-1510*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1997.

Giusi Testa (dir.), *La Cappella nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Milano, Rizzoli, 1996.

TROISIÈME CHAPITRE

Expressions de la peur

Manon Courbin

De la frayeur utile aux « fantômes dans l'esprit » : les contours de la peur dans *La Vie de Marianne*

Introduction

« Le naturel, le plaisant, la finesse des réflexions, la connaissance du cœur et des principaux ressorts qui le mettent en mouvement, s'y rassemblent sans qu'on puisse distinguer lequel fait le plus de plaisir » lit-on dans le *Journal Littéraire*¹ qui commente la publication de la deuxième partie de *La Vie de Marianne*. Quand on évoque Marivaux, l'on pense d'abord à cette plume qui s'attache à disséquer les premiers émois amoureux qui naissent à couvert, dans une atmosphère où le badinage se veut toujours léger, figée par la postérité sous le nom de marivaudage. En effet, le nouveau style qu'il façonne au prix de certaines railleries chez les censeurs du bon goût, éclaire les fluctuations les plus subtiles du cœur humain en une démarche aussi bien anthropologique² que littéraire qui dessine un lien organique entre sa pratique théâtrale ou romanesque et ses textes « journalistiques ». Mais de tout cela, rien qui éveillerait la peur, l'inquiétude ou l'effroi, sentiments qui semblent à première vue aux antipodes du monde de Marivaux. De manière générale, ce sentiment a suscité peu d'études dans le champ du XVIII^e siècle – période révolutionnaire exceptée – ce qui peut s'expliquer par un double préjugé dont le siècle est victime : d'une part l'image de la frivolité mondaine, tout en rubans et en gaieté, d'abord attachée dans l'imaginaire populaire à la Régence, puis par contamination l'ensemble du siècle et de ses arts³ ; d'autre part l'idée, tout aussi réductrice, qui cantonne le XVIII^e siècle à celui des Lumières et de la rationalité triomphante, depositaire d'un savoir nouveau qui dissiperait illusions et préjugés à l'origine de la peur, en vertu de l'injonction à « oser savoir ». Précisons que les

¹ *Journal littéraire*, tome XXII, première partie, p. 229, cité par Deloffre dans l'introduction de son édition de *La Vie de Marianne* (Marivaux, *La Vie de Marianne*, édition de Frédéric Deloffre, Paris, Classiques Garnier, 2019 [1990], p. LXXII). Toutes les mentions suivantes du texte feront référence à cette édition.

² Michel Gilot et Henri Coulet ont contribué à forger l'idée d'une anthropologie proprement marivaudienne en montrant comment l'esthétique de l'auteur est étroitement entremêlée à une psychologie morale et à une conception du sujet qui, à travers les épreuves et égarements qui l'ébranlent, se construit et fait l'expérience d'une certaine liberté. (Michel Gilot, *L'esthétique de Marivaux*, Paris, Sedes, 1998 et Henri Coulet et Michel Gilot, *Marivaux, un humanisme expérimental*, Paris, Larousse, 1973).

³ Fragonard, pour n'en donner qu'un exemple, connaît la même réputation aujourd'hui encore, comme en témoigne l'exposition qui s'est tenue en 2015 entre les murs du musée du Luxembourg, sous le titre de « Fragonard, Amoureux. Galant et libertin ».

recherches sur les manifestations de la peur au XVIII^e siècle portent majoritairement sur les dimensions collectives du sentiment, celles qui ont donné leur nom aux périodes de la Grande Peur ou de la Terreur, en le présentant avant tout comme un phénomène politique¹. Mais certains ouvrages comme *La Peur au XVIII^e siècle, discours, représentations, pratiques*² ou *Les Violences du rococo*³ apportent un éclairage nouveau tant sur l'imaginaire du XVIII^e siècle que sur la représentation de la peur dans ses inflexions les plus intimes : Jean-Paul Sermain analyse « l'horreur agréable » évoquée par Addison, Françoise Devrieux décèle l'effroi lié à une violence latente dans les contes sylphiques, Claire Jacquier s'intéresse aux « Farouches vertus » en soulignant les liens entre la peur et le désir chez les héroïnes de roman.

C'est dans la lignée de cette réflexion que nous inscrivons cette étude qui, à travers l'exemple offert par *La Vie de Marianne*, cherche à interroger la peur non plus comme phénomène social mais individuel, c'est-à-dire comme sentiment vécu. Le roman de Marivaux, paru en livraisons successives entre 1731 et 1742, dépeint les aventures d'une enfant trouvée et livrée à elle-même, qui tente au fil des rencontres de se ménager une place dans la société, oscillant constamment entre l'espoir d'être reconnue dans sa haute origine supposée et l'inquiétude de son avenir incertain. Mais l'intérêt de ce roman par rapport aux productions théâtrales de son auteur réside surtout dans la forme intradiégétique de sa narration qui permet une exploration *in-situ* des mécanismes du cœur humain. Parmi eux, les manifestations de la peur dans *La Vie de Marianne* témoignent de la transition poétique qui s'opère au XVIII^e siècle, où les sentiments commencent à être interrogés pour eux-mêmes dans toute leur acuité et leur fugacité et non plus seulement pour l'effet produit sur le lecteur. Dès lors, quel éclairage nouveau ces analyses de la peur vécue offrent-elles dans la représentation et l'aperception de soi ?

Aux origines de la peur dans *La Vie de Marianne*

Penchons-nous d'abord sur les sources de la peur dans ce roman pour comprendre quels facteurs font éclore ce sentiment au cours de l'intrigue et évaluer leur degré de concordance avec la doxa de l'époque. Ce sentiment serait-il, pour détourner l'expression de Beaumarchais, un « mal de condition » ? À considérer le statut assigné à la femme, ainsi que sa représentation dans le

¹ Nous pensons entre autres à l'ouvrage somme de Jean Delumeau, *La peur en Occident (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1978.

² *La Peur au XVIII^e siècle, discours, représentations, pratiques*, études réunies et présentées par Jacques Berchtold et Michel Porret, publications de la Faculté des lettres de Genève, Genève, Librairie Droz, 1994.

³ *Les violences du rococo*, textes recueillis et présentés par Jacques Berchtold, René Démoris et Christophe Martin, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

discours socio-médical de l'Ancien Régime, la peur éprouvée par Marianne relèverait d'une double causalité.

Un « mal de condition » ?

Le premier facteur est d'origine naturelle : si l'on en croit l'imaginaire médical de l'époque, la femme, dotée d'une faible constitution, est un être craintif par essence. Marianne, en tant que personnage féminin, serait alors naturellement prédisposée à des inquiétudes plus fréquentes, comme à une curiosité plus aiguisée ou à une vanité plus chatouilleuse, autant de dispositions communément attachées à son sexe. Dans son *Traité des maladies physiques et morales des femmes*, Boyveau Laffeteur étaié cette image qui parcourt tout le XVIII^e siècle :

En général, c'est la crainte qui semble l'affection de l'âme la plus habituelle des femmes ; et elle dérive, comme je l'ai déjà fait entendre, soit de leur foiblesse naturelle, soit du sentiment trop prolongé de cette foiblesse. J'en ai connu qui passoient leur vie à craindre le moindre bruit non prévu ; le danger le plus imaginaire glaçoit leurs esprits animaux et en suspendoit le cours¹.

À travers une rémanence de la physiologie cartésienne appelée pour cautionner le propos, la peur est comprise chez la femme comme un fond possible de l'âme, car sans cesse présente en arrière-plan de son champ affectif. À l'approche de son mariage avec Valville, Marianne, à la fois fébrile et préoccupée du tour que pourraient prendre les événements, finit par accepter avec résignation cet état d'âme : « Enfin ces agitations, tant agréables que pénibles, s'affaiblirent et se passèrent : l'âme s'accoutume à tout, sa sensibilité s'use, et je me familiarisai avec mes espérances et avec mes inquiétudes². » Cette peur diffuse prend ici les contours de l'inquiétude : elle apparaît sous une modalité atténuée pour insidieusement demeurer omniprésente, parvenant presque à se faire oublier comme « affection », pour reprendre le terme de Boyveau Laffeteur, pour devenir horizon permanent. Mais nous ne nous attarderons pas sur ce premier facteur d'origine physiologique, car Marivaux se tient finalement le plus souvent à distance de ce stéréotype : en prêtant à son héroïne un sang-froid étonnant il contribue davantage à infléchir ce topos qu'à y souscrire.

Le second facteur, d'origine sociale, mérite que l'on s'y attarde davantage tant il tient un rôle central dans le roman comme dans la réflexion que Marivaux déploie dans toute son œuvre. Comme Diderot après lui, il prête une attention aiguë à la place des femmes dans l'Ancien Régime : si Marianne a peur, c'est bien moins parce qu'elle est une femme que par les inégalités

¹ Boyveau Laffeteur, *Traité des maladies physiques et morales des femmes* (1798), 4e éd., Paris, Chez l'auteur, 1812, p. 115.

² *La Vie de Marianne*, p. 208.

auxquelles elle est en tant que telle inévitablement exposée. Considérée comme éternelle mineure, une femme non mariée a pour unique choix le couvent ou la prostitution¹, cette ombre noire qui plane sans cesse dans *La Vie de Marianne* et qui se manifeste concrètement à travers le personnage de monsieur de Climal. C'est le faux dévot qui, risquant de perdre sa proie dans les filets de son neveu, confronte l'orpheline à sa situation d'extrême dénuement :

Vous avez de l'esprit et de la raison, et il n'est pas possible que vous ne considériez quelquefois le cas où vous êtes, que vous n'en soyez inquiète, effrayée. On a beau être jeune, distraite, imprudente, tout ce qui vous plaira ; on ne saurait pourtant oublier son état, quand il est aussi triste, aussi déplorable que le vôtre ; et je ne dis rien de trop, vous le savez, Marianne : vous êtes une orpheline, et une orpheline inconnue à tout le monde, qui ne tient à qui que ce soit sur la terre [...]².

Ces sentences inaugurent une longue dissertation sur la fragilité de « l'état » social de Marianne ; l'avoir placée dans la bouche de Climal en accentue le cynisme car c'est lui qui a tout à gagner de la peur de l'orpheline. Si le début du dialogue laisse planer le doute quant à ses intentions, c'est précisément l'évocation de la peur de Marianne qui sert de pivot dans la discussion, en levant le voile de l'implicite : « Tranquillisez-vous ; je n'ai voulu, dans ce que je vous ai dit, que vous inspirer un peu de frayeur utile ; que vous montrer de quelle conséquence il était pour vous, non seulement que nous nous conussions [...]³. » Derrière la topique de l'indigente secourue transparait celle de la frayeur utile : la peur constitue le levier psychologique grâce auquel le faux dévot négocie son statut de sauveur providentiel pour mieux se rapprocher de Marianne, même s'il ne parvient finalement qu'à éveiller une « hantise de l'humiliation⁴ » qui habitera constamment la jeune-fille. Cet état de dénuement social fait naître une frayeur bien loin d'être irrationnelle, et Marivaux s'approprie avec brio les voix féminines pour souligner combien elles sont conscientes de leur situation. L'on trouve ainsi un écho de la situation de Marianne dans le discours de Tervire, la religieuse qui se lie d'amitié avec elle : « Née sans bien, presque abandonnée de ma mère comme je l'étais, je n'ignorais pas tout ce que ma condition avait de fâcheux. J'en avais déjà été effrayée plus d'une fois ; [...] et il n'y avait plus à m'inquiéter de cet avenir dont on me parlait, si j'épousais le baron qui était riche⁵. » En soulignant la sécurité matérielle promise par le mariage arrangé avec le baron de Sercour, Tervire relie directement à sa « condition » son état d'âme qui,

¹ Cette double menace est l'un des ingrédients dramatiques essentiels des romans-mémoires. Marianne fait partie de ces héroïnes qui, comme l'Angélique des *Illustres Françaises* de Challe, ou Anne-Marie de Moras de Mouhy, consentent à une clôture, au moins provisoire, – lorsqu'elle n'est pas entièrement définitive et forcée comme c'est le cas pour Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot – mais qui, comme le fait remarquer Christophe Martin, leur permet d'échapper au sort de Manon Lescaut (Christophe Martin, *Mémoires d'une inconnue*, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014, p. 102).

² *La Vie de Marianne*, p. 111.

³ *Ibidem*, pp. 116-117.

⁴ Michel Gilot, *La Vie de Marianne*, « Introduction », Paris, Flammarion, 1978, p. 29

⁵ *La Vie de Marianne*, p. 469.

évoqué à la première personne tel qu'il est vécu, ne prend plus seulement la forme d'une inquiétude sourde déguisée en *habitus*, mais celle de l'effroi, d'un état d'alarme et de tension, lucide quant à son origine. La culture s'alliant contre elle à la nature, c'est au regard de ce double fardeau que Jean Deprun remarque que les femmes au XVIII^e siècle « sont donc deux fois inquiètes¹ ».

Un affect primaire en réaction à un univers contingent ?

La Vie de Marianne est un archétype du roman de l'enfant trouvé : l'héroïne orpheline tente de se faire une place dans la société tout en livrant son expérience d'un monde contingent où le hasard supplante la Providence et où la peur remplace la foi².

Cette peinture de la société des années 1730 révèle un éclatement des repères et un effritement du socle religieux. La vertu du faux dévot est rachetée *in extremis* sur son lit de mort et, lorsqu'aux approches du dénouement, Marianne prend finalement le parti du couvent, voilà comment elle s'en justifie auprès de Tervire : « Oui, lui répondis-je, ma vie est sujette à trop d'événements ; cela me fait peur. L'infidélité de Valville m'a dégoûtée du monde. La Providence m'a fourni de quoi me mettre à l'abri de tous les malheurs qui m'y attendent peut-être [...] ; du moins je vivrais ici en repos, et n'y serais à charge à personne³. » L'hyperbate qui clôt la phrase, « du moins je vivrais ici en repos », vient ici mettre en doute l'existence d'une quelconque Providence, au lieu même qui s'en réclame le dernier garant : le couvent n'est plus que la promesse d'un repos, privée de toute dimension transcendante.

La capitale est l'emblème de cet univers chaotique et effrayant. La jeune fille voit tout d'abord en Paris, « l'empire de la lune », une sorte de cour des miracles pleine d'agréments qui fait naître une attraction mystérieuse, une « douce sympathie⁴ ». Mais une fois Marianne seule et livrée à elle-même, la découverte de la capitale provoque une perte de repères qui prend la forme d'un effroi vertigineux : « Plus je voyais de monde et de mouvement dans cette prodigieuse ville de Paris, plus j'y trouvais de silence et de solitude pour moi : une forêt m'aurait paru moins déserte, je m'y serais sentie moins seule, moins égarée. De cette forêt, j'aurais pu m'en tirer ; mais comment sortir du désert où je me trouvais ? Tout l'univers en était un pour moi, puisque je n'y tenais par aucun lien à personne⁵. » À travers le même procédé d'*estranagement*⁶ utilisé par

¹ Jean Deprun, *La Philosophie de l'inquiétude*, Paris, J. Vrin, 1979, p. 98.

² Si Marianne semble guidée par son « destin », comme elle le note à plusieurs reprises, Marivaux prend pourtant soin « d'écarter toute lecture providentialiste », à la fois en lui donnant toutes les apparences du hasard et en assignant au sentiment religieux un rôle seulement périphérique (Christophe Martin, *Mémoires d'une inconnue*, p. 93).

³ *La Vie de Marianne*, p. 425.

⁴ *La Vie de Marianne*, p. 17.

⁵ *La Vie de Marianne*, p. 134.

⁶ *L'estranagement*, selon le concept forgé par Carlo Ginzburg et souvent appliqué aux *Lettres Persanes*, permet de découvrir d'un geste faussement naïf, par l'entremise d'une distanciation ou d'un changement de point de vue, les

Montesquieu pour dépeindre la capitale à travers le regard persan, Paris est un lieu qui éclate dans toute son étrangeté, plus proche du désert que de la ville civilisée. L'émergence de la peur n'en est que plus naturelle : ce sentiment perçu dès la Renaissance comme primaire et présocial¹, essentiellement lié à l'instinct de survie, fait ici écho au sentiment de solitude et de « déliement² » éprouvé par la jeune-fille. On trouve dans cet égarement à l'échelle de l'univers un écho, presque mot à mot, au deuil de Marianne lorsqu'elle perd la religieuse qui lui sert de mère : « La frayeur alors s'empara de moi, et ce fut une frayeur qui me vint de la certitude de la perdre : je tombai dans l'égarement ; je n'ai de ma vie rien senti de si terrible ; il me sembla que tout l'univers était un désert où j'allais rester seule³. » Tout sonne comme si la solitude extrême éveillée par la capitale réactivait ce sentiment d'abandon ressenti à la perte de la figure maternelle, seul ancrage dans le monde. Marivaux montre ici la complexité d'une émotion en mille-feuilles qui, tout en impliquant une réaction primaire face à un danger, excède toujours sa propre actualisation : Marianne fait l'expérience d'une peur panique, à la fois sans précédent et pourtant conditionnée et rendue plus virulente par ses anciennes frayeurs. Cette peur vertigineuse prend une coloration métaphysique car elle a des racines plus profondes, ancrées dans un égarement intime qui est, selon Georges Poulet, le propre des personnages marivaudiens pour qui « il n'y a plus de repère ; il n'y a plus de chemin, ni de ligne. Il n'y a plus qu'une ignorance et une angoisse⁴. » De fait, Paris est bien le haut lieu de l'aventure, celui d'une ouverture du champ des possibles s'étendant à l'infini, un horizon bien trop ouvert pour offrir une réelle prise, qui provoque cette terreur succédant à l'euphorie de la découverte. Si cette désorientation géographique est si forte c'est peut-être parce qu'elle fait écho à un phénomène de mutation historique central dans le roman, selon lequel la valeur d'un individu commence à ne plus être entièrement conditionnée par son rang mais aussi par son mérite. L'ironie du sentiment se situe précisément là : cette peur que Marianne ressent devant l'infini des possibles, elle la suscite elle-même chez les autres, en surgissant comme un « agent de perturbation dans une organisation sociale hiérarchisée⁵ », en revendiquant un titre tout à fait discutable et en mettant en question les fondements de la stabilité des rapports sociaux – et madame de Miran ne s'y trompe pas, en s'exclamant à la suite du père

particularités, bizarreries ou absurdités normalement occultées par le voile de l'habitude ou l'ignorance. (Carlo Ginzburg, « L'Estrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire », dans *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire* (1998), Paris, Gallimard, 2001, p. 15-36).

¹ Selon Hobbes, la peur est l'un des principaux moteurs du désir de vie en société. Nous renvoyons ici à l'article de Jean Starobinski, « Surmonter la peur » dans Jacques Berchtold et Michel Porret, *La Peur au XVIII^e siècle, discours, représentations, pratiques*, pp. 87-95.

² Christophe Martin, *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 2004, p. 23.

³ *La Vie de Marianne*, p. 21.

⁴ Georges Poulet, *Études sur le temps humain, II, La Distance intérieure*, « Marivaux », Paris, Plon, 1952, p. 10.

⁵ Christophe Martin, *Mémoires d'une inconnue*, p. 99.

Saint-Vincent, « Quelle dangereuse petite fille tu es, Marianne¹. » Reste à voir comment la réaction liée à ce bouleversement intime témoigne de la reconfiguration de la subjectivité qui s'opère alors dans le champ romanesque.

Estomper les contours de la peur

Depuis la Renaissance, la poétique des passions relève d'une codification très stable, héritée de l'Antiquité : l'esthétique classique est encore en grande partie tributaire de ces règles forgées par Cicéron et Quintilien qui prescrivent de privilégier l'effet à produire sur le lecteur à la représentation subjective des passions. Cette séparation claire et distincte entre les différents affects est réaffirmée au XVII^e siècle par Descartes qui, dans son traité sur *Les Passions de l'âme*, les détaille, circonscrit et répertorie rigoureusement. Pourtant, dans l'article 165 des « Passions particulières » intitulé « De l'espérance et de la crainte », Descartes émet déjà, à la faveur d'une réflexion en apparence anodine, une certaine concession : « Et il est à remarquer que bien que ces deux passions soient contraires, on les peut néanmoins avoir toutes deux ensemble [...] »². Dans ce geste dialectique qui montre combien les frontières entre les passions, mêmes les plus antagonistes, sont poreuses, l'on décèle un indice de l'infléchissement esthétique qui sera en jeu tout au long du XVIII^e siècle. Le roman-mémoire repense cette représentation de la peur comme passion définie, aux effets clairement lisibles, pour explorer un sentiment aux contours plus diffus.

De la passion au sentiment : les modulations de la peur

Cette évolution esthétique, qui prolonge le mouvement de l'écriture de soi amorcé dans les nouvelles historiques ou les mémoires du siècle précédent³, provoque deux répercussions majeures dans l'écriture de la peur. Elle se manifeste d'abord par un procédé d'atténuation : l'intérêt grandissant pour les affects les plus minimes reflète un nouveau rapport à soi et au sensible. L'héroïne de Marivaux prête ainsi une écoute subtile au moindre de ses états d'âme, à ces infimes inflexions de l'âme qui, jugées jusqu'alors trop insignifiantes, n'avaient pas droit de cité dans la forteresse des Belles Lettres. En recevant un billet par exemple, elle note : « À neuf heures du matin, le lendemain, une sœur converse m'apporta un petit billet d'elle. Je l'ouvris avec un peu d'inquiétude de ce qu'il contenait⁴. » Bien loin des grandes passions de l'âme qui faisaient

¹ *La Vie de Marianne*, p. 200.

² Descartes, *Les passions de l'âme* (1649), Paris, Gallimard, 1969, p. 149.

³ L'écriture des sentiments est déjà sensiblement présente dans les mémoires du cardinal de Retz ou de Saint-Simon par exemple, même si elle s'y fait plus discrète et n'en constitue pas le sujet premier.

⁴ *La Vie de Marianne*, p. 415.

le sel des romans héroïco-galants du siècle précédent, on a ici une retranscription des micro-événements du quotidien qui se rapproche de la forme du journal intime. Marianne reporte jusqu'au moindre détail un léger émoi que Marivaux semble avoir voulu, à coup de « petit » et « d'un peu », minimiser à dessein, et qui rejoint ces images « qu'on pourrait bien considérer comme absolument gratuites, rapportées tout simplement parce qu'elles sont liées à des instants vécus¹ » et dans lesquelles Michel Gilot décèle les prémices du genre autobiographique. Marivaux est ainsi l'un des premiers qui dépeint la peur dans ses variations les plus intimes, en osant explorer de nouveaux sentiers de la terminologie affective.

Tout en se raffinant, le sentiment même de la peur prend des contours indistincts. Le roman-mémoire estompe la ligne de démarcation entre des sentiments clairement définis, aussi bien dans leur essence que dans leur effet et représentation ; il propose de nouvelles modalités d'expression de la subjectivité pour « donner une image fidèle des équivoques et des obscurités de la conscience². » Quand Marianne rencontre Valville, son futur fiancé, elle traduit ainsi son émoi :

C'était un mélange de trouble, de plaisir et de peur ; oui, de peur, car une fille qui en est là-dessus à son apprentissage ne sait point où tout cela la mène : ce sont des mouvements inconnus qui l'enveloppent, qui disposent d'elle, qu'elle ne possède point, qui la possèdent ; et la nouveauté de cet état l'alarme. Il est vrai qu'elle y trouve du plaisir, mais c'est un plaisir fait comme un danger, sa pudeur même en est effrayée ; il y a là quelque chose qui la menace, qui l'étourdit, et qui prend déjà sur elle³.

La voix de Marianne offre ici une percée dans une sorte d'infra-conscience, qui parvient à grappiller quelques bribes de sentiments, aussi divergents que la peur ou le plaisir, sans qu'elle puisse les distinguer et encore moins les expliquer. Cette peur liée à la naissance du sentiment amoureux n'est pas inédite car elle joue déjà un rôle central dans le dispositif dramaturgique de Marivaux, centré sur l'épreuve⁴ : « L'amour d'un tiers y apparaît presque toujours comme un élément perturbateur conduisant à fragiliser un équilibre initial. Ce que craint le sujet marivaudien dans cette expérience capitale, c'est de perdre sa propre identité⁵. » Le personnage est moins confronté à des obstacles extérieurs (même s'ils ne sont pas absents, comme l'épisode du conseil devant lequel Marianne est appelée à comparaître le prouve), qu'à une suite d'épreuves qui,

¹ Michel Gilot, « L'émotion autobiographique dans deux romans des années 1730 », dans *Le roman des années trente*, Journées d'étude organisées par Annie Rivara, Saint-Étienne, publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, p. 35.

² Jean-Paul Sermain, *Rhétorique et roman au dix-huitième siècle. L'exemple de Prévost et Marivaux*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1985, p. 142.

³ *La Vie de Marianne*, p. 66.

⁴ Thème central de *La Surprise de l'amour* (1722), une des premières pièces de l'auteur, la reconnaissance du sentiment amoureux par-delà les réticences et les méprises qu'il suscite chez LÉlio et la Comtesse, est au cœur de nombreuses intrigues marivaudiennes suivantes comme *Le Jeu de l'amour et du hasard*, *La Double Inconstance* ou *Le Triomphe de l'amour*.

⁵ Christophe Martin, *Mémoires d'une inconnue*, pp. 49-50.

notamment en suscitant cette peur, l'ébranlent au cœur de son intimité mais par lesquelles il se construit. Plus originale en revanche, est cette virtuosité de la narration intradiégétique qui permet de retranscrire la peur de l'intérieur, dans toute la complexité et l'opacité fatalement engendrées par l'état d'alarme dont elle est nimbée. Comme le remarque Philip Stewart, cette esthétique du « mélange », cette tendance à subtiliser à l'extrême l'expression des sentiments, fait partie des traits stylistiques qui ont fait paraître Marivaux si précieux aux yeux de ses contemporains. Pourtant, c'est enfin une manière d'assumer dans le champ esthétique combien « l'émotion la plus bouleversante est souvent en même temps complexe, non unitaire, mais une confluence d'émotions disparates et même contradictoires¹. » C'est surtout une mise en pratique directe des théories poétiques novatrices de l'auteur, telles qu'il les expose dans ses « Pensées sur la clarté du discours » : certains sentiments extrêmement vifs ne trouvent de chemin d'expression qu'à travers un nouveau type de clarté, non cette clarté parfaitement limpide qui parle à tous, mais une clarté qui se risque à saisir la part d'obscurité de l'objet qu'elle décrit, et qui, malgré ses aspérités, est la seule capable de l'exprimer dans toute son intensité, « au degré précis de force et de sens dans lequel nous l'avons conçue². » Marivaux dépeint ainsi cette peur diffuse, entremêlée d'autres sentiments et aux contours contradictoires qui l'allient au plaisir, « dans un degré de sens propre à la fixer, et à faire entrevoir en même temps toute son étendue non exprimable de vivacité³. » La peur n'est plus une passion distincte, mais un sentiment insaisissable, un « mouvement inconnu » qui s'entremêle à d'autres et qui, par ce jeu de brouillage dans ses effets, gagne paradoxalement en consistance et en pouvoir de suggestion.

Je pense, donc je m'inquiète

Ce sentiment de crainte atténuée et diffuse prend au XVIII^e siècle une coloration métaphysique : se faisant fond naturel de l'âme, l'*in-quietus*, au sens le plus littéral du terme, est considéré par Jean Deprun comme le mal du XVIII^e siècle⁴. L'inquiétude, dès lors indissociable d'une conscience perçue comme un flux à la fois instable et continu, devient le propre d'une subjectivité en perpétuel mouvement. Tervire retranscrit ainsi le changement intérieur provoqué par la mort de madame de Tresle : « J'en perdis mon étourderie, ma dissipation ordinaire, et cet esprit de petite fille que j'avais encore. En un mot, je m'inquiétai, je pensai, et ma première pensée

¹ Philip Stewart, « La sincérité, degré zéro de la rhétorique ? » dans Véronique Ferrer et Catherine Ramond (dir.), *La langue des émotions, XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Classique Garnier, 2017, p. 72.

² Marivaux, « Pensées sur la clarté du discours » dans *Journaux*, II, Jean-Christophe Abramovici, Marc Escola et Erik Leborgne, Paris, Flammarion, 2010, p. 49-50.

³ *Ibidem*.

⁴ *La Philosophie de l'inquiétude*.

fut de la tristesse, ou du chagrin¹. » La première parataxe semble excéder le pur mouvement appositif en insinuant un lien de causalité par lequel Marivaux pose une équation entre la pensée et l'inquiétude. Mais reconnaître cette part d'inquiétude comme constitutive de la psyché romanesque a un coût esthétique : cela implique d'abolir le principe de la caractérologie classique qui commandait de construire chaque personnage autour d'un type bien défini. Exit ainsi les personnages de peureux tels le Panurge de Rabelais, ou le Scaramouche de la *Commedia dell'arte*, aux traits tout entiers conditionnés par une caractéristique majeure et suffisamment marqués pour donner lieu à des antonomases. Le roman-mémoire explore les méandres de l'esprit, en ne cherchant plus à représenter des types définis mais des consciences toujours instables, qui se déploient et se nourrissent de leur propre mouvement. Un autre coût de cette mutation esthétique, plus lourd peut-être, est la reconnaissance du tragique de la condition humaine, pour qui le repos et la sécurité demeure à jamais un inaccessible.

Des peurs et déraisons

Si la peur et ses variations sont toujours, sous une forme plus ou moins latente, présentes dans les soubassements de la conscience, il s'agit moins de chercher à les supprimer en montrant que leur origine, l'ignorance ou l'illusion, les rend infondées, que de souligner cette part d'irrationnel et de l'exhiber volontairement, et selon une perspective résolument moderne, en tant que donnée intégrante de l'esprit.

Les fantômes de l'esprit

Dans le texte de Marivaux, cette reconnaissance prend une dimension esthétique qui se traduit, au cours de deux occurrences notables, par l'intériorisation de motifs gothiques, leur désignation comme productions de la psyché qui se donnent comme telles, sans illusion d'une existence extérieure. La première occurrence apparaît après une discussion avec un religieux qui fait voir à Marianne les dangers qu'elle court à rester seule dans l'auberge : « Son discours fit son effet : j'ouvris les yeux sur mon état, et je pris de l'inquiétude de ce que je deviendrais ; cette inquiétude me jeta encore mille fantômes dans l'esprit². » Cette surenchère dans la représentation de la peur montre à quel point la désignation commune du sentiment est inapte à traduire l'effet ressenti, qui appelle dès lors une désignation originale. Comme le notent Jacques Berchtold et Michel Porret :

¹ *La Vie de Marianne*, p. 443.

² *Ibidem*, p. 26.

La peur romanesque est une passion qui a ses formes d'expression, et qui se traduit par une symptomatologie à la fois riche et conventionnelle. À l'origine, la perturbation des facultés de perception occasionne la perversion du rapport entre un sujet et les objets qu'il perçoit dans le monde qui l'environne – quel que soit le statut objectif de leur pouvoir effrayant¹.

La tournure néologique « jeter mille fantômes dans l'esprit » révèle les coulisses de la transmutation esthétique opérée par Marivaux qui infléchit les formes d'expression de la peur en projetant sur une crainte fondée une image chimérique et insaisissable, seule capable de véhiculer toute l'intensité du sentiment vécu.

Mais la mention la plus flagrante de ce procédé transparait lorsque Marianne, qui vient de perdre la sœur qui l'avait élevée et se retrouve seule, commence à divaguer à la vue de l'aubergiste :

Dans cette physionomie alors, j'y trouvais des choses terribles ; celle de sa femme me paraissait sombre, ténébreuse ; les domestiques avaient la mine de ne valoir rien. Enfin tous ces visages-là me faisaient frémir, je n'y pouvais tenir ; je voyais des épées, des poignards, des assassinats, des vols, des insultes ; mon sang se glaçait aux périls que je me figurais : car quand une fois l'imagination est en train, malheur à l'esprit qu'elle gouverne².

La mention de ces fantômes, épées ou poignards pour exprimer un état de fragilité sociale bien réelle constitue une métaphore vive en même temps qu'une tentative, à travers l'accumulation, de forger une formule qui se prêterait aux milles formes de l'angoisse, sans réifier le sentiment. Ici ce ne sont pas tant les sources de la crainte qui nous intéressent que leur abstraction la plus pure : on passe des visages aux poignards et aux assassinats, autant de motifs qui deviendront constitutifs de la littérature gothique qui trouvera une unité une trentaine d'années plus tard³, et qui, parce qu'ils n'ont ici d'autre existence que purement virtuelle (à aucun moment en effet ces menaces ne s'actualiseront dans le roman), constituent une modalité de représentation d'angoisses ou de hantises *a priori* indicibles. On décèle une motivation implicite à la production de ces images, à mi-chemin entre la hantise et l'hallucination, si on rappelle qu'elles surgissent précisément lorsque Marianne vient de perdre la sœur qui lui servait de mère de substitution ; Marivaux semble ainsi créer, par effet de surimpression, une résurgence de l'épisode traumatique à travers la mention de ces assassinats et poignards, images faisant écho à cette situation de deuil initial. Ainsi, « la peur, interprétée biologiquement comme indication d'un danger à éviter, peut dans la perspective

¹ *La Peur au XVIII^e siècle, discours, représentations, pratiques*, études réunies et présentées par Jacques Berchtold et Michel Porre, publications de la Faculté des lettres de Genève, Genève, Librairie Droz, 1994, p. 13.

² *La Vie de Marianne*, p. 26.

³ La tradition littéraire donne pour acte de naissance du roman gothique les années 1760 avec *Le Château d'Otrante* d'Horace Walpole, mais des images constitutives du genre éclosent bien avant, dès les années 1730, et sont déjà courantes chez des auteurs comme Prévost ou madame de Tencin.

existentielle représenter au contraire une tentative d'évasion face à une réalité difficile à accepter¹ », ici la réalité de la perte et de la solitude. Mais le plus intéressant réside dans la conscience que la narratrice a de son affabulation, qu'elle présente comme telle (« j'y trouvais », « je voyais ») et qui fait écho aux considérations critiques de l'époque comme celles de Bayle ou de Fontenelle sur la puissance de la fiction. On comprend ici toute l'importance du point de vue intradiégétique, dans la désignation de soi comme la source première des projections qui donneront vie à l'angoisse : si la peur est dénoncée comme l'une des dérives de l'imagination, elle peut également trouver en elle son propre remède. Il ne s'agit pas tant de rationaliser la production des images effrayantes que de l'assumer comme un mécanisme de défense inhérent au fonctionnement de la psyché, un moyen d'embrasser la peur pour mieux avoir prise sur son objet, se l'approprier et l'exorciser.

Braver l'indicible

En représentant la peur ressentie, Marivaux explore, en même temps que les zones les plus obscures de la conscience, les confins du langage et souligne à plusieurs reprises sa résistance. Ainsi, juste avant de livrer ses visions angoissées dans l'auberge, Marianne souligne à quel point l'objet de sa peur se dérobe à son discours : « Je gardais ce religieux à vue, car j'avais résolu de ne point coucher cette nuit-là dans la maison. Je ne saurais pourtant vous dire précisément quel était l'objet de ma peur, et voilà pourquoi elle était si vive [...] »². La difficulté de dire la peur, de la saisir dans son essence, est constitutive de sa nature mouvante et insondable : davantage que l'objet qui éveille la peur, c'est ce qui échappe en elle qui génère l'acuité du sentiment. Marivaux montre, à travers ce cas de résurgence d'angoisse enfantine, combien l'effroi se situe précisément dans cette part d'obscurité irréductible, qui la rend si « vive ». Il s'agit d'un pur mouvement de l'âme, dont l'intensité éclipse la possibilité d'appréhension nécessaire à toute formulation. Mais Marianne ne dit pas pour autant qu'elle n'en peut rien dire : elle ne peut rien en dire de précis, et la nuance est de taille. Les images évoquées plus haut par lesquelles elle tente tant bien que mal de mettre si ce n'est des noms, du moins des images, sur son sentiment, permettent de le traduire de manière schématique. Pourtant, comme Marianne le remarque, ces images ne collent pas entièrement au sentiment vécu : elles témoignent d'un hiatus inexorable entre la peur ressentie et la possibilité d'en dessiner verbalement les contours. Cet exemple offre ainsi une justification paradigmatique de la nouvelle poétique revendiquée par Marivaux :

¹ *La langue des émotions, XVI^e-XVIII^e siècles*, p. 34.

² *La Vie de Marianne*, p. 26.

C'est comme si l'âme, dans l'impuissance d'exprimer une modification qui n'a point de nom, en fixait une de la même espèce que la sienne, mais inférieure à la sienne en vivacité, et l'exprimait de façon, que l'image de cette moindre modification pût exciter dans les autres, une idée plus ou moins fidèle de la véritable modification qu'elle ne peut produire¹.

Cette « modification » de l'âme suscitée par la peur invite à un jeu d'images fantasmatiques mais non chimériques car fidèles au plus près de la réalité vécue. Comme Prévost, Marivaux manifeste ainsi la conscience aiguë que « les émotions ne se représentent pas par des idées² », du moins jamais parfaitement ; ce qui l'incite à bouleverser à la fois la conception classique des passions, et la croyance en un langage transparent qui offrirait un rapport direct au monde et à soi.

En somme Marivaux s'affranchit de l'injonction à représenter la peur selon des codifications universalisantes en donnant corps à un sentiment qui naît des abysses du sujet et qui interroge sa dynamique profonde. Ce propos est assumé jusqu'au bout lorsque Marianne avoue, alors qu'elle redoute de manquer à la parole donnée à sa protectrice : « Je me craignais moi-même³. » Bien loin de l'afféterie stylistique outrée qu'on a pu lui prêter, l'attention qu'il porte à ce genre de « détails » psychologiques renouvelle la dynamique profonde de la narration romanesque, en faisant des rouages de l'esprit un objet de tension dramatique. La consistance de la psyché qui prend forme dans les romans-mémoires naît peut-être dans cet espace dont Marivaux a eu l'intuition, espace infime, mais irréductible, entre de nouvelles voies de l'expression de soi et la réalité effective du sentiment vécu qui résiste malgré tout à cette assignation.

¹ Marivaux, « Sur la clarté du discours » dans *Journaux*, II, Jean-Christophe Abramovici, Marc Escola et Erik Leborgne, Paris, Flammarion, 2010, p. 50.

² *La langue des émotions, XVII^e-XVIII^e siècles*, p. 71.

³ *La Vie de Marianne*, p. 191.

Mélissa Fletgen

La peur comme divertissement. Le cas des jeux vidéo d'horreur

Introduction

Des livres d'horreur aux maisons hantées des parcs d'attraction, les loisirs et la peur ne sont pas toujours dissociés. Celle-ci peut même être recherchée. Les jeux vidéo, de plus en plus populaires et de types variés, peuvent aussi proposer aux joueurs¹ d'affronter leurs angoisses. En s'immergeant dans cet univers virtuel à travers un personnage, le joueur peut s'adonner à ce divertissement sans être réellement en danger tout en étant à la fois acteur et victime de ses peurs. Les émotions ressenties, l'adrénaline ou l'excitation sont bien réelles. Les jeux vidéo présentent en outre l'avantage d'être accessibles au plus grand nombre, contrairement à d'autres activités telles que les sports extrêmes. Proches du cinéma avec lequel ils ont de nombreux points communs, les jeux vidéo s'en distinguent pourtant en donnant au joueur la capacité d'agir. Il n'est plus un simple spectateur mais participe d'une façon ou d'une autre. Il est intéressant de signaler que des films s'inspirent d'ailleurs de ces jeux et inversement. L'enjeu de cet article est d'aborder la peur en lien avec les jeux vidéo. Il s'agit d'une part d'expliquer le succès de ces jeux mais aussi d'en appréhender la complexité. La peur est plurielle, non seulement dans son origine, qu'il est possible d'aborder en analysant le contenu et les mécanismes du jeu, mais aussi dans ses degrés. D'autre part, cette peur peut être éprouvée par le personnage ou par le joueur ; les deux sont parfois entremêlés. L'attachement que le joueur peut développer pour le personnage qu'il incarne, ou l'identification à celui-ci, contribuent à ce qu'il ait peur pour lui dans les moments où il pense être en danger. La peur dans les jeux vidéo a longtemps été solitaire, ce n'est plus le cas aujourd'hui. Les vidéos *let's play*, dans lesquelles un joueur filme son expérience de jeu, se sont multipliées ces dernières années et concernent aussi les jeux d'horreur. Il est important d'ajouter qu'il existe aussi des jeux vidéo de ce type conçus pour être joués à plusieurs. La peur est alors partagée ; elle devient collective. Enfin le joueur peut être à l'origine de la peur des autres. C'est notamment le cas dans *Dead by Daylight*, jeu dans lequel plusieurs joueurs « victimes » doivent survivre à un « tueur » incarné par un autre joueur. Le plaisir n'est plus uniquement d'avoir peur

¹ Dans le cadre de cet article, j'ai choisi de ne pas utiliser l'écriture inclusive, aussi le terme « joueur » est employé pour l'ensemble des joueurs et des joueuses.

mais il devient dès lors celui de faire peur. Ainsi la peur est une notion qui comporte bien des aspects à prendre en considération, y compris dans les jeux vidéo.

Le succès des jeux vidéo d'horreur

Les raisons de leur popularité

Dans sa classification des jeux, le sociologue français Roger Caillois¹ propose la catégorie « Ilinx », ou le vertige, pour ceux qui génèrent un effet physique particulier sur l'individu : tournis, adrénaline, griserie... Il décrit les jeux qui font partie de cette catégorie comme ceux « qui reposent sur la poursuite du vertige et qui consistent en une tentative de détruire pour un instant la stabilité de la perception et d'infliger à la conscience lucide une sorte de panique voluptueuse². » Un certain nombre de jeux ou d'activités, comme les manèges à sensations fortes ou le saut à l'élastique, procurent ce type de sensations. La perte des sensations ou le désir d'en provoquer d'autres ne sont pas récents, nous pouvons penser à colin-maillard ou même à la balançoire. Or, on les retrouve aussi dans des jeux vidéo, notamment ceux d'épouvante.

Le joueur est en toute sécurité, le plus souvent chez lui, et peu mobile, même dans le cas de la réalité virtuelle puisqu'il ne quitte pas un espace de jeu délimité et restreint. Cependant, concentré sur le jeu, il ressent le stress d'une situation tendue, la crainte d'une attaque, le soulagement lorsqu'il pense son personnage hors d'atteinte, bien que cela soit souvent temporaire. Guillaume Baychelier³, en s'appuyant sur le modèle pensé par Schiller, évoque des « plaisir négatifs », c'est-à-dire des « plaisirs ne pouvant s'exprimer que par la médiation d'un déplaisir⁴. » Selon l'auteur, influencé par le philosophe Edmund Burke, cette articulation entre plaisir et déplaisir se fait dans la perspective esthétique du sublime. Toutes les émotions et sensations sont bien réelles et potentiellement fortes voire extrêmes. Elles se manifestent plus ou moins selon les sensibilités de chacun, et certains y seront hermétiques. Néanmoins, le fait de ne pas avoir peur dans un jeu d'horreur, ne signifie pas qu'il ne peut pas être considéré comme terrifiant par quelqu'un d'autre.

¹ Roger Caillois était un chercheur français. Il fonda le Collège de Sociologie avec Georges Bataille avant d'être élu membre de l'Académie française. Ses œuvres, comme *L'homme et le sacré* ou *Les jeux et les hommes*, demeurent des références en sciences humaines et sociales.

² Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2018, p. 67-68.

³ Guillaume Baychelier est docteur en arts et sciences de l'art, professeur agrégé d'arts plastiques et plasticien vidéaste. Il est l'auteur de nombreux articles et s'intéresse particulièrement aux jeux vidéo d'horreur.

⁴ Guillaume Baychelier, « Jeux vidéo horribles et artialisation des émotions extrêmes », *Nouvelle revue d'esthétique*, n°14, 2014/2, p. 81.

Certes l'achat d'une console ou d'un ordinateur a un coût, que les foyers les plus modestes peuvent avoir du mal à payer. Malgré tout, les nombreuses fonctions de l'ordinateur tendent à le rendre de plus en plus indispensable dans les foyers. Selon l'Insee, 81,1% de la population française dispose d'un micro-ordinateur – portable ou non – en 2016¹. Ces chiffres sont en augmentation puisqu'en 2013 seulement 77% de la population était équipée d'un ordinateur, contre 45% en 2004². De fait, les jeux vidéo sont du point de vue pratique et financier relativement accessibles, surtout si l'on considère le marché de l'occasion. Il n'est pas nécessaire de s'organiser, de se déplacer sur une distance plus ou moins importante de son domicile... comme c'est le cas lorsqu'on se rend dans un parc d'attraction par exemple. Une des raisons de la popularité des jeux vidéo d'horreur est justement cette accessibilité qui ne caractérise pas forcément d'autres divertissements permettant de ressentir ces mêmes sensations.

Il est aussi important de rappeler que les jeux vidéo, pas spécifiquement d'horreur, sont particulièrement populaires. Ils occupent une place dans notre société qui ne doit pas être ignorée. Il existe une multitude de genres de jeux qui s'adressent à des publics différents. Cependant, les jeux d'horreur ne sont évidemment pas ceux qui vont toucher un très large public. Il est important de rappeler que chaque jeu est classé selon un système par âge, PEGI³, qui donne des indications sur le contenu du jeu et pour quelle catégorie de personnes il est adapté grâce à l'utilisation de pictogrammes. Si l'on se penche sur les chiffres du syndicat des éditeurs de logiciels de loisirs⁴, en 2018 aucun jeu parmi ceux faisant partie du top 20 du marché physique – en valeur comme en volume – n'est un jeu d'horreur et ce, quelle que soit la plateforme choisie. Cela ne signifie pas pour autant que des jeux vidéo de ce type ne connaissent pas le succès ; ils touchent simplement un nombre de joueurs plus restreint.

Le rôle de l'immersion

Nous avons évoqué précédemment les attraits des jeux vidéo, y compris d'horreur. Toutefois, la caractéristique la plus importante est l'immersion. Contrairement à une pièce de théâtre ou à un film, le joueur devient un acteur de l'histoire. À travers son personnage, il va devoir faire face à des situations effrayantes. À l'origine, la plupart des jeux d'horreur étaient caractérisés par une vue à la troisième personne, notamment les premiers *Resident Evil*. Cependant, depuis ces dernières années, la vue à la première personne est fréquemment choisie par les développeurs afin d'accentuer cette impression d'y être. Cette mode, qui a débuté dans les

¹ Insee, *Tableaux de l'économie française*, édition 2018, p. 75.

² Carine Burricand, François Gleizes, « De plus en plus de foyers équipés de biens électroniques », *Insee Focus*, n°20, 2015.

³ PEGI signifie *Pan European Game Information*.

⁴ Il s'agit du S.E.L.L.

années 2010, a véritablement été adoptée avec le succès d'*Outlast* sorti en 2013. On retrouve le recours à ce procédé dans de nombreux jeux comme *Agony*, *ZombiU*, ou encore *Alien : Isolation*. Cette vue peut contribuer à favoriser l'immersion du joueur et se trouve être appréciée du public. Des études menées par des chercheurs ont mis en évidence que l'immersion n'est pas spécialement liée au mode de visualisation¹. Ainsi, la vue à la première personne ne la favoriserait pas spécialement. En revanche, elle offre un champ de vision qui laisse voir frontalement ce qui menace les joueurs et permet d'aller au plus près des représentations « gores² ».

Ce type de jeu n'est pas centré sur la personnalisation du personnage qui permet éventuellement d'en créer un qui nous ressemble. Il est même rare qu'on puisse choisir le sexe de son personnage³. On ne s'implique donc pas émotionnellement parce qu'on s'identifie d'une façon ou d'une autre au personnage, mais parce qu'on est ce personnage lorsqu'on joue. Le youtubeur At0mium dans une de ses vidéos où il joue à *Resident Evil 7* s'excuse de ne pas être aussi bavard qu'à l'ordinaire et en explique la raison : « Là c'est vrai que je suis tellement happé par le truc, et je le vis tellement [...]. Je suis vraiment dedans quoi ». Il rit et ajoute : « C'est pas Ethan⁴, c'est Willy⁵. Je suis dedans là, ça y est⁶. »

Par ailleurs voir à travers les yeux du personnage limite la vision du joueur ; il lui devient impossible de voir ce qu'il se passe derrière lui. Lorsqu'il est poursuivi par exemple, il doit fuir et n'a pas le temps de se retourner. Il doit chercher une échappatoire et il ne peut estimer la distance qui le sépare de son assaillant qu'en se focalisant sur ce qu'il entend. Dès lors, le joueur est confronté à une situation bien plus stressante puisqu'il ignore exactement où se trouve son agresseur potentiel, s'il est loin ou non, s'il le poursuit toujours... Le champ de vision est donc primordial dans le jeu. D'une part, il peut jouer un rôle concernant l'immersion du joueur. D'autre part, il constitue un moyen pour les développeurs de créer des peurs supplémentaires. Bernard Perron, professeur au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'université de Montréal et spécialiste de l'horreur, en particulier dans les jeux vidéo, explique que le suspense et la surprise sont au cœur de l'expérience de jeu : « *Its creepy atmosphere creating a fearful mood that encourages and prepares us to experience fright [...]*⁷. » Par ailleurs, il insiste sur la question de la

¹ Nous pouvons penser aux travaux des chercheurs allemands Schubert, Friedman et Regenbrecht.

² Je remercie Guillaume Baychelier pour cette remarque relative au gore.

³ Il semble pertinent d'évoquer le premier *Resident Evil* sorti en 1996 qui offre ce choix au joueur et fait partie des exceptions.

⁴ Ethan est le prénom du personnage que le joueur incarne principalement dans jeu vidéo *Resident Evil 7*.

⁵ Willy est le prénom du joueur qui réalise la vidéo, bien qu'il soit plus connu sous son pseudonyme At0mium.

⁶ Citations extraites de la vidéo intitulée « RESIDENT EVIL 7 : L'ultime défi - LET'S PLAY FR #7 », ajoutée le 28 janvier 2017 et consultée le 26 mars 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=9tfaCe2kOuU>

⁷ Bernard Perron, « Coming to Play at Frightening Yourself : Welcome to the World of Horror Video », intervention présentée dans le cadre de la conférence *Aesthetic of Play*, 14-15 octobre 2005 à Bergen, Norvège. Consulté le 29/03/2019 sur :

la visibilité et affirme qu'outre le fait que l'obscurité soit une peur primaire, dans ces jeux, les monstres peuvent en surgir, comme nous pouvons le voir avec cette image¹ extraite de *Resident Evil 7* :



Les développeurs jouent avec les caméras de façon à limiter le champ de vision du joueur et ainsi à plus aisément le surprendre, que ce soit avec des plans de caméra fixe ou grâce au mode de vue à la troisième personne.

Pour terminer, les avancées technologiques favorisent aussi la qualité visuelle et sonore du jeu ainsi que la fluidité des images. L'environnement en devient d'autant plus immersif. Il est aussi important d'ajouter que la réalité virtuelle rend aujourd'hui possible une expérience encore plus intense. Guillaume Baychelier s'est particulièrement intéressé à l'iconographie et à la question du volume dans les jeux vidéo, en particulier ceux d'horreur. Il écrit à ce sujet : « Ce déploiement volumique de l'image implique un processus d'immersion qui est caractérisé par la diminution de la distance critique du spectateur par rapport à ce qui lui est montré. En découle une forte implication émotionnelle [...]². » L'immersion en jeu engendre donc une plus forte implication du joueur qui va d'autant plus être affecté aussi bien par l'environnement que par l'histoire, ainsi que par les divers mécanismes du jeu conçus pour faire naître en lui des émotions spécifiques.

https://www.academia.edu/2989134/Coming_to_Play_at_Frightening_Yourself_Welcome_to_the_World_of_Horror_or_Video.

¹ Cette image a été utilisée avec l'accord de Capcom, le développeur et l'éditeur du jeu.

² Guillaume Baychelier, « Visualités vidéoludiques : le jeu des affects » in Kornelia Slavova, Isabelle Boof-Verresse et Elena Dineva (éd.), *Mondes visuels : esthétique et politique de l'affect*, Sofia, Polis Publishers, 2018, p. 88.

Le lien entre le cinéma et ces jeux vidéo

L'horreur est un genre important dès le début du cinéma, y compris muet, qui possède maintenant une communauté d'adeptes se regroupant sur Internet, lors de conventions ou d'évènements... Nous pouvons penser à *La Sorcellerie à travers les âges* de Benjamin Christensen sorti en 1922, qui est un film muet et en noir et blanc, ou encore à *La Marque du vampire* de Tod Browning, film parlant en noir et blanc, sorti en 1935. Le critique Barry Keith Grant, spécialiste en matière de science-fiction et d'horreur au cinéma, a travaillé sur l'histoire de ce genre. Dans « Screams on Screens: Paradigms of Horror », il explique que la peur est une émotion attendue dans ces films et que la qualité de l'œuvre est en partie corrélée au fait qu'elle ait ou non suscité de fortes émotions chez le spectateur. On retrouve divers thèmes dans ces films notamment en fonction des époques. L'auteur fait remarquer que le public est principalement masculin et jeune, tendance que l'on retrouve aussi dans les jeux vidéo d'horreur. Il conclut son article en affirmant que ce type de jeu vidéo est idéal pour expérimenter la peur : « *Because game space is not infinite, games also exploit the horrific potential of this limitation by emphasizing the enclosed, hence entrapping, aspect of its space. If there is one new medium that can extend the "bound experience of fear", it is well and truly the video game*¹. » Soulignons le lien étroit entre le cinéma et les jeux vidéo, y compris d'épouvante. D'une part, ils partagent de nombreux points communs en ce qui concerne le contenu ou les mécanismes utilisés pour faire peur, point sur lequel nous reviendrons ultérieurement. D'autre part, il est fréquent de trouver un jeu adapté en film ; nous pouvons citer les plus célèbres comme *Silent Hill* et *Resident Evil*, ou inversement, par exemple ceux issus des films *Alien* dont le premier est sorti en 1979. Les adaptations peuvent être très différentes du contenu de ce dont elles s'inspirent.

Le concept d'intertextualité et celui de convergence culturelle s'appliquent parfaitement à certains jeux d'horreur qui sont des œuvres multimédiatiques. Des films aux jeux vidéo, en passant par les dessins animés, il s'agit d'œuvres aux multiples supports qui ne se limitent pas aux médias puisque les produits dérivés ne se comptent plus. Le marketing a contribué à développer cette industrie culturelle. Henry Jenkins² a défini la notion de convergence dans son ouvrage *Convergence Culture Where Old and New Media Collide* : « *By convergence, I mean the flow of content across multiple media platforms, the cooperation between multiple media industries, and the migratory behavior of media*

¹ Barry Keith Grant, « Screams on Screens: Paradigms of Horror », *Loading Special Issue, Thinking After Dark : Welcome to the World of Horror Video Games*, vol. 4, n°6, 2010. Consulté le 31/03/2019 sur : <http://journals.sfu.ca/loading/index.php/loading/article/view/85/82>

² Henry Jenkins est un chercheur étasunien qui a pour principaux objets de recherche les médias et les communautés de fans. Ses théories sont la transmédiaité ou la convergence culturelle ont contribué à sa renommée internationale.

*audiences who will go almost anywhere in search of the kinds of entertainment experiences they want*¹. » Les grandes compagnies rendent aisés l'adaptation et les transformations d'un support médiatique à un autre, mais c'est grâce aux fans, public privilégié, qu'une franchise peut devenir « un monde² », pour reprendre l'expression de David Peyron. Yves Chevaldonné³ a lui aussi étudié ce sujet. Il privilégie l'expression « intertextualité entre médias⁴. » Il explique que « le modèle mis en place est celui de la licence, de l'univers que l'on décline sur différents supports⁵. » Ce système a des dimensions artistiques et techniques, mais aussi économiques d'autant que le marketing travaille à augmenter les profits financiers. On peut penser aux figurines, aux T-shirts... Les médias se croisent et s'entrecroisent, un film est adapté en jeu, un jeu en film, et c'est aussi le cas pour ceux appartenant au genre de l'horreur. Le phénomène de remédiation intervient même sur les codes propres à chaque art, en autorisant les emprunts ou en les modifiant.

Comme nous l'avons vu, la peur peut être recherchée et devient source d'un divertissement, ce qui n'est pas récent. Les jeux vidéo d'horreur constituent donc un nouveau moyen de s'amuser de cette façon, mais ne constituent qu'un support parmi d'autres. Il est fréquent qu'un même univers soit intertextuel et qu'en dehors des jeux, il existe des livres, des films... Les jeux vidéo offrent cependant grâce aux progrès technologiques une immersion de plus en plus importante pour le joueur, ce qui est une des raisons de leur succès.

Une multitude de peurs qui ont évolué

Des peurs : contenu, mécanismes et degrés

La question du contenu des jeux apparaît comme primordiale : qu'est-ce qui fait peur ? Notre propos ici n'est pas d'expliquer l'origine de la peur, mais simplement d'évoquer les éléments rencontrés dans ces jeux vidéo qui sont susceptibles de la créer, en particulier lorsqu'ils sont associés. Mentionnons que la peur comporte des dimensions et historique et culturelle influençant les arts qui la reflètent comme la littérature, le cinéma ou encore les jeux vidéo.

Concentrons-nous sur les principaux éléments que l'on retrouve fréquemment et qui génèrent une atmosphère pesante voire angoissante. Sur le plan structurel nous pouvons penser à

¹ Henry Jenkins, *Convergence Culture Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006, p. 2.

² David Peyron, « Quand les œuvres deviennent des mondes. Une réflexion sur la culture de genre contemporaine à partir du concept de convergence culturelle », *Réseaux*, n°148-149, 2/2008, p. 341.

³ Yves Chevaldonné est titulaire d'un doctorat en histoire du cinéma. Enseignant-chercheur, il est rattaché au CRESEM, le Centre de Recherches sur les Sociétés et Environnements en Méditerranées. Yves Chevaldonné est l'auteur de nombreux de revues et a contribué à divers ouvrages.

⁴ Yves Chevaldonné, « Intertextualités : jeu vidéo, littérature, cinéma, bande dessinée. », *Hermès*, n° 62, 1/2012, p. 115.

⁵ *Ibidem*, p. 116.

l'obscurité et aux jeux de lumière limitant la vision, ainsi qu'aux espaces étroits. En ce qui concerne le « bestiaire » qui caractérise ces jeux vidéo, on retrouve certains insectes – notamment les cafards, scolopendres et araignées –, des monstres ou personnages difformes, des cadavres et matériaux biologiques tels que les organes et le sang. Tous ces éléments sont relatifs à l'iconographie. Enfin, les alarmes et panneaux exprimant un danger sont plutôt apparentés à la sémantique.

Le thème du dégoût se trouve aussi être récurrent. Guillaume Baychelier écrit à ce propos : « L'iconographie monstrueuse développée dans les jeux vidéo horrifiques est principalement caractérisée par son aspect dégoûtant. Elle [joue] du paradoxe de l'abjection, à même de repousser et de fasciner dans un même élan¹. » Les infirmières de *Silent Hill* semblent un bon exemple de monstres qui attirent et repoussent à la fois.

En dehors de la possibilité de faire face à une phobie, le décor n'est pas rassurant. Les scènes sont pensées pour créer un malaise ou de l'anxiété chez le joueur. L'image suivante extraite de *SOMA*, suivie d'une autre provenant du jeu *Amnesia : The Dark Descent* permettent d'avoir un aperçu des environnements de jeux vidéo d'horreur² :



¹ Guillaume Baychelier, « Visualités vidéoludiques : le jeu des affects », *op. cit.*, p. 91.

² Ces images sont utilisées avec l'autorisation de Frictional Games, le développeur de ces deux jeux vidéo. *SOMA* est sorti en 2015, et *Amnesia : The Dark Descent* en 2010.



Ajoutons que dans beaucoup de jeux vidéo, l'histoire se déroule dans un endroit isolé et inconnu du personnage, dans lequel le joueur est rarement à l'aise, par exemple un asile, une ville abandonnée, etc. Il est intéressant d'observer que sur la première image plusieurs éléments rappellent le danger. Même en laissant de côté le cadavre décapité et les tâches de sang, on remarque les panneaux – un jaune avec un point d'exclamation noir, un autre sur lequel est écrit « DANGER » – mais aussi les lumières rouges. Ces avertissements visuels sont parfois accompagnés d'un avertissement sonore qui rappelle aux joueurs l'imminence de la menace. Bernard Perron insiste sur le fait que l'avertissement n'est pas un moyen de réduire la peur éprouvée par le joueur, au contraire : « *Simple forewarning is not a way of preventing intense emotional upset. It is worse than having no information about an upcoming event. We can understand why designers of horror games take advantage of this technique*¹. » Néanmoins, un environnement ne suffit pas à faire peur. Dans le jeu de rôle en ligne massivement multijoueur *Star Wars The Old Republic* par exemple, la planète nommée Oricon semble de prime abord être un décor de jeu d'horreur – avec un environnement aux teintes rouges et noires, caractérisé par des excroissances, et peuplé de créatures cauchemardesques –, comme on peut le voir sur cette image² :

¹ Bernard Perron, « Sign of a Threat: The Effects of Warning Systems in Survival Horror Games », université de Split (Croatie), publié chez Cosign, 2004. Consulté le 29/03/2019 sur : https://ludicine.ca/sites/ludicine.ca/files/Perron_Cosign_2004.pdf

² Les images extraites de *Star Wars The Old Republic* ont été utilisées avec l'accord de l'agence de communication Warning Up en charge de *Star Wars* pour Electronic Arts, l'éditeur du jeu.



Toutefois, ce n'est pas un jeu d'horreur et l'atmosphère ne suffit pas à effrayer la grande majorité des joueurs. Par ailleurs, le scénario qui apparaît progressivement et les actes des personnages rencontrés, qui tentent majoritairement de nous nuire, vont contribuer à développer la peur chez le joueur. Celle-ci se manifeste lors des moments intenses, ou lorsque le joueur est surpris. Le « *jump scare* », qui va surprendre l'individu, est un procédé très souvent utilisé. De même, la mise en avant de la vulnérabilité du personnage accentue la crainte du joueur. Cette vulnérabilité est mise en évidence dans les jeux où le personnage ne peut pas se défendre et doit malgré tout survivre ou lorsqu'il dispose de peu de ressources. Le joueur doit alors aussi s'inquiéter de la gestion de ses munitions et plus largement de son équipement, par exemple des piles qu'il possède dans *Outlast* pour voir grâce à sa caméra à vision nocturne. Enfin, il semble pertinent de rappeler que dans de nombreux jeux, en particulier ceux de survie, le personnage incarné par le joueur est la proie. C'est lui que l'on traque, il n'est pas dans une position de force.

Il est évident que chaque individu n'est pas sensible aux mêmes choses ni de la même façon. Alors qu'un joueur va être horrifié de devoir affronter des essaims d'insectes, un autre n'en sera pas particulièrement affecté, en revanche il ne supportera pas de devoir parcourir un tunnel sous-terrain étroit. Il existe également diverses sous-catégories qui font partie du genre « horreur », par exemple la « survie » ou l'horreur « psychologique ». Sursauter, crier, faire la grimace ou même éteindre brutalement la console ou l'ordinateur : les réactions sont variées et les joueurs ne sont pas affectés à un degré équivalent.

Pour terminer, l'imagination joue un rôle primordial et génère des émotions chez le joueur. J'évoquerai une expérience personnelle qui illustre tout à fait ce propos. Dans la démo de *Resident Evil 7*, on se réveille dans une pièce et on tente de s'enfuir d'une demeure peu rassurante.

La vue est à la première personne mais on incarne un homme. En traversant cette maison, à un moment donné, j'ai été surprise par l'ombre du personnage que j'incarnais. Lorsque j'ai vu une ombre d'homme, j'ai l'espace d'un instant eu peur. Etant une femme habituée à jouer des personnages féminins, je n'ai pas reconnu cette ombre comme « la mienne ». C'est mon imagination qui a pris le dessus et j'ai brièvement été effrayée par l'adversaire potentiel que je pensais être à proximité.

Peur du personnage ou peur du joueur ?

Il semble important d'opérer une distinction dans les jeux vidéo entre la peur ressentie par le joueur et celle éprouvée par le personnage. Les deux ne sont pas nécessairement corrélées. Dans la plupart des jeux vidéo, la peur du joueur et celle du personnage coïncident. Elles surviennent lors d'un moment angoissant qui affecte non seulement le personnage mais aussi celui qui l'incarne. La peur du personnage va se manifester par son rythme cardiaque ou sa respiration, mais aussi par les propos qu'il tient. Dans *Fahrenheit*, lors d'une séquence le joueur incarne une policière qui interroge un criminel à l'asile Bellevue. Une coupure de courant engendre l'ouverture de toutes les cellules et le personnage doit profiter de l'obscurité pour traverser l'asile afin de sortir sans attirer l'attention des détenus. Sur l'interface, un baromètre de l'état psychologique du personnage¹ est visible en permanence. Ses murmures sont aussi un indicateur de ses craintes. La policière tente de se calmer par exemple : « Il faut que je respire calmement, sinon je vais m'évanouir et tout sera fini... » La peur que ressent le personnage n'est donc pas inconnue du joueur. Cependant, il est tout à fait possible de rencontrer des personnages terrifiés sans que cela soit effrayant pour le joueur. Parfois, il arrive aussi de jouer un personnage qui a peur sans pour autant éprouver la même chose, pour des questions de sensibilité ou de faible qualité du jeu. Dans les jeux à la troisième personne, la séparation est plus nette entre le personnage et le joueur et celui-ci peut, par empathie s'inquiéter pour son personnage.

De plus, les jeux vidéo peuvent provoquer d'autres types de peur pour le joueur qui seront inconnues au personnage. Un exemple qui apparaît comme particulièrement pertinent par rapport à notre propos est la question de la sauvegarde. Dans les jeux où il n'est pas possible d'enregistrer sa progression à sa guise et dans lesquels il est nécessaire d'avoir atteint un point particulier, le stress peut être à son comble, en particulier si le jeu est difficile. Le joueur a passé du temps à avancer dans le jeu, il aura eu du mal à se défaire d'adversaires, et l'échec signifierait

¹ C'est aussi le cas dans d'autres jeux comme *Eternal Darkness: Sanity's Requiem* sorti en 2002 où la santé mentale du personnage – visible sous forme d'une jauge – est à prendre en considération pour lui éviter la folie et les hallucinations.

recommencer une bonne partie de tout ce qu'il vient d'accomplir¹. Espérer trouver un point de sauvegarde ou parvenir à un moment du jeu dans lequel une sauvegarde automatique s'enclenche va alors être au centre de ses pensées. L'idée est que le thème de la peur dans les jeux vidéo est complexe, et ne concerne pas uniquement les jeux d'horreur.

Une évolution récente : faire peur aux autres

Si l'on s'intéresse à l'histoire des jeux vidéo d'horreur, on observe deux évolutions majeures récentes. La première est l'apparition autour de 2010 des premiers jeux multijoueurs de ce type. La peur qui, jusqu'à présent, était plutôt individuelle devient alors collective. Les façons de jouer changent aussi avec l'utilisation de vocaux. Les joueurs peuvent, volontairement ou non, communiquer et transmettre leur peur. Celle-ci ne provient plus uniquement du jeu, mais aussi des autres.

Le second point qui apparaît comme essentiel est la possibilité d'incarner un tueur en série. Le joueur n'est alors plus une victime, il devient le prédateur. Afin d'illustrer cette partie, nous vous proposons une brève étude de cas du jeu *Dead by Daylight*. Ce jeu est l'illustration parfaite de ces changements majeurs qui sont survenus dans les jeux vidéo de ce genre ces dernières années : la possibilité de jouer à plusieurs et d'être à l'origine de la peur des autres. *Dead by Daylight* propose des parties dans lesquelles quatre personnages incarnés par des joueurs tentent de survivre à un tueur, lui aussi incarné par un joueur. Chaque protagoniste possède des caractéristiques mais il y a bien une inégalité entre le tueur et ses proies, beaucoup plus vulnérables. Il s'agit d'un jeu de type *survival horror* qui génère des tensions, montre des scènes violentes et sanglantes. Cependant, chaque partie est différente, le joueur choisit s'il veut incarner un tueur ou une potentielle victime, et quel personnage il sera parmi ceux proposés. Contrairement aux jeux plus anciens, soit le joueur devient le monstre de l'autre et il est ainsi à l'origine de la peur des autres joueurs, soit il est la victime, non plus du jeu mais d'autrui. Dans les deux cas, le rapport direct à l'autre est fondamental. On ne joue plus uniquement qu'avec ses peurs, mais aussi avec celles des autres.

¹ *Eternal Darkness*, évoqué précédemment, se joue du joueur par divers procédés dont l'un qui consiste à lui faire croire qu'il a perdu toutes ses sauvegardes.

Conclusion

La peur est depuis longtemps associée aux divertissements et aux arts, comme le cinéma. Il est dès lors naturel qu'elle occupe aussi une place essentielle dans les jeux vidéo, qu'il s'agisse spécifiquement de jeux d'horreur ou non. Les développeurs ont recours à différents procédés afin de susciter les émotions, dont la peur des joueurs. L'environnement, l'histoire, les mécanismes du jeu sont autant de facteurs qui influencent l'immersion et l'implication émotionnelle des joueurs. L'apparition récente de jeux d'horreur multijoueurs permettant aussi bien d'incarner un tueur que son éventuelle victime constitue une évolution intéressante de ce type de jeux dans lesquels la pluralité de la peur prend de nouvelles significations.

**

*

Je tiens à remercier Guillaume Baychelier qui a eu la gentillesse de bien vouloir relire cet article et m'apporter de précieux conseils.

Bibliographie indicative

Guillaume Baychelier, « Jeux vidéo horribles et artialisation des émotions extrêmes », *Nouvelle revue d'esthétique*, n°14, 2014/2, p. 81 à 92.

Guillaume Baychelier, « Visualités vidéoludiques : le jeu des affects » in Kornelia Slavova, Isabelle Boof-Vermesse et Elena Dineva (éd.), *Mondes visuels : esthétique et politique de l'affect*, Sofia, Polis Publishers, 2018, p. 86-93.

Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2018.

Yves Chevaldonné, « Intertextualités : jeu vidéo, littérature, cinéma, bande dessinée », *Hermès*, n° 62, 1/2012.

CNC, Ifop, *Les pratiques de consommation de jeux vidéo des Français*, enquête réalisée par la Direction des études, des statistiques et de la prospective du CNC en 2015 : <https://www.cnc.fr/documents/36995/156098/Les+pratiques+de+consommation+de+jeux+vid%C3%A9o+des+Fran%C3%A7ais.pdf/e02ed84f-8186-c497-932d-136f94a4efa8>.

Samuel Coavoux, Samuel Rufat, Vincent Berry, Hovig Ter Minassian, « Qui sont les joueurs de jeux vidéo en France ? », in Olivier Lejade, Mathieu Triclot (dir.), *La fabrique des jeux vidéo*, Paris, La Martinière, 2013, p. 172 à 177.

François Gleizes, Carine Burricand, « De plus en plus de foyers équipés de biens électroniques », *Insee Focus*, n°20, 2015.

Barry Keith Grant, « Screams on Screens: Paradigms of Horror », *Loading Special Issue, Thinking After Dark: Welcome to the World of Horror Video Games*, vol. 4, n°6, 2010. Consulté le 31/03/2019 sur : <http://journals.sfu.ca/loading/index.php/loading/article/view/85/82>

Johan Huizinga, *Homo ludens*, Paris, Gallimard, 1938.

INSEE, *Tableaux de l'économie française*, édition 2018.

Henry Jenkins, *Convergence Culture Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.

Bernard Perron, « Coming to Play at Frightening Yourself: Welcome to the World of Horror Video », intervention présentée dans le cadre de la conférence *Aesthetic of Play*, 14-15 octobre 2005 à Bergen, Norvège. Consulté le 29/03/2019 sur : https://www.academia.edu/2989134/Coming_to_Play_at_Frightening_Yourself_Welcome_to_the_World_of_Horror_Video

Bernard Perron, « Sign of a Threat: The Effects of Warning Systems in Survival Horror Games », université de Split (Croatie), publié chez Cosign, 2004. Consulté le 29/03/2019 sur : https://ludicine.ca/sites/ludicine.ca/files/Perron_Cosign_2004.pdf

David Peyron, « Quand les œuvres deviennent des mondes. Une réflexion sur la culture de genre contemporaine à partir du concept de convergence culturelle », *Réseaux*, n°148-149, 2/2008.

Dmitri Williams, « Virtual cultivation: Online worlds, offline perceptions », *Journal of Communication*, n°56, 2006, p. 69 à 87.

Nick Yee, « Motivations of Play in Online Games », *Journal of Cyber Psychology and Behavior*, n°9, 2007, p. 772 à 775.

Jeux vidéo cités

Agony, Madmind Studio, 2018.

Alien: Isolation, The Creative Assembly, 2014.

Amnesia: The Dark Descent, Frictional Games, 2010.

Dead by Daylight, Behaviour Interactive, 2016.

Fahrenheit, Quantic Dream, 2005.

Outlast, Red Barrels, 2013.

Resident Evil 7, Capcom, 2017.

Silent Hill, Konami, 1999.

SOMA, Frictional Games, 2015.

Star Wars. The Old Republic, BioWare, 2011.

ZombiU, Ubisoft, 2012.

Présentation des auteurs

Marta Battisti est doctorante contractuelle à l'Université de Grenoble Alpes, avec un projet intitulé *Peindre l'écoute. La représentation de l'audition dans la peinture religieuse italienne de la Renaissance*. Ses recherches, sous la direction du Pr. Guillaume Cassegrain, portent sur les implications artistiques et théologiques de la représentation de l'acte d'écoute au sein de la production figurative chrétienne entre les XV^e et XVI^e siècles. Par une approche qui croise l'histoire des sensibilités, l'exégèse chrétienne et l'histoire de l'art, elle cherche à démontrer l'implication paradoxale du sens de l'ouïe dans la réalisation et la réception des images montrant la manifestation sonore de la divinité.

marta.battisti@univ-grenoble-alpes.fr

Manon Courbin est doctorante rattachée au Centre d'Étude de la Langue et des Littératures françaises (CELLF) à l'université Paris-Sorbonne. Elle s'intéresse aux différentes représentations du champ affectif et aux mises en forme de la subjectivité dans le genre romanesque ainsi qu'aux mutations esthétiques qu'elles provoquent. Elle prépare actuellement une thèse sur « L'esthétique du trouble dans le roman-mémoire des années 1730. »

manon.courbin12@gmail.com

Mélissa Fletgen est doctorante à l'Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain (IIAC) à l'EHESS, Paris. Titulaire de trois licences et de deux maîtrises de disciplines différentes en sciences humaines, elle toujours privilégié une vision pluridisciplinaire. Sa thèse porte sur les interactions sociales au sein des jeux vidéo en ligne massivement multijoueurs. Ce travail est dans la continuité de ses recherches précédentes sur les jouets puis sur le cosplay, toujours centré sur la thématique des loisirs et de la jeunesse.

melissa_fletgen@hotmail.fr

Jean-Félix Lapille est agrégé d'histoire, doctorant contractuel au sein du Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines Paris-Saclay (CHCSC, UVSQ – Paris-Saclay), en préparation d'une thèse d'histoire contemporaine : « Les politiques symboliques des fascismes français et belges (1933-1944), étude comparée. » sous la direction de Christian Delporte.

jf.lapille@gmail.com

Mustapha Marouche est doctorant au Centre d'Histoire des Sociétés, des Sciences et des Conflits de l'Université de Picardie Jules Verne et spécialiste de la Révolution française et du Ier Empire. Sa thèse s'intitule « De la garde bourgeoise à l'élan patriotique national, Amiens (1788-1792) ». Elle est réalisée sous la direction de Gérard Hurpin et Philippe Nivet.

Publications : « Appréhender autrement l'ère napoléonienne : quelques pistes de réflexion sur les multiples dimensions de l'objet vidéoludique », *Revue d'histoire de l'Université de Sherbrooke*, 11 (2019), p. 3-31 ; « Amiens, nouvelles définitions de conflictualité(s) interne(s) (1789-1792) », dans Olivia Carpi (dir.), *Guerres et paix de civiles de l'Antiquité à nos jours. Les sociétés face à elles-mêmes*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2018, p. 157-167 ; « La fête de la fédération amiénoise » dans Scarlett Beauvallet et Marie-Claude Dinot-Lecomte (dir.), *Fêtes et réjouissances dans la France du nord du XVI^e siècle à la Révolution*, Amiens, Encrage, 2016, p. 217-234.

mustaphamarouche@yahoo.fr

Élise Vernerey est doctorante en histoire de l'art médiéval au Centre d'études supérieures de civilisation médiévale (CESCM) de l'Université de Poitiers. Sa thèse « Voir consiste à ne pas voir :

l'image monumentale et la théologie négative au XII^e siècle (Aulnay-Moissac-Saint-Denis) » est réalisée sous la direction de Cécile Voyer et Marcello Angheben.

Publications : « La trame végétale de la voussure du portail de Saint-Denis : une généalogie spirituelle de l'Église », *Tballos* ; « Puis Dieu dit 'faisons l'homme à notre image' : l'hybridation comme déconstruction de l'image divine donnée à l'homme et point de départ d'une reconstruction par la négative sur le portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay », *JT 2018*, ED Humanités ; « Définir le lieu par l'image à Saint-Denis. L'articulation architecturale et sa signification au regard des sculptures du portail central occidental », *Quel lieu choisir ? Implantation, représentation et mention de l'édifice et de l'objet (XI^e-XVI^e siècle)*.

elise.vernerey01@univ-poitiers.fr

Amal Silva Da Cruz est en troisième année de doctorat à l'Université Paris I Panthéon Sorbonne (UMR SIRICE). Sa thèse, dirigée par madame Alya Aglan, se centre sur l'étude de l'expérience combattante et le phénomène guerrier à travers l'exemple des soldats français pendant la guerre de Corée.

amal.silva-da-cruz@etu.univ-paris1.fr

Coordinateurs de l'ouvrage

Amélie Fagnou est doctorante contractuelle au Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines – Paris-Saclay (CHCSC, UVSQ – Paris-Saclay). Son travail de thèse intitulé « "On a ri comme au Palais-Royal" : panorama archivistique d'un temple du rire parisien au temps de l'industrialisation des spectacles (1858-1906) » est réalisé sous la direction de Jean-Claude Yon, dans le cadre de la Fondation des Sciences du Patrimoine et en collaboration avec le département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France.

Louis Genton est doctorant contractuel au laboratoire Dynamiques patrimoniales et culturelles de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines – Paris-Saclay (DYPAC, UVSQ – Paris-Saclay). Son travail de thèse intitulé « Patrimoine écrit, matérialité documentaire et gestion économique : la seigneurie monastique à Saint-Germain-des-Prés (fin XII^e siècle – début XV^e siècle) » est réalisé sous la direction de Pierre Chastang (DYPAC, UVSQ – Paris-Saclay) et Adam Kosto (Columbia University) dans le cadre de la Fondation des Sciences du Patrimoine et en collaboration avec les Archives nationales.

Lionel Germain est doctorant contractuel au laboratoire Dynamiques patrimoniales et culturelles de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines – Paris-Saclay (DYPAC, UVSQ – Paris-Saclay). Son travail de thèse, intitulé « La fabrique sociale du gouvernement : pragmatique et symbolique des écrits urbains dans le Rouergue médiéval (XIII^e – milieu du XIV^e siècle) » est réalisé sous la direction de Pierre Chastang et Judicaël Petrowiste (ICT, Université de Paris).

Nicolas Stromboni est doctorant contractuel au Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines – Paris-Saclay (CHCSC, UVSQ – Paris-Saclay). Son travail de thèse intitulé « La presse en campagne. La presse et les élections dans les départements de Seine-et-Marne et Seine-et-Oise, 1867-1877 » est réalisé sous la direction de Jean-Claude Yon et d'Éric Anceau.

doctorants.chcsc@gmail.com