

L'« indisciplinarité » dans l'étude des émotions littéraires

Pauline Hachette^{1,*}

¹EA 7322 FabLitt, Université Paris 8, 93200 Vincennes St-Denis, France

Résumé. Le terme d'« indisciplinarité » [1] désigne le fait qu'un objet, pour échapper aux effets potentiellement sclérosants d'une discipline unique, soit « construit par plusieurs disciplines réunies et abordé à leur intersection ». Il nous sert ici à interroger le cadre épistémologique qui nous intéresse, c'est-à-dire les théories convoquées et les méthodes mises en œuvre quand notre attention se porte sur les émotions saisies et suscitées par un texte dit littéraire. La discipline littéraire, en ce qu'elle est définie non par une méthode mais par un objet, lui-même difficile à circonscrire, suscite en effet un grand nombre de discours, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'aborder un objet entendu à la fois comme signification inscrite dans le texte et comme effet sur le lecteur. Nous interrogerons ainsi la possible convergence entre paradigmes formalistes à vocation systématisante et recherche herméneutique d'une singularité textuelle afin de remettre en question l'incompatibilité souvent avancée de ces approches. Nous les confronterons également à l'appel fait à des sciences humaines dont l'étude ne porte pas essentiellement sur le langage et ses moyens.

Abstract The term "indisciplinarity" [1] refers to the fact that an object, in order to escape the potentially sclerosing effects of a single discipline, is "constructed by several disciplines brought together and approached at their intersection". It is used here to question the epistemological framework that interests us, that is, the theories that are invoked and the methods used when our attention is focused on the emotions seized and aroused by a so-called literary text. The literary discipline, because it is defined not by a method but by an object – itself difficult to circumscribe – gives rise to a large number of discourses, all the more so when it is a question of dealing with an object understood both as a meaning inscribed in the text and as an effect on the reader. We will thus question the possible convergence between formalist paradigms with a systematizing vocation and the hermeneutic search for a textual singularity in order to question the often advanced incompatibility of these approaches. We will also confront them with the appeal to the social sciences and humanities not focused on language and its means.

* phachette@yahoo.fr

Introduction

Le terme d'indisciplinarité a été proposé par Laurent Loty, historien des idées et des imaginaires scientifiques et politiques. Il s'agissait à ses yeux d'aller au-delà des termes de pluri-, inter- ou transdisciplinarité, désignant le fait qu'un objet soit « étudié par plusieurs disciplines réunies, qu'il soit abordé à leur intersection ou se trouver au cœur de plusieurs d'entre elles et traverser leurs frontières » [1, p. 3]. L'indisciplinarité pointerait alors plus essentiellement vers le but profond de la recherche en valorisant la capacité à ne pas se soumettre à une discipline et à ses effets potentiellement sclérosants. Elle serait ainsi à même de construire certains objets puisqu'elle

ne part pas de la situation d'un objet dans l'espace des territoires disciplinaires, elle part de la personne qui élabore un questionnement, dans une discipline ou en dehors de toute discipline, et y répond selon les besoins de l'enquête, avec ou sans le concours des disciplines [1, p. 3].

Il nous a semblé intéressant de faire appel à cette notion pour interroger le cadre épistémologique qui nous intéresse, c'est-à-dire les théories convoquées et les méthodes mises en œuvre quand notre attention se porte sur la question des émotions saisies dans un texte considéré comme littéraire. Rend-elle compte de la logique qui préside à la multiplication des disciplines convoquées quand il s'agit d'appréhender une émotion littéraire ? Permet-elle d'interroger l'organisation de ce champ ?

Cette réflexion provient de notre travail de thèse qui a porté sur des écritures littéraires de la colère, poétique et narrative. Ce travail que nous envisagions à l'origine comme une étude se rattachant par son objet à un ensemble théorique et méthodologique relevant de la poétique nous a finalement conduit à prendre en considération de nombreux champs disciplinaires extra-littéraires, voire extra-discursifs, et à interroger leur pertinence dans l'analyse des phénomènes passionnels des écritures dites littéraires. C'est sur cette exploration que nous souhaiterions revenir, de façon synthétique, pour en souligner quelques points, à notre sens, saillants et que nous avons souhaité aborder à partir du questionnement de l'ancrage disciplinaire. Il ne s'agira donc pas d'une analyse de corpus mais d'une bribe de synthèse rétrospective.

Le problème dans le domaine des études littéraires peut sembler être, à l'inverse de l'écueil relevé par Loty, moins le risque de soumission à un cadre méthodologique, voire théorique, que la difficulté à le déterminer. Il n'est en effet pas aisé de définir les gestes par lesquels se construit un discours second par rapport au texte littéraire. Antoine Compagnon le soulignait dans *Le Démon de la théorie* : la spécificité de la « théorie » littéraire tient à ce qu'elle ne régit pas, comme elle le devrait par définition, une pratique, puisqu'elle n'enseigne pas les lois de l'écriture. Son intérêt principal tient d'ailleurs peut-être, comme le disait Paul de Man, à ce qu'elle est en réalité impossible à définir et que le champ des discours seconds qui la prennent en charge reste en partie ouvert et polémique, ajoute Antoine Compagnon [2].

Quant à la notion d'émotion, elle est encore plus large. Sans revenir à sa définition restreinte par opposition à d'autres termes de la sphère thymique (sentiment ou humeur, par exemple), nous noterons simplement que c'est le terme le plus souvent retenu dans le cadre des études littéraires, sans qu'il soit utilisé dans son acception scientifique qui implique notamment la brièveté et des effets somatiques, deux dimensions difficilement mesurables dans les affects littéraires, qu'il s'agisse de ceux du lecteur ou de personnage dont nous ne pouvons « collecter toutes les données ». S'il est privilégié sur celui d'affect, de sentiment, de passion ou même d'humeur, c'est peut-être en raison de l'histoire plus longue ou de connotations plus marquées des uns et des autres, mais également parce qu'il semble plus à même que les précédents de transcrire la dimension *émotionnante* de la lecture. Cet usage n'est pas sans signification car il informe aussi sur ce qui prime dans la revalorisation

axiologique de la question des émotions dans le champ de la « théorie » littéraire actuellement.

Mesurer l'importance des indéterminations méthodologiques de ce champ nous a donc amenée à vouloir clarifier les enjeux de la saisie des émotions « du » texte littéraire – avec les guillemets d'usage autour de ce génitif équivoque – afin de cerner quelles étaient les éventuelles spécificités de cet objet et ce qui la vouerait, peut-être, à une certaine indiscipline. La notion d'indiscipline, entendue comme dynamique d'échappée aux ornières et inerties méthodologiques peut-elle expliquer le foisonnement de références théoriques auxquelles on assiste quand l'objet émotion est convoqué dans le domaine littéraire ?

1 Définir l'objet « littéraire » pour comprendre les spécificités de son énonciation émotionnelle

La discipline « littéraire » est celle de l'analyse des textes littéraires, et elle a ceci de particulier qu'elle n'est définie que par l'objet sur lequel elle porte – un texte littéraire – et que cet objet est impossible à définir de façon stable. La finalité esthétique qui est supposée en être le critère est des plus difficiles à déterminer et lui fait courir le risque de devenir l'équivalent d'un « bien-écrire » ou encore de l'évaluation d'un « style » dans son acception la plus convenue, une écriture marquée. Les formes fixes sont évidemment caduques, les genres poreux, la question de la qualité éminemment difficile à fixer. Toutes ces catégories sont nécessaires pour décrire et comprendre un certain nombre de phénomènes d'écriture mais ne peuvent pas fixer le périmètre littéraire de façon prédictive. On peut concevoir, à la façon de Nelson Goodman, l'art (et donc la littérature en tant qu'elle est dimension artistique de la langue), non plus en cherchant ses qualités intrinsèques mais en se demandant *quand* « ça » fonctionne comme de l'art. Ainsi, illustre-t-il, quand une pierre est exposée dans le musée, « elle exemplifie certaines de ses propriétés » [3] (forme, couleurs, texture) et fonctionne, au croisement d'un faisceau d'intentionnalités, symboliquement, et non plus comme *spécimen* géologique ou comme simple matériau de construction. La littérature d'enquête, à laquelle on prête une attention particulière actuellement, pourrait constituer un objet comparable dans le domaine littéraire pour mettre en exergue la nécessité d'appréhender ses textes comme « fonctionnant » comme tels à certaines conditions.

Cette approche n'échappe cependant pas tout à fait au caractère tautologique des définitions souligné par Geninasca[4] lorsqu'il évoquait la dimension relative et insaisissable de la littérature : est littéraire ce qui est validé comme tel par un certain nombre d'instances (maisons d'édition, université, médias culturels), ou ce qui a été validé comme tel par le passé. Les critères de ces instances permettent de déterminer si un objet appartient ou non au champ littéraire ou esthétique à tel moment, mais ils changent selon les époques et les cultures. Molinié évoquait à cet égard la « praxis étiquetée comme art verbal », qui constitue la littérature, en mettant bien en garde contre une essentialisation de cette pratique, qui ne remettrait jamais en question son identification [5].

On peut alors préférer parler de démarche littéraire – comme on parle de démarche artistique – définie par « une attention prêtée au choix des lettres et des tournures qui font advenir pour nous ce qui se passe entre nous » pour reprendre les mots d'Yves Citton dans *Contre-courants politiques* [6, p. 5]. À cette intention et attention d'auteur, correspond notre évaluation, notre *attention* étant dirigée vers cet effort, cette attention à la capacité du langage, dans toutes ses dimensions matérielles, à exprimer, rendre présent, ce qui nous arrive, individuellement et collectivement. Cette approche ne nous permet pas de tracer une frontière entre ce qui serait *en soi* littéraire et non littéraire, et ne permet pas de résoudre la question qui la suit et fait surgir explicitement une évaluation qualitative – *vraie* littérature ou pas ? Mais choisir cet accent définitionnel nous semble particulièrement important au

moment d'appréhender le texte littéraire dans ses dimensions affectives. Le premier écueil est en effet dans ce cas, de faire du texte littéraire un réservoir de thématiques ou de situations à contenus affectifs sans se donner la possibilité d'interroger les moyens de leurs effets, de la projection empathique à la performativité. Redonner une place centrale à « l'attention prêtée au choix des mots et tournures », c'est rappeler, contre l'illusion de transparence et de naturalité, la médialité du langage, ou pour reprendre les termes de Greimas, « l'écran de fumée » [7, p. 9] sur lequel il faut se donner les moyens d'avoir une prise. Cette « définition » aussi peu opératoire qu'elle puisse paraître, nous rappelle la nécessité de saisir le texte dans sa dimension expressive et énonciative, et nous évite peut-être certains glissements définitionnels.

La difficulté que l'on a à circonscrire l'objet littéraire explique en effet certainement que la question de l'émotion littéraire ait été bien plus souvent traitée à partir de la notion de fiction, transversale à plusieurs genres littéraires et non littéraires (films, séries, chansons) mais aussi à des jeux d'enfants par exemple. Le risque, notamment si cette définition se double de l'usage des outils bien circonscrits de la narratologie, est celui d'une assimilation réductrice de la littérature à la fiction, voire, en termes affectifs, aux modalités thymiques principales de la tension narrative, la surprise et la curiosité, telles que les définit Raphaël Baroni [8]. Or les dimensions affectives du texte sont bien plus variées que celles-ci et liées entre elles par des relations complexes.

2 Les différents objets émotionnels du texte littéraire

2.1 L'émotion du lecteur : rhétorique, poétique, esthétique et pragmatique

L'amplitude du champ des méthodes et disciplines susceptibles d'être convoquées pour analyser les émotions littéraires tient d'abord aux faits que ce terme peut désigner trois objets d'analyse de nature différente mais ne pouvant, en fin de compte, être pensés indépendamment les uns des autres.

Sans plus de précision, il est probable que l'on pense que l'émotion invoquée en lien avec une œuvre littéraire est celle du lecteur. L'héritage rhétorique et poétique nous conduit à penser la *pathos* comme un effet de l'écrit littéraire sur nos psychés de lecteurs. L'idée même de littérature étant largement postérieure à la rhétorique comme à la poétique, ces héritages, dont l'histoire est bien documentée, sont complexes à suivre, et il n'est ici possible que de les mentionner. Dans le corpus rhétorique, l'efficacité du discours repose sur la *pathos*. C'est par ce langage-action (Aristote), que la parole de l'orateur agit sur l'auditeur, le dispose, l'infléchit. Le *pathos* serait par conséquent ce qui dote la parole littéraire de pouvoir. Cet héritage rhétorique se double d'un héritage poétique – au sens aristotélicien – là aussi complexe, protéiforme mais historiquement traçable. La catharsis et ses innombrables usages et interprétations en sont une manifestation : la purgation des passions est envisagée en général du côté des spectateurs (alors que le texte aristotélicien ne permet pas de définir avec assurance qui en est le siège). Le texte littéraire produit des effets en é-mouvant son lecteur (ou spectateur), en le perturbant.

La tradition esthétique, à partir du XVIII^e siècle, conduira à accorder encore plus d'importance aux effets de l'œuvre sur le lecteur et à interroger la nature des émotions, ordinaires ou esthétiques, qu'il éprouve dans la lecture comme face à une œuvre d'art. L'esthétique isole l'émotion pour l'artefact lui-même et la différencie de l'émotion représentée, que l'on retrouve dans l'émotion fictionnelle ou d'immersion. Je ressens ce que le personnage éprouve ou du moins une émotion en lien avec la sienne ou avec sa situation : la pitié devant une situation injuste dans laquelle se trouve un être vulnérable, une empathie pour la tristesse d'un autre. L'émotion du lecteur ou spectateur est en effet plus souvent une

réaction à des situations qu'un phénomène mimétique. Lorsque je suis spectateur de la colère d'un personnage, je ne me mets pas en colère. Je l'approuve, elle me gêne, m'embarrasse, me soulage peut-être en légitimant la mienne dans d'autres circonstances. Ce sont des émotions de qualité différente des siennes. La retenue affective d'un personnage face à une situation censée provoquer des affects est d'ailleurs la meilleure pourvoyeuse d'émotions pour un tiers spectateur, qui se substitue au personnage. La formule princeps en serait donnée par Hitchcock qui racontait, dit-on, à propos de la peur particulière liée au suspense que le moyen le plus sûr de la faire éprouver au spectateur est de lui montrer un personnage inconscient du danger. À voir ce personnage fouiller dans un tiroir sur le point d'être découvert par celui qui monte l'escalier sans bruit, le spectateur est bien plus fortement étreint par la peur que si le personnage était à l'affût et nerveux. Les processus qui nous amènent à être émus et la nature de ces émotions dites *d'immersion* ne sont donc pas simples à déterminer.

C'est en tenant compte de cette complexité que la philosophie esthétique a tenté de définir une émotion particulière, qui ne serait pas associée aux situations représentées par des phénomènes d'identification plus ou moins complexes, mais qui serait une émotion pour la forme. Admiration pour la virtuosité de la réalisation ou pure jouissance sensorielle d'une forme harmonieuse ? On convient en général que la question de savoir si cette émotion est de nature spécifique peut difficilement être tranchée. Mais elle souligne ce que toute approche pragmatique doit prendre en compte : la complexité des processus affectifs à l'œuvre dans la réception artistique et en l'occurrence littéraire, la prise en considération nécessaire des effets de cette attention au langage sur notre réception.

Au moment de mobiliser les sciences du langage pour appréhender les effets affectifs déposés dans le texte, notre attention est donc sollicitée par la nécessité de prendre en considération ce traitement particulier du langage. La confrontation de l'idiolecte du texte et des rapports qu'il entretient avec un sociolecte est une des voies pour saisir un « style » et l'émotion pour l'artefact qu'il fait naître. Mais la prise en compte, initialement plus empirique, des affects du lecteur analyste, n'en est pas moins inévitable, comme le rappelle Landowski [9] et comme Ricoeur le faisait déjà remarquer à Greimas dans leur débat sur la sémiotique des passions [10, p. 203]. Anne Hénault s'est penchée sur ces enjeux de « saisie » particuliers que soulève ce qu'elle nomme « éprouvé » [11] du texte. Elle souligne le caractère diffus de ces affects qui « parfument » [12] le texte, et contraignent à une enquête sur l'insignifié. Éric Landowski parle quant à lui de « passions sans nom » [13]. Ces différentes entreprises montrent que l'enjeu est justement de déceler l'effet produit en soi par tel texte et de faire affleurer l'émotion transmise par l'analyse des procédés ayant produit ces effets. L'étude purement lexicale est donc loin de pouvoir rendre compte de tous ces procédés qui créent une signification pathémique à l'échelle du discours.

2.2 L'émotion source, informant le texte

Cette dimension pragmatique ne doit pas nous faire oublier qu'en amont de l'émotion suscitée par le texte littéraire, on peut aussi accorder une place plus ou moins importante à l'émotion supposée « source » de ce texte. Celle-ci implique de rétablir un auteur à l'origine de la production du texte. Si cette question des affects de l'auteur peut paraître lointaine, dépassée ou romantique, il suffit de travailler sur un auteur polémique pour voir ressurgir immédiatement la question du siège des affects écrits et suscités. On sait combien l'annonce de la mort de l'auteur s'est heurtée à des difficultés théoriques, ne serait-ce que le recours à la définition d'une œuvre qui s'avère infondée hors attribution auctoriale. L'inscription d'une dimension affective dans l'œuvre fait ressurgir la question de sa source et de la chaîne qui mènerait de celle-ci au récepteur par le biais du texte. Développer une approche qui ne soit pas psychologique ni biographique mais centrée sur le langage est délicat lorsqu'on se situe

à ce point d'articulation qu'est la mise en langage de l'expérience émotionnelle ou la production d'un énoncé semblant manifester cette expérience. Comme le soulignait Maria Giulia Dondero dans son exposé lors de ce colloque, « L'énonciation entre analyse qualitative et analyse quantitative des images », les sciences du langage, et en particulier la sémiotique, se penchent plutôt sur les significations et les forces déposées et stabilisées sur un support. Elles sont moins équipées pour appréhender « les énergies et la dynamique de la production créative ». Cette question renvoie pour une part à la difficulté d'assigner l'émotion dans le dispositif énonciatif complexe qu'est un texte narratif à la première personne ou un texte poétique : qui parle ? Il est certain que le narrateur ou la figure du poète ne peuvent pas être réduits à l'auteur, et qu'on ne peut donc pas lui attribuer directement les émotions perceptibles dans son énoncé, notamment pas à partir d'un savoir préalable sur celui-ci. Mais quelles traces affectives lui sont alors attribuables ? La question de l'implication de la source des émotions ne peut pas véritablement être traitée à partir de la rhétorique (les traités sont contradictoires dans leur prescription sur l'implication affective de l'orateur) ni de la poétique. Elle implique la construction rétroactive, comme le prône la sémiotique, d'une source de l'énonciation à partir d'un énoncé d'émotion *rapportée*, et non *actuelle* [14].

2.3 L'émotion représentée à déceler

Enfin, l'émotion peut être celle qui est représentée dans le texte et observable grâce aux moyens mis en œuvre pour rendre le ressenti d'un personnage ou d'une figure crédible. Cette émotion est loin d'être automatiquement assimilable à l'effet produit sur le lecteur : la colère du personnage suscite rarement ma peur, sa peur ne provoque pas directement la mienne, notions-nous à propos de la communication affective du texte. Mais ces affects requièrent néanmoins d'être identifiés par le lecteur pour construire le sens du texte. Cette identification, selon le degré d'inférence qu'elle implique, entraîne une participation plus ou moins forte du lecteur. Christian Plantin distingue ainsi l'émotion *explicite* (ou *désignée*) de l'émotion *implicite*, donnée à inférer à partir d'indices ou d'une situation. Le modèle d'analyse développé par Raphaël Micheli [15] pour rendre compte des processus à l'œuvre dans l'identification des émotions souligne encore davantage combien, comme nous l'avons dit précédemment à propos des émotions d'immersion, l'identification des émotions représentées passe par la reconnaissance de situations. Micheli distingue trois modes de sémiotisation de l'émotion dans le texte, chacun correspondant à un degré supplémentaire d'induction et donc d'implication du lecteur. L'émotion *dite* qui s'identifie à partir d'un vocabulaire émotionnel dénotatif (« la jeune femme se sentit soudainement joyeuse ») ne demande qu'un engagement minimal du lecteur. L'émotion *montrée* demande aux lecteurs d'entrer dans une lecture indicielle, repérant et interprétant les marques (corporelles, comportementales ou autres) d'une émotion non explicitement nommée. Enfin l'émotion *étayée* se déduit d'une situation que le lecteur sait associée à tel type d'affect. Le texte suscitant alors en lui une forme d'empathie pour l'énonciateur impliqué dans cette situation émouvante. C'est donc en engageant son expérience biographique, ses lectures précédentes, tout un matériau mémoriel, que le lecteur peut l'attribuer au personnage et donc parfois l'anticiper ou en faire une attente vis-à-vis de laquelle une réaction autre d'un personnage sera perçue comme atypique.

Les entreprises d'Anne Hénault [11] mais aussi d'Eric Landowski [13] mentionnées précédemment et s'inscrivant, avec leurs inflexions propres, dans la sémiotique des passions initiée par Greimas et Fontanille [16], s'attachent à l'effet pathémique du texte. Mais elles interrogent aussi la question des émotions identifiables, voire perceptibles, dans le texte, et les moyens de leur saisie. L'analyse littéraire de l'éprouvé implique un travail de décèlement, une attention particulière au non dénotatif, au maillage de significations, à tout ce qui se dit dans et par les interstices. Ces « nouvelles » sémiotiques des passions infléchissent de ce

point de vue l'étude sémiotique initiale des passions et son modèle lexical. L'examen purement lexématique d'un affect se heurte en effet d'une part à la dimension culturelle de la langue mais aussi à la limite que représente une appréhension de l'affect réduit à sa désignation explicite. Les entreprises linguistiques ou de sémio-sémantiques aidées par l'informatique pour définir des champs sémantiques d'un affect sont ainsi souvent contraintes de se limiter à une époque circonscrite pour pouvoir arriver à certaines conclusions et serviront davantage une approche à l'échelle d'un genre ou d'une époque qu'à la construction du sens pathémique d'une œuvre singulière. À ce sujet et pour plonger dans la préparation d'une étude sémantique dans un corpus de romans, on pourra lire de François Rastier, *La sémantique des thèmes, ou le voyage sentimental*. [17].

Ces trois dimensions – le processus de mise en forme d'un affect source, la représentation d'émotions associées à des entités de l'œuvre et la transmission d'affects au lecteur – sont bien distinctes et appellent des outils différents pour leur description et leur analyse tout en devant être articulées, ce qui explique l'indisciplinarité précédemment évoquée. À l'intérieur même de l'une de ces dimensions, qu'il s'agisse de l'effet produit sur le lecteur ou de la représentation des affects dans le texte, plusieurs approches sont souvent à concilier, selon l'objet que l'on cherche à circonscrire. Si les recours à ces différentes approches ne sont pas toujours l'objet d'articulations nettes, c'est cependant par cette question affective que l'on voit se réorganiser les valeurs prêtées actuellement aux différentes méthodes d'analyse littéraire.

3 Comment la question de l'émotion réorganise la discipline littéraire (ou épouse sa réorganisation)

3.1 L'impasse formaliste face à l'émotion ?

La théorie littéraire, aussi impossible à définir qu'elle soit, désigne le plus souvent dans l'usage les théories formalistes (sémiotique, poétique, narratologique) recherchant des invariants, des grands ensembles derrière les œuvres singulières. Se voulant sciences du texte littéraire, ces théories formalistes cherchent à décrire le fonctionnement d'un texte et à établir des lois générales dont le texte singulier est le produit. Vincent Jouve oppose ainsi ce grand pan théorique (qu'il assimile à la rhétorique prise dans un sens large) et l'herméneutique [18], discours d'interprétation visant à cerner la singularité d'un texte en se référant à des modèles parfois reconnus et nommables, parfois non [19]. C'est parce que ces pratiques exégétiques de la littérature ont été, depuis le XIXe siècle notamment, beaucoup plus représentées dans la critique universitaire que la théorie littéraire, en réaction, s'y fait une place aussi importante dans les années 70, comme le souligne Todorov dans sa *Poétique*, en 1972 [20].

Le théorique s'est ainsi opposé à une critique de goût qui ne comptait plus vraiment parmi les disciplines universitaires, et il a pu paraître peu apte à se pencher sur les émotions causées par le texte. Ces dernières se sont trouvées, par conséquent, ramenées à la critique littéraire, entendue comme discours de goût, autrement dit, à l'appréciation empirique visant à dire les plaisirs et déplaisirs causés par une œuvre. Ce discours critique, prenant pleinement en compte l'expérience subjective de la lecture, était opposé au discours professionnel ayant pour fin un savoir objectif. La critique de goût n'a plus cependant, depuis une vingtaine d'années, le monopole d'un discours « affecté » sur le texte littéraire. D'autres discours, s'inscrivant dans une tradition herméneutique largement infléchie par la philosophie pragmatiste et éthique, ont en effet repris et construit autrement la question de notre expérience sensible de lecteur et de son prolongement dans nos vies.

3.2 Une nouvelle herméneutique pour prendre en charge la sensibilité du lecteur ?

Le même Todorov qui dans les années 70 défendait la nécessité de construire une théorie littéraire apte à sauver l'analyse des œuvres des brumes subjectivistes de l'exégèse, défend quarante ans plus tard, dans *Littérature en péril* [21] un retour à la lecture interprétative du texte, délogée de son carcan techniciste. Ce point de vue est représentatif de tout un courant anti-formaliste, majoritaire dans les études littéraires actuelles, et prônant un ré-ancrage dans l'expérience et le sensible. Ce retour à l'émotion signe une prise en compte à nouveaux frais de la subjectivité boutée hors du champ littéraire par les études formalistes ayant prévalu, estiment ces auteurs, dans l'enseignement de la littérature bien au-delà de ce qu'il est convenu d'appeler le « moment structuraliste » des sciences humaines dans leur ensemble.

La revendication de la prise en compte de l'émotion lectoriale se retrouve dans de nombreux ouvrages de la dernière décennie [22], [23]. Cette défense d'une herméneutique érigée comme rempart aux excès textualistes se fait souvent au nom de finalités éducatives et éthiques, ou simplement pour redéfinir la place qu'occupe la littérature dans « nos vies ». Le désir de construire un *éthos* du chercheur en littérature utile à la Cité n'y est probablement pas étrangère. À cette perspective didactique s'ajoute en effet l'importance prise par le paradigme éthique, sous l'influence de la philosophie pragmatiste et, particulièrement des écrits de John Dewey [24], [25], dans les études littéraires ces dernières années. L'essai *Façons de lire, manières d'être* de Marielle Macé [26] incarne particulièrement bien ce nouveau herméneutique, en réfléchissant à la façon dont nos lectures, par leur forme, informent nos conduites de vies [27]

Ces approches peuvent-elles composer, à l'encontre de ce qu'elles avancent parfois, dans une perspective indisciplinaire avec les approches formalistes qu'elles érigent en repoussoir ? L'émotion du lecteur, au cœur des interrogations sur l'expérience littéraire, s'ancre plus difficilement dans les sciences du langage, si on cherche à l'analyser comme expérience et non à découvrir ce qui l'a déclenchée. Causée par des situations émouvantes ou des représentations d'émotions, elle ne se formule pas en texte particulier. Ou alors ce texte devient un autre objet d'analyse, par exemple, une conversation autour d'un livre apprécié ou détesté, un texte d'analyse littéraire à la subjectivité affirmée. On y trouverait à nouveau la traduction d'une émotion par des moyens analysables. Mais en soi l'expérience affective du lecteur n'appartient pas au texte de l'œuvre. De l'affect y est déposé dans des dispositifs sémiotiques supposés le provoquer mais cet effet n'est pas analysable en soi par les sciences du langage hors de sa textualisation.

Pourtant, la question de l'émotion a aussi réorganisé de façon interne les théories formalistes et notamment la théorie sémiotique. La sémiotique des passions et la sémiotique tensive ont intégré les passions non seulement comme objet mais dans une perspective générative globale intégrant narrativité et dimension figurative du discours. La visée herméneutique de l'analyse sémiotique ne fait quant à elle pas de doute si on en juge par ce qu'écrit Jacques Fontanille :

l'analyse sémiotique des textes doit, en tant que méthode, obéir à une exigence herméneutique. En effet, les différents modèles et niveaux d'analyse qu'elle propose n'offrent d'intérêt que s'ils permettent de construire une compétence interprétative plus heuristique que la simple compétence intuitive [28, p.11].

Ceci semble d'autant plus vrai quand il s'agit de toucher au domaine des passions en littérature. L'opposition initiale entre une analyse objectivante et distanciée d'une part, et un discours de reprise interprétative d'autre part, est en effet dans ce cadre difficile à tenir de part en part, comme le plaide déjà le dernier Barthes qui préconisait comme « méthode » dans *Comment Vivre Ensemble* l'exploitation de son propre fantasme « telle une mine à ciel ouvert » [29, p. 37]. La différence entre les deux positionnements de l'auctorialité critique,

le *pathos* de l'herméneute contre l'*éthos* désengagé de l'analyste, ne semble plus être tout à fait clivante.

C'est en articulant, de façon indisciplinaire, ces compétences et visées que l'on peut se prémunir de ce qui semble un plus grand risque dans la prise en compte des émotions « du » texte littéraire : le retour à une naturalité illusoire et avec elle une conception de l'affect oubliant le médium langagier, le considérant comme transparent.

4 L'appel aux champs disciplinaires extérieurs et le risque documentaire

La prise en compte de l'expérience d'un lecteur « réel » et non idéal – celui qui déchiffrerait les sens déposés dans le texte – est l'une des raisons qui poussent la discipline littéraire à aller voir hors de ses méthodes habituelles vers des champs théoriques ou disciplinaires dont l'objet n'est pas à proprement parler le discours : la philosophie morale traditionnellement, la psychologie et la psychologie sociale, ou encore les sciences neuro-cognitivistes actuellement, en tant qu'elles seraient pourvoyeuses d'un savoir sur la psyché humaine qu'il serait possible de confronter au savoir littéraire, ou à la lumière duquel pourrait être lu le texte littéraire.

Pourtant ces différents champs disciplinaires risquent tous de contrevenir à ce qui constitue peut-être le critère le plus sûr d'une analyse littéraire : l'étude du texte littéraire implique que le texte soit son seul but, qu'il soit l'objet de l'enquête. Il ne constitue pas, pour les études littéraires, un document psychologique, sociologique, historique ni même linguistique. S'il est considéré comme tel, il devient objet d'une autre « discipline » – ce dont en général se gardent les disciplines censées approcher une « réalité » sociale ou psychologique qui ne serait pas médiatisée par l'entreprise littéraire avec ce que le nom d'auteur, la fiction, l'inscription dans un genre, l'attention portée à une *écriture*, apporterait comme biais aux réalités affectives décrites. Si on décide de faire de l'expérience affective d'Emma Bovary un témoignage représentatif du vécu de la bourgeoisie féminine et provinciale de l'époque, le texte littéraire est traité en document socio-psychologique et non plus proprement littéraire. Il en est de même quand un neuroscientifique détermine si Proust avait ou non « raison » quand il décrivait les phénomènes de réminiscences par les sensations.

C'est dans la mesure où le texte littéraire n'est pas traité de façon documentaire, ou ancillaire, que ces disciplines extérieures peuvent le servir, ce qui n'est pas toujours aisé car elles se sont constituées avant tout pour rassembler et systématiser des données (comme le font la poétique et la sémiotique). Si elles y parviennent, elles fournissent de puissants instruments de description et d'analyse des phénomènes réorientés vers une herméneutique et donc vers la prise en compte de la singularité des textes. À cette condition, des trames comme celles des scripts émotionnels de la psychologie cognitive, de même que les séquences sémiotiques d'émotion – pensons à la séquence de la colère de Greimas par exemple [7], mais aussi aux scénarios émotionnels qu'Aristote explore dans sa *Rhétorique* [30] – peuvent permettre d'observer à partir d'une grille de lecture, ce qui dans la séquence réalisée dans le texte, est marqué ou non, étendu ou abrégé, ce qui contrevient aux usages plus répandus ou au contraire s'y conforme. C'est ainsi que nous avons travaillé à partir du grand nombre de déroulés syntagmatiques de la colère qui existait dans la tradition philosophique et psychologique, tant du point de vue de la variété des sources de l'émotion colère (l'humiliation, le mépris, la peur, mais aussi la tristesse sont invoqués comme affects causaux dans la tradition rhétorique et philosophique), que de ses formes d'émergence (rouge ou blanche), ou de ses intensités. Les dénominateurs communs à ces différentes séquences émotionnelles sont si élémentaires qu'il est difficile de voir leur intérêt dans l'analyse d'un texte précis, du moins s'il s'agit de choisir et d'ériger l'une de ces séquences en trame élective. En revanche, analyser les séquences qui se déploient dans un texte à partir de ces

différents modèles permet de mesurer la complexité des parcours singuliers de la signification passionnelle dans un texte donné, ou de mieux formuler ce que leur traitement de l'émotion a de particulier. Cette façon de procéder vaut sur le plan de l'expression et de la catégorisation des moyens langagiers permettant signifier une émotion. Le relevé des champs lexicaux et réseaux sémantiques (mission que s'assigne par exemple la cartographie des émotions de Baider et Cislaru [31]), aussi intéressant soit-il, est au final très peu exploitable pour l'analyse littéraire qui a un but inverse: en cherchant à définir les moyens mis en œuvre pour signifier « la colère » dans un texte littéraire, on cherche à terme à faire valoir une forme d'originalité de ces moyens comme l'emploi relatif du mot *poétique* le suggère (poétique de Céline, de Michaux, poétiques de la colère). Mais c'est une recherche qui permet d'objectiver les singularités de telle ou telle écriture.

Dans notre étude, deux modalités d'écriture de la colère semblaient au début s'opposer : dans l'écriture de Michaux, une mise en exergue distancée, un jeu avec la dénotation affective apparemment désaffectée, et dans celle de Céline, un bain affectif emphatique et logorrhéique, une hyperponctuation (l'effervescence jubilatoire des échanges d'insultes), un effacement apparent des contrastes affectifs au détriment *a priori* de leur transmission. Mais c'est à partir du trait commun que représentait non seulement l'affect colère mais sa dimension ostentatoire (sous une forme distancée ou immersive) que les deux poétiques nous semblaient pouvoir être rapprochées. Nous avons donc entrepris d'étudier les formes prises par ce complexe affectif – la nébuleuse de la colère – chez chaque auteur, tant du point de vue de sa syntagmatique et de son lien avec l'action ou l'*éthos* de l'énonciateur, que dans sa matérialité expressive. En interrogeant les parcours passionnels tracés dans chacune de ces œuvres tout autant que leur expression nous avons pu déterminer comment la colère entre chez Michaux dans la composition d'une pensée de l'efficacité poétique et permet de mieux comprendre le processus de subjectivisation qui s'opère dans ses écrits. La colère du narrateur dans *Féerie pour une autre fois*, quant à elle, contrevient de façon notable à la loi de la décharge par laquelle la colère, affect intense mais voué à l'épuisement, est d'ordinaire appréhendée. C'est en tant qu'intensité maintenue, défiant le schéma de l'émotion en cloche [14], que sa construction narrative est la plus originale. La scène agonistique perpétuée nourrit une poétique de l'excès et donne forme à une narration émotive se déployant en d'importants pans figuratifs et instaurant une relation d'interlocution singulière avec le lecteur. La mise en regard des deux écritures, si opposées en bien des aspects, permet de faire apparaître des traits propres non seulement à l'expression de cette forme d'excès, mais aussi à la fonction métapassionnelle qu'elle endosse dans les deux œuvres, la colère se faisant sentiment porteur modulant d'autres affects.

Aucune de ces marques discursives que sont les distorsions figuratives, le travail de la matière sonore ou visuelle du langage écrit ou les bouleversements syntaxiques, ne suffit à indiquer telle ou telle émotion, comme on le sait bien. Elles requièrent un travail d'« enquête » qui indique bien que les marqueurs de l'émotion dans le discours ne sont pas réductibles à un répertoire codifié, mais constituent des indices (verbaux, prosodiques, sémantiques) à faire parler, impliquant la précompréhension et donc, de façon plus ou moins forte, la subjectivité du lecteur analyste. C'est d'une certaine façon ce qu'impliquait Barthes [32] lorsqu'il faisait de la littérature un langage affectif par essence par son impossibilité de s'en tenir au dénotatif. En obligeant celui qui veut mettre en forme la matière affective à travailler dans les interstices de la connotation et de ses réinventions constantes pour le transmettre à un interlocuteur, il demande au lecteur analyste un travail d'enquête subtil, dont les indices convoquent des croisements de méthodes.

Pour conclure

La prise en compte à nouveaux frais de la dimension affective de la littérature concerne donc, tout particulièrement, une redéfinition des enjeux de la lecture, qu'il s'agisse de décrire les moyens mis en œuvre par le lecteur pour identifier les émotions représentées dans le texte, ou de la façon dont sa lecture l'affecte dans le moment de son immersion, mais aussi dans le temps long. Ces redéploiements de la question de l'émotion expliquent que l'on multiplie les méthodes d'analyse voire les disciplines. L'indisciplinarité permet de ce point de vue de construire un objet « émotion », qui évite l'écueil de la lecture biographique mais aussi en partie l'abstraction esthétique. La prise en compte par les approches formalistes de cette dimension affective n'est ainsi pas si étrangère aux réflexions herméneutiques qui s'engagent sur la manière dont la rencontre avec une œuvre modèle, par sa persistance, nos formes de vie. Les outils de description que se donnent les formalismes à cette fin, s'ils ne peuvent donner forme à une science prédictive de ces effets, permettent de saisir avec précision les configurations passionnelles et d'objectiver les moyens langagiers à leur source. Le recours aux sciences humaines ne mettant pas le langage en leur cœur rend plus difficile la saisie de ces effets dans leurs *nuances*, pourtant essentielles à la définition du littéraire.

Bibliographie

1. L. Loty, Sens de la discipline... et de l'indiscipline. Réflexions pour une pratique paradoxale de l'indisciplinarité, *Bulletin de la société française pour l'histoire des sciences de l'homme*, n° 20, 3-16 (2000).
2. P. de Man, cité par A. Compagnon, *Démon de la théorie*, p. 13 (Seuil, Paris, 1998).
3. N. Goodman, Quand y a-t-il art ? (1977), dans J. Chambon (éd.), *Manières de faire des mondes*, 89-90 (Rayon art, 1992).
4. J. Geninasca, *La parole littéraire* (Presses Universitaires de France, Paris, 1997).
5. G. Molinié, *Sémiostylistique : l'effet de l'art* (PUF, Formes sémiotiques, Paris, 1998).
6. Y. Citton, *Contre-courants politiques* (Fayard, Paris, 2018).
7. A. J. Greimas, *Du Sens. Essais sémiotiques* (Seuil, Paris, 1970).
8. R. Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise* (Sciences humaines, Paris, 2007).
9. E. Landowski, *Passions sans nom* (PUF, Formes sémiotiques, Paris, 2004).
10. Entretien de Greimas avec Ricoeur, Débat sur la sémiotique des passions, tenu le 23 mai 1989, au Collège international de philosophie à Paris, dans A. Hénault, *Le Pouvoir comme passion* (PUF, Formes sémiotiques, Paris, 1994).
11. A. Hénault, *Le Pouvoir comme passion* (PUF, Formes sémiotiques, Paris, 1994).
12. A. J. Greimas, *De l'Imperfection* (Fanlac, Périgueux, 1987).
13. E. Landowski, *Passions sans nom* (PUF, Formes sémiotiques, Paris, 2004).
14. Ch. Plantin, *Les bonnes raisons des émotions. Principes et méthode pour l'étude du discours émotionné* (Peter Lang, Berne, 2011).
15. R. Micheli, *Les émotions dans les discours, modèles d'analyse, perspectives empiriques* (De Boeck Supérieur, Champs linguistiques, Louvain, 2014).
16. A. J. Greimas et J. Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme* (Seuil, Paris, 1991).

17. F. Rastier, *La sémantique des thèmes, ou le voyage sentimental*. Texto ! (1996). Disponible sur http://www.revue-texto.net/1996-2007/Inedits/Rastier/Rastier_Themes.html#4.3
18. V. Jouve, De quoi la poétique est-elle le nom ?, Fabula-LhT, n° 10 (2012)
19. M. Charles, *Introduction à l'étude des textes*, p.1 (Seuil, Paris, 2014)
20. T. Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme*, 2. Poétique (Seuil, Points, Paris, 1973).
21. T. Todorov, *Littérature en péril* (Flammarion, Paris, 2006)
22. H. Merlin Kadjman, *Lire dans la gueule du loup* (Gallimard NRF Essais, Paris, 2016)
23. J.-F. Vernay, *Plaidoyer pour un renouveau de l'émotion en littérature* (Editions Complicités, Paris, 2013)
24. J. Dewey, *L'art comme expérience* (Gallimard, Folio Essais, Paris, 2010)
25. J. Dewey, *Démocratie et éducation* (Armand Colin, Paris, 2011)
26. M. Macé, *Façons de lire, manières d'être* (Gallimard, NRF Essais, Paris, 2011).
27. J.F. Hamel. *Émanciper la lecture. Formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton* (2015) En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain <<http://oic.uqam.ca/fr/publications/emanciper-la-lecture-formes-de-vie-et-gestes-critiques-dapres-marielle-mace-et-yves>>
28. J. Fontanille, *Sémiotique et littérature* (PUF, Paris, 1999).
29. R. Barthes, *Comment vivre ensemble, simulations romanesques de quelques espaces quotidiens, notes de cours et de séminaires au Collège de France (1976-1977)* (Seuil, Paris, 2002).
30. Aristote, *Rhétorique* (Flammarion, GF, Paris, 2007)
31. F. Baider et G. Cisarue (éds.), *Propositions linguistiques et sociolinguistiques* (Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, 2013)
32. R. Barthes, *Essais critiques* (Points, Essais, Paris, 1981).