
Les passions ordinaires

Anthropologie des émotions

DAVID LE BRETON



ARMAND COLIN

LES PASSIONS ORDINAIRES

Anthropologie des émotions

Du même auteur

- Corps et sociétés. Essai d'anthropologie et de sociologie du corps*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1985.
- Anthropologie du corps et modernité*, PUF, 1990 (4^e éd. corrigée 1998).
- Passions du risque*, Métailié, 1991 (3^e éd. mise à jour 1996).
- Des visages. Essai d'anthropologie*, Métailié, 1992.
- La Sociologie du corps*, « Que sais-je? », PUF, 1992 (3^e éd. corrigée 1997).
- La Chair à vif. Usages médicaux et mondains du corps humain*, Métailié, 1993.
- La Sociologie du risque*, PUF, « Que sais-je? », 1995.
- Anthropologie de la douleur*, Métailié, 1995.
- L'Aventure. La passion des détours* (directeur du volume), Autrement, 1995.
- Du silence*, Métailié, 1997.

Dans la même collection

- Baudry Patrick, *La Pornographie et ses images*, 1997.
- Jeudy Henri-Pierre, *Le Corps comme objet d'art*, 1998.
- Rossi Ilario, *Corps et chamanisme*, 1997.

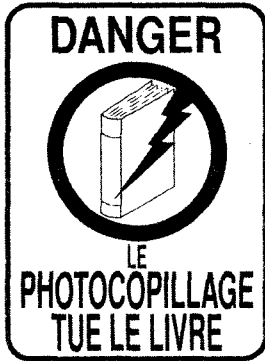
David Le Breton

LES PASSIONS ORDINAIRES

Anthropologie des émotions



ARMAND COLIN



Ce logo a pour objet d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, tout particulièrement dans le domaine universitaire, le développement massif du « photocopillage ». Cette pratique qui s'est généralisée, notamment dans les établissements d'enseignement, provoque une baisse brutale des achats de livres, au point que la possibilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée.

Nous rappelons donc que la reproduction et la vente sans autorisation, ainsi que le recel, sont passibles de poursuites. Les demandes d'autorisation de photocopier doivent être adressées à l'éditeur ou au Centre français d'exploitation du droit de copie : 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris. Tél. : 01 44 07 47 70.

Collection « Chemins de Traverse »
sous la direction de David Le Breton

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés, réservés pour tous pays.

Toute reproduction ou représentation intégrale ou partielle, par quelque procédé que ce soit, des pages publiées dans le présent ouvrage, faite sans l'autorisation de l'éditeur, est illicite et constitue une contrefaçon. Seules sont autorisées, d'une part, les reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective et, d'autre part, les courtes citations justifiées par le caractère scientifique ou d'information de l'œuvre dans laquelle elles sont incorporées (art. L. 122-4, L. 122-5 et L. 335-2 du Code de la propriété intellectuelle).

© VUEF / Armand Colin, Paris, 2001 pour la présente impression
© Armand Colin/Masson, Paris, 1998

ISBN : 2-200-01728-6

Armand Colin Éditeur - 21, rue du Montparnasse - 75006 Paris

«Tout est fabriqué et tout est naturel chez l'homme, comme on voudra dire, en ce sens qu'il n'est pas un mot, pas une conduite qui ne doive quelque chose à l'être simplement biologique – et qui en même temps ne se dérobe à la simplicité de la vie animale, ne détourne de leur sens les conduites vitales, par une sorte d'échappement et par un génie de l'équivoque qui pourrait servir à définir l'homme.»

Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*

Introduction

L'unité de la condition humaine sous l'égide notamment de la dimension symbolique, cette capacité propre à l'homme de créer du sens et de la valeur, d'enraciner le lien social, implique simultanément la différence à la fois collective et individuelle, c'est-à-dire la succession des cultures et en leur sein des manières singulières dont les individus se les approprient. Les perceptions sensorielles ou le ressenti et l'expression des émotions paraissent l'émanation de l'intimité la plus secrète du sujet, mais ils n'en sont pas moins socialement et culturellement modelés. Les gestes qui alimentent le rapport au monde et colorent la présence ne relèvent ni d'une physiologie pure et simple, ni d'une seule psychologie, l'une et l'autre s'enchevêtrent à une symbolique corporelle pour leur donner sens, ils se nourrissent d'une culture affective que le sujet vit à sa manière. Tel est le contenu de ce livre.

Les sentiments et les émotions ne sont pas des états absolus, des substances transposables d'un individu et d'un groupe à l'autre, ce ne sont pas, ou pas seulement, des processus physiologiques dont le corps détiendrait le secret. Ce sont des relations. Si l'ensemble des hommes de la planète dispose du même appareil phonatoire, ils ne parlent pas nécessairement la même langue; de même si la structure musculaire et nerveuse est identique, cela ne présage en rien des usages culturels à laquelle elle donnera lieu. D'une société humaine à une autre, les hommes ressentent affectivement les événements de leur existence à travers des répertoires culturels différenciés qui se ressemblent parfois mais ne sont pas identiques. Chaque terme du lexique affectif d'une société ou d'un groupe social doit être mis en rapport avec le contexte local de ses mises en jeu concrètes. Il s'agit d'éviter la confusion entre les mots et les choses et de naturaliser les émotions en les transportant sans précaution d'une culture à une autre à travers un système de traduction aveugle aux conditions sociales d'existence qui enveloppe l'affectivité. Dans un contexte de comparaison entre les cultures, l'emploi des termes affectifs impose de les mettre toujours entre guillemets pour rappeler le flou qui les entoure, ou bien d'employer les termes vernaculaires pour souligner qu'un tel rapprochement ne va pas de soi et demeure une

question posée. Le registre affectif d'une société exige d'être saisi dans le contexte des conditions réelles de ses expressions. Toute traduction doit accepter un deuil du sens originel et la création d'un autre rapport à la réalité décrite. Elle introduit une dérive plus ou moins sensible du contenu premier. Elle confronte même parfois à des problèmes sémantiques malaisés à résoudre si les systèmes linguistiques sont trop éloignés l'un de l'autre. *Traduttore, traditore*. Comme l'a montré E. Benveniste, les catégories de pensée sont tributaires des catégories de la langue, c'est-à-dire de l'organisation des signes et des symboles qui la fondent¹. Si l'homme pense par l'intermédiaire de la langue, il n'en est pas moins pensé par elle. La question est soulevée avec acuité dans le domaine de l'anthropologie du corps (Le Breton, 1992), et plus encore sans doute dans la province qui concerne les émotions humaines.

L'analyse qui part sans crier gare d'un vocabulaire français ou anglo-saxon (puisque l'anthropologie américaine est particulièrement féconde en ce domaine) tombe dans le piège enfantin du nominalisme en universalisant d'emblée les émotions, en les considérant comme des états dont il suffirait de voir anecdotiquement quelques petites variations culturelles. La haine, l'amour, la jalousie, la joie, la peur, la douleur, etc., seraient perçus comme des objets, mentaux sans doute, mais repérables comme on chercherait les mille façons de nommer le chêne ou le chien. Manière de naturaliser les émotions et d'occulter d'emblée la question de la mosaïque affective qui anime la myriade des sociétés humaines dans l'espace et le temps, sous le prisme d'un vocabulaire dissolvant toute différence. Certains chercheurs ont d'ailleurs souhaité rappeler les limites en ce sens d'une anthropologie occidentale des émotions parfois trop encline à user de son lexique et à retrouver le même chez l'autre quitte à simplifier à outrance les modes d'existence affective rencontrés dans d'autres sociétés. Ainsi l'anthropologue indien Owen M. Lynch explique en introduction à un ouvrage collectif sur la construction sociale des émotions en Inde que « ces essais posent le problème de la compréhension occidentale des émotions, particulièrement quand celle-ci est universalisée en une pensée

1. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 63 sq. E. Benveniste illustre sa démonstration en montrant notamment que les catégories qui organisent l'expérience selon Aristote correspondent aux catégories linguistiques du grec ancien.

et projetée sur l'Autre» (Lynch, 1990, 3)². Imaginons un anthropologue Ifaluk ou Guayaki, Inuit ou Yanomami définissant la culture affective des Français à partir de ses propres catégories de pensée et de son propre vocabulaire. Que signifierait d'ailleurs une culture affective «française»? De qui parlerait-on? De Bretons ou d'Alsaciens, de ruraux ou de citadins, d'ouvriers ou de médecins, d'hommes ou de femmes, de jeunes générations ou de personnes âgées, etc.

Les sentiments ou les émotions, bien entendu, ne sont nullement des phénomènes purement physiologiques ou psychologiques, ils ne sont pas laissés au hasard ou à l'initiative personnelle de chaque acteur. Leur émergence et leur expression corporelle répondent à des conventions qui ne sont guère éloignées de celles du langage, mais s'en distinguent cependant. Les émotions naissent d'une évaluation plus ou moins lucide d'un événement par un acteur nourri d'une sensibilité propre, elles sont des pensées en acte, étayées sur un système de sens et de valeurs. Enracinées dans une culture affective, elles s'inscrivent ensuite dans un langage de gestes et de mimiques en principe reconnaissable (à moins que l'individu ne dissimule son état affectif) par ceux qui partagent son enracinement social. La culture affective donne des schémas d'expérience et d'action sur lesquels l'individu brode sa conduite selon son histoire personnelle, son style, et surtout son évaluation de la situation. L'émotion ressentie traduit la signification donnée par l'individu aux circonstances qui résonnent en lui. Elle est une activité de connaissance, une construction sociale et culturelle, qui devient un fait personnel à travers le style propre de l'individu.

Les sentiments ou les émotion participent donc d'un système de sens et de valeurs propres à un groupe social dont elles confirment le bien-fondé, les principes qui organisent le lien social. Le fond biologique universel se décline socialement et culturellement selon des modes parfois proches, parfois très différents d'un lieu à l'autre du monde. Pour les approches naturalistes inspirées de Darwin, les émotions sont finalisées, elles sont les

2. Concluant un dossier de *Terrain* sur les émotions, Vincent Crapanzano pointe le caractère «culturel» des études menées sur les émotions en sciences sociales : «Produit d'une société d'immigrés aux origines très diverses, d'un individualisme exubérant jamais libéré d'un conformisme exigeant, d'une réticence à toute centralisation et d'une culture contestataire toujours aux limites de la violence, l'anthropologie américaine des émotions, surtout dans son insistance sur les relations entre les émotions et le *self*, est nécessairement marquée par ses origines. Une anthropologie faite par les Européens sur les émotions (européennes) doit aussi prendre conscience de son enracinement afin de pouvoir prendre de la distance par rapport aux assertions psychologiques et philosophiques "allant de soi"» (Crapanzano, 1994, 117).

vestiges actuels, et universels dans leur ressenti et leur expression, des origines lointaines de l'espèce humaine. Elles jouent un rôle de protection contre l'environnement et renforcent les capacités adaptatives de la nature humaine (pour les naturalistes il n'y a pas de condition humaine). Une continuité en ce sens inscrit dans une même filiation les animaux supérieurs et l'homme. Pour l'anthropologie, à l'inverse, la sphère des émotions relève de l'éducation, elle est acquise selon les modalités particulières de la socialisation de l'enfant, elle n'est pas plus innée que la langue. Tout être humain possède la capacité d'entrer dans l'univers symbolique qui fait la spécificité de la condition humaine.

Incluse dans la culture affective, nous aborderons également la ritualité du regard dans l'interaction en soulignant la dimension du contact physique que connote le regard. Porter les yeux sur l'autre c'est le toucher symboliquement, d'où l'impératif de discrétion qui marque en principe les échanges oculaires dans nos sociétés. Le regard est d'emblée une compromission avec le monde.

Nous terminons cet ouvrage sur les émotions et les cultures par une anthropologie du comédien sur scène car son art consiste justement en une solide connaissance de la culture affective de son groupe, connaissance par corps, qui lui permet de feindre à volonté, avec plus ou moins de crédibilité, des émotions qu'il ne ressent pas. L'anthropologie du comédien est un remarquable analyseur du caractère socialement et culturellement construit des sentiments et des émotions.

L'intention première de cet ouvrage consistait dans la réécriture de *Corps et sociétés*, publié en 1985 et réédité à plusieurs reprises sans qu'il soit techniquement possible de le mettre à jour ou de corriger la moindre coquille. Au fil du temps, la nécessité intérieure de la recherche l'a emporté sur le propos initial. Il m'a paru plus important de développer la question des mises en jeu du corps dans le domaine de la communication et de m'attarder sur les gestuelles, et surtout les sentiments et les émotions. Le livre est ainsi devenu une approche anthropologique des émotions. De *Corps et sociétés* je n'ai finalement repris, en les remaniant, qu'une poignée d'analyses, et notamment le premier chapitre autour des enfants « sauvages ». Je persiste à penser qu'ils offrent un formidable analyseur à l'intelligence anthropologique du corps en montrant la part fondatrice d'autrui dans la relation que tout homme nourrit envers le monde, et notamment dans la manière dont son corps est socialement construit.

1

Corps et symbolique sociale

«Ce corps qui est le mien. Ce corps qui n'est pas le mien. Ce corps qui est pourtant le mien. Ce corps étranger. Ma seule patrie. Mon habitation. Ce corps à reconquérir.»

Jeanne HYVRARD, *La Meurtritude*

LES ENFANTS SAUVAGES OU LES MÉTAMORPHOSES D'AUTRUI

Le détour par les enfants dits «sauvages» donne un enseignement précieux à la compréhension des modalités sociales et culturelles qui président à la construction du corps. L'analyse de la place fondatrice d'autrui dans l'acquisition, le maintien ou le remaniement par l'homme de sa symbolique corporelle emprunte alors des voies singulières, mais qui montrent la latitude du rapport au monde de la condition humaine.

À sa naissance et dans les premières années de son existence, l'homme est le plus démuné des animaux. À l'inverse de ces derniers qui reçoivent de leur hérédité spécifique la somme d'instincts nécessaires à leur survie et à leur adaptation au milieu, la venue au monde d'un enfant est celle d'un organisme prématuré, ouvert, disponible, et qui reste tout entier à façonner. Cet inachèvement n'est pas seulement physique, il est aussi psychologique, social, culturel. Le petit d'homme requiert d'être reconnu comme existant par les autres pour pouvoir se poser comme sujet; il a besoin de l'attention et de l'affection de son entourage pour se développer, éprouver le goût de vivre, et acquérir les signes et les symboles qui lui permettent de se doter d'un moyen de comprendre le monde et de communiquer avec les autres. À sa naissance, l'horizon de l'enfant est infini, ouvert à toutes les sollicitations, alors que les conditions futures de la vie de l'animal sont pour l'essentiel déjà là, inscrites dans son

programme génétique, pratiquement immuables au sein d'une même espèce. Chez l'homme, en revanche, l'éducation vient suppléer aux orientations génétiques qui n'assignent aucun comportement préétabli, ni ne déterminent son intelligence. La nature de l'homme ne se réalise que dans la culture qui l'accueille. Au contraire de l'animal, l'enfant nouveau né est face à un immense champ de possibles : toutes les conditions humaines sont virtuellement devant lui puisqu'il dispose exactement de la même constitution physique que l'homme du néolithique. L'enfant de l'âge de pierre continue à naître à chaque instant dans tous les endroits du monde, avec la même possibilité d'ouverture, la même aptitude à entrer dans le système de sens et de valeurs du groupe qui l'accueille.

En ancrant l'enfant dans un système de sens particulier, celui du groupe social au sein duquel il vit, l'éducation comble peu à peu cet univers de possibles au profit d'un rapport au monde particulier dont il s'approprie les données avec son caractère et son histoire propres. La prématuration initiale de tout enfant fait des membres de son entourage les garants de son insertion future dans le lien social. «Entre les systèmes récepteurs et effecteurs propres à toute espèce animale, écrit Ernst Cassirer, existe chez l'homme un troisième chaînon que l'on peut appeler système symbolique... Comparé aux autres animaux l'homme ne vit pas seulement dans une réalité plus vaste, il vit pour ainsi dire dans une nouvelle dimension de la réalité» (Cassirer, 1975, 43). L'éducation a pour fin de donner à l'enfant les conditions propices d'une intériorisation de cet ordre symbolique. Elle modèle son langage, sa gestualité, l'expression de ses sentiments, ses perceptions sensorielles, etc., en fonction de la culture corporelle de son groupe. La symbolique lui fait corps et l'autorise à comprendre les modalités corporelles des autres et à communiquer lui-même sur les siennes.

Du fait de sa prématuration initiale, si l'enfant est abandonné à lui-même dans les premières années de son existence, une mort certaine l'attend. Il ne dispose ni des ressources, ni surtout d'une compréhension suffisante du monde qui l'entoure pour être en mesure de se défendre des animaux ou de l'adversité ambiante et assurer sa subsistance. Pendant cette longue dépendance biologique, l'absence d'autrui ouvre sur la mort. C'est à l'intérieur du lien social que l'enfant satisfait peu à peu à l'apprentissage du fait de vivre. Sans la médiation structurée d'autrui, la capacité d'appropriation signifiante du monde par l'homme est impensable, jamais son corps ne s'ouvre de lui-même à l'intelligence des gestes ou des perceptions qui lui sont nécessaires.

Pourtant l'histoire a retenu un certain nombre de cas surprenants d'enfants qui survécurent à l'épreuve de leur isolement précoce de la communauté humaine et retrouvèrent au fil du temps, grâce aux efforts de leurs éducateurs, une position plus ou moins heureuse au sein du lien

social. L'enfant dit « sauvage » entretient encore aujourd'hui une inquiétude vague dans l'imaginaire occidental, même si le changement des conditions d'existence, l'urbanisation croissante, le contrôle approfondi du territoire, ont rendu son errance impensable. Les documents qui le concernent continuent à poser à la sociabilité des questions troublantes¹. Ces enfants qui dérogent d'une certaine façon à la condition humaine en échappant au lien social relèvent historiquement de deux origines bien différentes.

– D'une part ceux qui furent enlevés ou recueillis par un animal à la suite de circonstances exceptionnelles paraissant proches du mythe mais qui s'expliquent par la misère, les guerres, la présence courante d'animaux à la proximité des villages ou des fermes. Épargnés et vivant près de l'animal, ils modelèrent leur comportement sur le sien. Leur expérience corporelle s'identifiant *cum grano salis* à celle de l'animal. Linné connaissait une trentaine de ces cas, et il crut se trouver en présence d'une variété ensauvagée de l'espèce humaine. Dans la dixième édition de son *Systema naturae* (1758), il fit de l'*homo feras* une entité à part à côté de l'*homo europeus*, de l'*homo africanus*, de l'*homo americanus*, de l'*homo asiaticus* et de l'*homo monstrosus* (Tinland, 1968).

– D'autre part des enfants voués à la réclusion par indifférence ou négligence de leurs parents, abandonnés ou perdus, livrés très jeunes à eux-mêmes avec pour seule ressource une éducation encore ténue, mais néanmoins suffisante pour assurer leur survie de façon solitaire à travers de nouvelles conditions d'existence au sein d'une nature désormais vide de toute présence humaine.

Le dénominateur commun à ces catégories d'enfants consiste dans un isolement précoce, et l'absence d'une médiation humaine suffisamment prolongée pour leur assurer un accès socialisé au monde qui les entoure. La dénomination de « sauvage » n'est qu'une image excessive, un héritage suranné des Lumières, elle renvoie à une carence d'éducation, à une absence sensible d'autrui dans les premières années de leur existence.

1. Pour éluder tout débat à ce sujet, certains évoquent la légende ou retrouvent les accents de Pinel pour dénoncer en bloc les enfants dits « sauvages » comme des « débiles mentaux » ou des psychotiques. Kingsley Davis (1940) pour commenter le déficit de communication des enfants isolés à la suite de mauvais traitements ou de malencontreux concours de circonstances, donne l'exemple d'Edith Riley, une fillette américaine enfermée quatre années durant, de 8 à 12 ans, dans une pièce sombre, et cataloguée comme déficiente mentale lors de sa découverte. Deux ans plus tard elle est redevenue une fillette « normale ». Elle a notamment retrouvé l'usage de la parole et de la vue. Mais l'exemple est banal dans la mesure où jusqu'à l'âge de huit ans Edith avait été socialisée dans des conditions ordinaires. Ce qui n'est pas le cas des enfants dont nous traitons ici, dont le déficit social infiniment plus précoce et durable, rend plus malaisé le retour au lien social.

LES ENFANTS RECUEILLIS PAR DES ANIMAUX

Les témoignages attestés d'enfants recueillis par les animaux sont rares mais ils existent de manière irréfutable. Lucien Malson en recense une cinquantaine dont l'authenticité est difficile à mettre en doute. Les animaux qui se firent ainsi accueillants au petit d'homme sont surtout des loups, mais aussi des singes, des ours, des brebis, des léopards, etc. Singulier bestiaire propre à nourrir nombre de fantasmes ou de dénégations. Au-delà des multiples questions posées par l'enfant dit « sauvage » à l'ensemble des sciences humaines, certaines sollicitent particulièrement l'anthropologie du corps. Du fait de sa référence « animale », l'expérience corporelle de ces enfants s'inscrit aux confins de ce que les conduites de l'homme en société nous enseignent. Elle en constitue un analyseur. Par extension, elle confirme que mêmes nos sensations les plus intimes, les plus insaisissables, les limites de nos perceptions, nos gestes les plus élémentaires, la forme même de notre corps et bien d'autres traits relèvent d'un environnement social et culturel particulier. Les modalités d'expression corporelle de l'enfant pris en charge par l'animal disent avec éloquence combien nous sommes modelés par notre milieu d'insertion en dépit de notre sentiment d'autonomie ou de spontanéité.

En Inde, jusqu'au tournant du siècle² des centaines d'enfants sont enlevés chaque année par des loups pour être dévorés. Mais parfois, certains d'entre eux sont épargnés et pris en charge par les animaux. Nous possédons ainsi des informations précises sur une dizaine de cas d'enfants-loups évoqués par R. M. Zingg dans l'ouvrage qu'il leur a consacré. L'histoire d'Amala et Kamala notamment est la plus documentée grâce à la publication du journal du pasteur Singh, l'homme qui les a recueillies et qui en eut la garde avec sa femme jusqu'à la mort des deux fillettes (Zingg, Singh, 1980).

En 1920, au cours d'une tournée dans la région de Midnapore, le pasteur est averti par les indigènes de la présence d'« hommes fantastiques » dans la forêt. En compagnie de quelques hommes, il se rend alors sur les lieux et là, au crépuscule, il voit sortir d'un repaire trois loups adultes, deux louveteaux et deux fillettes dont l'aspect est méconnaissable. Ces dernières se comportent exactement comme les loups, sortant d'abord leur tête avec précaution, humant l'air et regardant de tout côté avant de bondir vers l'extérieur. Capturées, les deux fillettes, dénommées plus tard Amala et Kamala, sont prises en charge par la famille du pasteur. Leur constitution physique est riche d'enseignements :

2. Le plus récent cas d'enfant-loup en Inde remonte à 1927.

des maxillaires saillants et proéminents, des dents rapprochées avec des bords tranchants, des canines longues et pointues, des yeux étrangement brillants dans l'obscurité, des articulations des genoux et des hanches qu'elles ne peuvent ni ouvrir ni fermer. D'épaisses callosités marquent la paume de leurs mains, leurs coudes, leurs genoux, la plante de leurs pieds. Elles laissent pendre leur langue à travers des lèvres vermillons épaisses, imitent le halètement et bâillent en ouvrant largement les mâchoires. Elles voient la nuit sans difficulté. Le jour elles se réfugient à l'ombre ou restent immobiles face à un mur, lançant parfois un long hurlement commençant d'une voix rauque et s'achevant sur une note stridente. Elles dorment quelques heures seulement par nuit, l'une et l'autre enchevêtrées, sursautant au moindre bruit. Elles se meuvent sur les rotules et les coudes lors de petits déplacements. Si elles courent, elles se dressent sur les mains et les pieds. Elles lapent les liquides, et prennent leur nourriture accroupies, le visage penché. Une bonne partie de la journée elles chassent les poulets et déterrent les charognes ayant servi à la préparation des repas. Elles grimacent et montrent les dents quand on s'approche d'elles. Après avoir déféqué, «elles ont l'habitude de se frotter le postérieur par terre» (Singh). «Si nous essayions parfois d'attirer leur attention en les touchant ou en leur désignant quelque chose, elles se contentaient d'accorder un regard contraint, comme si elles regardaient dans le vide et s'empresaient de détourner les yeux» (p. 37). Les enfants de l'orphelinat «faisaient de leur mieux pour les entraîner à jouer avec eux, mais elles le prenaient en très mauvaise part et se mettaient à les terroriser en ouvrant les mâchoires, montrant les dents et s'élançant parfois vers eux avec un étrange bruit rauque» (p. 38). «Chaque fois qu'elles flairaient quelque chose, pour repérer l'objet, l'animal ou l'homme, elles retroussaient généralement les narines et tentaient de trouver sa direction en humant l'air» (p. 45). «Elles avaient l'habitude de boire et de manger à même l'assiette, comme les chiens, en y abaissant la bouche, c'est ainsi qu'elles mangeaient les aliments solides tels que le riz, la viande, etc., sans usage des mains; quant aux aliments liquides comme l'eau ou le lait, elles les lapaient généralement comme des chiots» (p. 48). Cette brève recension des caractéristiques corporelles des deux fillettes, alors âgées d'un an et demi et de huit ans et demi, est saisissante et inconfortable, elle souligne la malléabilité du corps humain.

Si l'on admet les observations du journal du pasteur Singh, ou les nombreux documents étudiés par Malson ou Zingg pour d'autres cas, on constate que les comportements de l'animal ont façonné ceux des fillettes. À cette période de son existence où l'enfant socialement intégré assimile la fonction symbolique de son groupe, celui que les circonstances ont isolé et mis dans la situation exceptionnelle d'être «adopté»

par l'un de ces animaux hospitaliers à l'homme, n'a d'autres ressources que de calquer son rapport au monde sur celui qu'il observe au quotidien. Les premières années de la vie sont celles où l'enfant est un reflet fidèle, encore non dénué de maladresse, des comportements de ceux qui l'entourent. Ici, l'animal vient remplir de ses schèmes spécifiques les potentialités laissées en friche par la disparition de l'entourage humain. À sa manière l'enfant devient l'écho des conduites du loup, il devient l'enfant-loup, ce personnage hybride, presque légendaire.

La différence physique est métaphoriquement gommée : dans le cas d'Amala et de Kamala, par exemple, l'enfant gagné à l'univers du loup s'éduque et s'approprie son environnement selon les modalités mises en œuvre par l'animal : au niveau sensoriel (nyctalopie, développement de l'olfaction, de l'audition, etc.), au niveau expressif (langue pendante, halètements, bâillements prolongés, etc.), au niveau des techniques du corps (marche à quatre pattes, lapement des liquides, etc.), au niveau des goûts alimentaires (aliments carnés et crus, etc.). Ce rapprochement inclut même des similitudes physiques sans doute liées à un mode d'existence, d'alimentation, etc. (par exemple le développement des maxillaires, des canines, ou même la brillance des yeux dans l'obscurité). Les traits énumérés ci-dessus se retrouvent, plus ou moins prononcés, chez la plupart des enfants-loups sur lesquels nous disposons de témoignages crédibles.

Si l'on est attentif aux observations recueillies par les témoins privilégiés de l'existence de ces deux enfants peu après leur capture, on doit reconnaître le fait troublant que la fonction structurante assumée dans les conditions ordinaires par la présence d'autrui s'est accomplie ici sous les auspices de l'animal. L'enfant y a puisé ses références, la source de ses relations avec l'environnement. Ces enfants accidentellement pris en charge par des animaux au début de leur existence surprennent par leur expérience corporelle. Maintenus durablement à l'écart du lien social, soumis à une éducation paradoxale, ils parcourent jusqu'à leurs confins des possibilités physiques rejetées par la société ou rarissimes. La vision nocturne, par exemple, est un trait fréquent des enfants-loups qui se déplacent avec autant d'aisance la nuit que le jour³. De même leur acuité olfactive qui reflète celle de l'animal; leur insensibilité au froid comme l'attestent les fillettes de Midnapore et bien d'autres.

« Quelles pouvaient être leurs émotions?, s'interroge le pasteur Singh. Elles ne riaient jamais. Bien que Kamala eût un visage riant, le sentiment

3. On retrouve parfois cette aisance à se mouvoir dans une obscurité relative dans des professions où le travail nocturne est de règle, chez les mineurs par exemple.

de joie en était absent. Je ne l'ai jamais vue rire ou sourire pendant les trois premières années... en dehors des signes extérieurs de joie ou de satisfaction qu'exprimaient son aspect et son attitude au moment de manger, lorsqu'elle avait très faim et spécialement quand, par hasard, elle trouvait de la viande » (Zingg, Singh, 1980, 57). Ces enfants semblent ne connaître que des émotions élémentaires : colère ou impatience. Ils ignorent le rire ou le sourire. Cependant leur retour à la sociabilité est riche d'enseignement sur la labilité de la culture corporelle. Ils se révèlent en effet dociles aux efforts de leurs éducateurs et transforment assez rapidement leurs anciennes expériences corporelles. Ils se conforment relativement, au fil du temps, aux normes de leur nouveau groupe, sans pouvoir toujours effacer les traces de leur histoire passée. Mais la durée de leur isolement hors de la communauté humaine joue ici le rôle d'une limite.

Dans le cas des fillettes de Midnapore, si Amala meurt quelques mois seulement après sa capture, Kamala en revanche, sous l'action continue du pasteur Singh et de sa femme, assimile une amorce de socialisation. Elle acquiert la station debout, le sentiment de pudeur, le rire, le contrôle sphinctérien et fécal, la perception du froid, le début du langage, elle modifie sa gestuelle, etc. Lentement, entourée de l'affection du pasteur et de sa femme, elle ouvre son visage aux ritualités sociales. À la mort de sa compagne, elle verse une larme, le premier sanglot perçu par Singh. Pendant des jours, elle flaire les lieux où se tenait Amala, les objets qu'elle touchait; elle halète, la langue pendante, elle hurle. Le 18 novembre 1921, jouant avec les chevreaux « son visage s'éclairait au point d'esquisser une ébauche de sourire » (p. 74). Quelques mois plus tard, à Madame Singh lui demandant si elle avait faim « Kamala hocha la tête en signe d'approbation » (p. 81). Elle incline la tête pour dire « oui » et la secoue de gauche à droite pour dire « non » (15-12-1923).

Elle acquiert les premières bribes de vocabulaire, participe à la vie de l'orphelinat, devient sensible au froid, fait montre de pudeur. Les traits de son visage commencent à modeler les signes, les mimiques propres à alimenter la communication. « Le visage de Kamala s'éclaira en apprenant que Mrs Singh était revenue d'un déplacement de quelques jours à Ranchi. L'expression de son visage manifesta distinctement un sentiment de joie » (23-1-26). « Le temps s'était écoulé et les habitudes de Kamala avaient changé depuis le jour de sa découverte. En 1926, Kamala était une personne complètement différente. Lorsqu'elle parlait, son visage affichait toujours une expression accompagnée de certains mouvements des membres du corps... Il était actuellement possible de la comprendre jusqu'à un certain point d'après ses expressions faciales et ses gestes... » Ou encore « Plusieurs fois, Mrs Singh chercha à la persuader affectueusement, mais elle ne bougea pas de l'endroit où elle se trouvait. Devant

ses tentatives de persuasion prolongées avec insistance, sa figure changea de couleur, exprimant sa contrainte» (20-1-1927). Kamala connaît une progression rapide de son acculturation dans les années qui suivent, notamment à travers l'accès au langage et à des sentiments variés. Lorsqu'elle meurt en 1929, neuf ans après sa découverte, elle se familiarisait à la fonction symbolique. Cheminement exemplaire, loin d'être unique dans les annales des enfants dits « sauvages ».

Par une expérience des confins qu'ils vivent pourtant dans l'évidence ces enfants ayant partagé des années l'existence des animaux nous interroge en profondeur sur le sens du lien social, et parallèlement sur les limites du corps. Leur histoire ouvre un abîme dans les certitudes qui paraissent les plus inébranlables. C'est sans doute pour ce motif que les débats qui les concernent évitent rarement les prises de position passionnelles. À partir de leur retour à la communauté humaine, on se défend mal de l'impression que, le plus souvent, leur histoire devient celle d'une forme de violence exercée à leur rencontre pour ramener leur corps et leur intelligence à des dimensions socialement acceptables. La plupart des enfants dits « sauvages » arrachés à leur milieu d'adoption sont morts précocement. Un homme comme Jean Itard lui-même, le tuteur de Victor de l'Aveyron, est pris de doutes : « Oh, combien, écrit-il, ai-je regretté d'avoir connu cet enfant, et condamné hautement la stérile et inhumaine curiosité des hommes qui, les premiers, l'arrachèrent à une vie innocente et heureuse ! » (*in* Malson, 1964, 198).

LES ENFANTS ISOLÉS : EXEMPLE DE VICTOR DE L'AVEYRON

Pour les enfants longtemps isolés, comme Victor de l'Aveyron, leur abandon accidentel ou volontaire a été précédé par un minimum de temps vécu au cœur du lien social. Ces enfants n'étaient pas totalement démunis de ressources de compréhension. Grâce à cette base restreinte qui leur a donné des repères essentiels, ils ont recomposé leur relation avec leur environnement. En amont de leur vie solitaire, il y a eu une empreinte sociale suffisante pour autoriser leur survie en dépit des difficultés rencontrées, même si ces références premières s'effaçaient lentement faute d'un contact régulier avec autrui pour les entretenir. En somme leur histoire répète celle de naufragés ou de matelots abandonnés sur une île déserte à la même époque et dont l'extrême isolement fit perdre l'usage de la parole et reconstruire leur expérience corporelle. Tel Selrirk, ce marin écossais resté quatre années sur une île, qui poursuivait les animaux à la course et devint capable d'être plus rapide que les chèvres sauvages. Quand on le découvrit en 1709 il était devenu « aussi

sauvage que les animaux et peut-être davantage», il avait par ailleurs «presque entièrement oublié le secret d'articuler des sons intelligibles» (de Pauw, *in* Tinland, 1968, 82).

Arrêtons-nous plus longuement sur Victor de l'Aveyron dont l'histoire est connue grâce à de nombreux documents. En janvier 1800, après avoir été aperçu une première fois en 1797, Victor est capturé par des paysans dans un village aveyronnais où il s'était aventuré. Cet enfant d'une douzaine d'années, abandonné depuis longtemps sans doute (Itard pense par des recoupements d'observations que Victor a dû être livré à lui-même vers quatre ou cinq ans), est parvenu à survivre sans doute une dizaine d'années dans un milieu assez hostile. Sur l'instigation du ministre de l'Intérieur, Champagny, après être resté un moment dans un asile à Saint-Affrique, près de Rodez, l'enfant est conduit à Paris et confié à Jean Itard, médecin chef de l'Institution des sourds-muets de la rue Saint-Jacques. Philippe Pinel, membre d'une commission désignée par la Société des observateurs de l'homme, et surtout médecin chef des asiles d'aliénés de Paris, rédige un rapport critique sur les possibilités d'évolution personnelle de l'enfant : «Les faibles nuances de sensibilité que marque l'enfant de l'Aveyron aux prévenances qu'on lui fait, le mettent sans doute au-dessus de certains idiots des hospices, qui ne paraissent sensibles ni aux menaces, ni aux caresses, et qui ne marquent par aucun signe extérieur leur reconnaissance pour les bons offices qu'on leur rend; mais on en peut citer d'autres qui manifestent une sensibilité plus ou moins vive pour ce qu'on fait en leur faveur, et une d'entre elles ne se montre-t-elle pas bien supérieure à cet égard à l'enfant de l'Aveyron puisqu'elle témoigne un attachement pour la fille de service qui prend soin d'elle.» Quelques pages plus loin le propos de Pinel est plus négatif encore, il enferme l'enfant sous la chape de plomb d'une étiquette dont il se serait difficilement remis : «Son discernement toujours borné aux objets de ses premiers soins, son attention uniquement fixée par la vue des substances alimentaires, ou sur les moyens de vivre dans un état d'indépendance dont il a fortement contracté l'habitude, le défaut total de développement ultérieur des facultés morales pour tout autre objet, n'annoncent-ils point qu'il doit être entièrement rangé parmi les enfants atteints d'idiotisme et de démence, et qu'on n'a aucun espoir fondé d'obtenir des succès d'une instruction méthodique et plus longtemps continuée⁴.» Il note l'impuissance de l'enfant à fixer son attention sur un objet, l'insensibilité de l'ouïe, la mutité,

4. Philippe Pinel, «Le sauvage d'Aveyron», *in* J. Copans, J. Jamin, *Aux origines de l'anthropologie française. Les mémoires de la Société des Observateurs de l'Homme en l'an VIII*, Paris, Le Sycomore, 1978, p. 111 et 113.

hormis de petits cris gutturaux et uniformes; l'odorat indifférent aux miasmes ou aux parfums, l'absence de moyens de communication, le passage sans transition de l'apathie à l'enthousiasme, etc. D'autres autorités médicales de l'époque, Larrey par exemple, joignent leurs voix à celle de Pinel pour dénoncer le déficit intellectuel inné et définitif de l'enfant. Gall, le phrénologue, sollicité lui aussi, perçoit une anomalie crânienne ne laissant à ses yeux aucun doute à ce sujet.

Victor est sauvé de l'asile par Jean Itard, pédagogue hors du commun, disciple de Condillac, convaincu que l'homme n'est pas un être achevé à sa naissance, mais qu'il se construit peu à peu à la faveur des contacts avec autrui, grâce à l'éducation et à l'exemple de son entourage. Là où Pinel, et bien d'autres, prétendent voir chez l'enfant un déficit organique définitif, Itard ne perçoit qu'un manque à être lié à son isolement, un handicap d'éducation qu'il pense pouvoir résorber par une attention pédagogique particulière. Victor est muet, mais le pédagogue espère être en mesure de l'amener à la parole. En 1801, dans son premier rapport sur Victor, il écrit avec lucidité : « Si l'on donnait à résoudre ce problème de métaphysique : déterminer quels seraient le degré d'intelligence et la nature des idées d'un adolescent qui, privé dès son enfance de toute éducation, aurait vécu entièrement séparé des individus de son espèce, je me trompe grossièrement, ou la solution du problème se réduirait à ne donner à cet individu qu'une intelligence relative au petit nombre de ses besoins et dépouillée, par abstraction, de toutes les idées simples et complexes que nous recevons par l'éducation et qui se combinent dans notre esprit en tant de manières, par le seul moyen de la connaissance des signes. Eh bien, le tableau moral de cet adolescent serait celui du Sauvage de l'Aveyron, et la solution du problème donnerait la mesure et la cause de l'état intellectuel de celui-ci » (Itard, *in* Malson, 1964, 134).

Itard pose d'emblée la question essentielle, il pressent combien les perceptions sensorielles, les gestuelles, les techniques du corps, le langage, le rapport au monde de manière générale n'ont de signification que dans leur lien à un état social et culturel précis. Privé d'un environnement humain susceptible de l'insérer au sein des symbolismes partagés par une communauté humaine, il n'existe aucun moyen pour l'enfant de les acquérir. Dans son premier Rapport Jean Itard réplique directement à Pinel : « On peut conclure de la plupart de mes observations, que l'enfant, connu sous le nom de Sauvage de l'Aveyron, est doué du libre exercice de tous ses sens; qu'il donne des preuves continuelles d'attention, de réminiscence, de mémoire; qu'il peut comparer, discerner et juger, appliquer enfin toutes les facultés de son entendement à des objets relatifs à son instruction. On remarquera, comme un point essentiel, que des changements heureux sont survenus dans le court espace de neuf

mois, chez un sujet que l'on croyait incapable d'attention; et l'on en conclura que son éducation est possible, si elle n'est pas même déjà garantie par ces premiers succès » (Malson, 1964, 184-185).

La résistance de Victor aux températures les plus basses est une première observation intéressante sur le plan anthropologique. Lorsqu'il est découvert en Aveyron l'enfant vit entièrement nu malgré les hivers rigoureux des années précédentes. Son corps ne porte témoignage d'aucune séquelle du froid. Au contraire, Itard observe à son tour dans les jardins de la rue Saint-Jacques la capacité peu commune de Victor de ne pas être incommodé par le froid. « Plusieurs fois au cours de l'hiver, note-t-il, je l'ai vu en traversant le jardin des sourds-muets, accroupi, à demi-nu sur un sol humide, rester ainsi exposé pendant des heures entières à un vent frais et pluvieux » (p. 143). En plein cœur de l'hiver, Itard le surprend parfois nu, se roulant dans la neige. Les températures les plus glacées restent sans prise sur son corps. Curieusement, Itard est troublé par la résistance thermique de l'enfant et sa jubilation devant la rigueur des éléments. Loin de la voir comme un privilège, il la considère comme une déficience et n'a de cesse de le contraindre à sentir la température ambiante selon des critères qu'il juge plus « naturels ». Le pédagogue soumet alors Victor à une série d'actions énergiques qui visent à perturber les perceptions thermiques que celui-ci s'est forgées sur les plateaux de l'Aveyron. Il raconte dans son journal avec quelle rigueur il lui inflige journellement des bains de plusieurs heures dans une eau chaude, puis glacée et le fait vêtir et loger chaudement. Un lent travail d'érosion, d'effacement, de fragilisation ébranle les attitudes premières de l'enfant qui devient sensible à la différence des températures. Il commence à craindre le froid et conforme ainsi ses perceptions thermiques à celles de son entourage. Cette assimilation n'est pas sans contrepartie, il perd ses anciennes défenses contre la maladie et devient fragile, alors qu'auparavant il jouissait d'une robuste santé. Mais Itard néglige cette conséquence et se flatte de ce premier résultat. Victor avait développé avec vigueur une capacité de régulation thermique inhérente à la condition humaine, mais que le plus souvent l'usage des vêtements relaie sans que l'organisme ait besoin de mobiliser ses ressources naturelles. La sensibilité thermique de Victor s'était adaptée aux conditions écologiques de son existence hors de la société.

D'autres manifestations corporelles de Victor suscitent l'étonnement. Assis près du feu, il ramasse sans hâte les charbons ardents tombés hors de l'âtre et les repose dans le foyer. À la cuisine il lui arrive souvent d'ôter les pommes de terre de l'eau bouillante où elles cuisent pour les manger aussitôt. « Et je puis vous assurer, écrit Itard, qu'il avait en ce temps-là un épiderme fin et velouté » (p. 144). Il manifeste un dégoût prononcé pour

l'alcool, le vin, les sucreries. Itard note son indifférence à la puanteur, sa répugnance à coucher dans un lit, son insensibilité au tabac à priser, sa difficulté à distinguer les aplats des reliefs; en outre il est «indifférent envers les femmes, au milieu des mouvements impétueux d'une puberté très prononcée» (p. 241); il ignore les larmes. Sa locomotion est rapide et connaît la course plus que la marche car à plusieurs reprises Itard note les efforts de l'enfant pour régler son pas sur celui qui l'accompagne, il a tendance à prendre «le trot ou le galop». Il flaire tout les objets qu'on lui présente; sa mastication use davantage des incisives que des autres dents. Pinel a cru observer l'indigence de l'ouïe de Victor, mais les observations de Itard soulignent plutôt le caractère sélectif des sons qui intéressent l'enfant : le bruit d'une noix cassée près de lui, des voix qui le gênent et dont il cherche à s'éloigner, le mouvement de la clé de la pièce dans laquelle il joue, suscitent son attention. Il reste indifférent en revanche à d'autres stimulations sonores qui ne sont pour lui rattachées à aucune signification connue ou curieuse à ses yeux. Si le langage oral lui fait défaut, il n'en va pas de même pour le langage gestuel dont il use en abondance en se faisant parfaitement comprendre de son entourage. Par ailleurs, il s'implique dans les tâches ménagères auprès de Madame Guérin qu'il seconde efficacement.

Chez ces enfants prématurément isolés de la communauté sociale, la condition première de leur survie repose sur leurs acquisitions antérieures, sur leur amorce de socialisation même si celle-ci s'efface peu à peu pour se moduler en fonction du nouvel environnement. Bien sûr, la congruence de leur relation à l'environnement est sans valeur communicative, chaque enfant élabore un mode personnel de rapport à son milieu selon son histoire et ses dispositions propres.

LA NÉCESSITÉ D'AUTRUI

Les enfants sauvages nous enseignent à leur manière qu'à l'intérieur d'une société les dispositions corporelles sont loin de toutes s'actualiser. Chaque individu, héritier d'une histoire personnelle située dans un temps et un lieu donnés, ne réalise dans son expérience corporelle qu'une infime parcelle de l'étendue des possibles. Ces enfants des confins illustrent également la part fondatrice du milieu et de l'éducation dans ce domaine de la vie organique qui paraît le plus échapper aux influences extérieures : les perceptions sensorielles, le domaine des sentiments et des émotions, par exemple. En outre, selon leur âge, les conditions et la durée de leur isolement, ces enfants une fois réinsérés dans la trame sociale réussissent avec plus ou moins de succès grâce à leurs tuteurs à

accorder leur système perceptif ou gestuel à leur milieu, leur affectivité, leur goût alimentaire, etc. Victor, à la suite du traitement rigoureux d'Itard, modifie ses perceptions thermiques et rallie celles de son entourage. Après avoir longtemps rejeté les aliments de la cuisine de son tuteur, il finit par les apprécier. Il accepte de patienter jusqu'à leur cuisson complète alors que pendant des mois il ne supportait pas l'attente et se nourrissait de légumes à peine cuits soustraits des plats. Grâce aux exercices d'Itard il affine son sens de l'écoute, du toucher. Il apprend à discriminer les formes. Il intègre le contrôle des sphincters et la propreté. Mais malgré les efforts répétés de son éducateur il ne parlera jamais, et ce déficit de langage entraîne un déficit de pensée qui est probablement à l'origine des limites auxquelles se heurtaient Itard, bien davantage qu'une hypothétique arriération mentale ou un trouble psychotique⁵. Son isolement s'était prolongé trop longtemps et son âge n'autorisait plus qu'une flexibilité très partielle.

Dans son rapport de 1806, quelques années après le début de sa prise en charge, Itard fait le bilan de son action auprès de Victor. « On ne peut s'empêcher de conclure, 1. que, par une suite de la nullité presque absolue des organes de l'ouïe et de la parole, l'éducation de ce jeune homme est encore et doit être à jamais incomplète; 2. que, par une suite de longue inaction, les facultés intellectuelles se développent d'une manière lente et pénible; et que ce développement qui, dans les enfants élevés en civilisation, est le fruit naturel du temps et des circonstances, est ici le résultat lent et laborieux d'une éducation toute agissante, dont les moyens les plus laborieux s'usent à obtenir les plus petits effets; 3. que les facultés affectives, sortant avec la même lenteur de leur long engourdissement, se trouvent subordonnées, dans leur application, à un profond sentiment d'égoïsme et que la puberté, au lieu de leur avoir imprimé un grand mouvement d'expansion, semble ne s'être fortement prononcée que pour prouver que s'il existe dans l'homme une relation entre les besoins de ses sens et les affections de son cœur cet accord sympathique est, comme la plupart des passions grandes et généreuses, l'heureux fruit de son éducation » (Malson, 1964, 245). Malgré ces remarques amères, Itard note à juste titre l'élargissement du rapport au monde de l'enfant. Il observe notamment que « le perfectionnement de la vue et du toucher, et les nouvelles jouissances du goût, en multipliant les sensations et les idées de notre Sauvage, ont puissamment contribué au développement des facultés intellectuelles ». Au-delà encore il porte à

5. Les réflexions de Harlan Lane à ce propos (1979, 172 *sq.*) et ses commentaires de l'action pédagogique de Jean Itard (168 *sq.*).

son crédit « la connaissance de la valeur conventionnelle des signes de la pensée, l'application de cette connaissance à la désignation des objets et à l'énonciation de leurs qualités et de leurs actions, d'où l'étendue des relations de l'élève avec les personnes de son environnement, la faculté de leur exprimer ses besoins, d'en recevoir des ordres et de faire avec elles un libre et continu échange de pensée ». Itard pointe également les sentiments d'amour et de reconnaissance qui unissent Victor et son entourage. Quand M. Guérin tombe gravement malade, Victor continue de placer son couvert sur la table familiale dans une sorte d'attention envers M^{me} Guérin dont il voit l'affliction. À chaque fois on le lui fait enlever, mais il recommence le lendemain. Le jour où meurt M. Guérin, Victor continue à son habitude et provoque une vive douleur chez sa protectrice. L'enfant ôte le couvert, le range tristement dans l'armoire, et plus jamais ne le remettra par la suite.

D'un bout à l'autre la démarche de Jean Itard est exemplaire dans son intuition du caractère social et culturel de l'éducation de l'enfant et de la nécessaire présence des autres auprès de lui pour qu'il acquière l'arbitraire des signes et fasse corps avec eux. Mais son action pédagogique, malgré sa bonne volonté, reste trop mécaniste. L'éducation des sens mise en œuvre occulte totalement le plaisir de l'enfant, ignore les exigences de son rythme propre. Elle est faite d'une hauteur qui, malgré les qualités du pédagogue, échoue à rencontrer l'enfant sur son terrain. Itard le considère comme un objet passif à modeler dans l'urgence du résultat et jamais comme un partenaire de son éducation. Ses sources de jubilation (la nature, courir, manger, grimper aux arbres, etc.) ne sont jamais utilisées pour développer son plaisir d'apprendre. Les exercices s'imposent à lui, et quelquefois même non sans violence symbolique à son endroit⁶.

6. Itard, un jour de colère contre son élève, le saisit brusquement, ouvre une fenêtre donnant sur la rue, au quatrième étage, et le suspend dans le vide, sachant pourtant l'effroi de Victor. Malgré la lassitude de l'enfant, ses révoltes, il continue à lui imposer pendant des heures de fastidieux exercices, tout en reconnaissant que Victor n'en comprend absolument pas la portée. Une autre fois, voulant tester son sens moral, Itard le confronte à une injustice. Victor avait réussi un exercice, il était heureux, mais au lieu de lui donner la récompense habituelle, Itard prend une figure menaçante et l'entraîne violemment vers un cabinet obscur. L'enfant sidéré se bat avec acharnement, mord cruellement Itard qui conclut tranquillement, sans comprendre la perturbation qu'il vient de lui infliger : « Qu'il m'eût été doux, en ce moment, de pouvoir me faire entendre de mon élève, et de lui dire à quel point la douleur même de sa morsure me remplissait l'âme de satisfaction et me dédommageait de toutes mes peines ! Pouvais-je m'en réjouir faiblement ? C'était un acte de vengeance bien légitime ; c'était une preuve que le sentiment du juste et de l'injuste, cette base éternelle de l'ordre social, n'était plus étranger au cœur de mon élève » (p. 40).

Et pourtant Itard a bien conscience de forcer l'enfant à des exercices dont il ne comprend pas la finalité⁷. Il est lucide sur la peur qu'il provoque parfois à son corps défendant à son jeune élève : « Un sentiment de crainte prit la place de cette gaieté folle, et nos exercices en furent plus troublés encore. Lorsque j'avais émis un son, il me fallait attendre plus d'un quart d'heure le signal convenu; et lors même qu'il était fait avec justesse, c'était avec lenteur, avec une incertitude telle que si, par hasard, je venais à faire le moindre bruit, ou le plus léger mouvement, Victor, effarouché refermait subitement le doigt, dans la crainte de s'être mépris, et en levait un autre, avec la même lenteur et la même circonspection. Je ne désespérais point encore, et je me flattais que le temps, beaucoup de douceur et des manières encourageantes pourraient dissiper cette fâcheuse et excessive timidité. Je l'espérais en vain, et tout fut inutile » (p. 198-199). Confronté à des échecs qui le meurtrissent, Itard, loin de mettre en doute la manière dont il procède, préfère souvent adopter l'attitude confortable, et nocive sur le plan pédagogique, d'accuser son élève de mauvaise volonté quand précisément sa tâche serait d'analyser ses réticences pour parvenir à rendre Victor partie prenante du processus de son éducation. Mais une telle critique est injuste faisant d'Itard un contemporain, alors que sa démarche ouvre un chemin considérable que d'autres pédagogues reprendront ensuite avec davantage de souplesse et d'attention à l'enfant.

Kaspard Hauser est un autre enfant privé de la présence d'autrui à cause de son enfermement pendant des années dans un donjon. On le découvre errant dans la ville de Nuremberg le 26 mai 1828, possesseur d'un message énigmatique. Âgé d'environ 17 ans au moment des faits, il apparaît ensuite qu'il a été séquestré dans un endroit sombre et étroit, nourri de pain et d'eau, et souvent maltraité par son gardien. Recueilli au poste de police, il recrache avec dégoût la viande et la bière qu'on lui donne et se jette sur le pain et l'eau. Il prononce quelques phrases dont il ignore manifestement le sens. Il sait même écrire son nom, mais sans connaissance plus large de l'écriture. Anselm Von Feuerbach, juriste fameux de cette époque, se passionne pour l'adolescent qu'il prendra même à sa charge peu avant de mourir. Au début Kaspar montre de l'aversion pour toute nourriture autre que le pain et n'arrive à boire que de l'eau. Il témoigne d'une forte sensibilité olfactive qui l'incommode. Il marche non sans peine. Comme de nombreux autres « enfants sauvages »

7. Un jour qu'il s'est éloigné, l'enfant prend un jeu de quilles qui lui avait valu bien des déboires et le jette dans un feu auprès duquel il se réchauffe avec jubilation (p. 152). M^{me} Guérin, la gouvernante, est en revanche beaucoup aimée de Victor : « Ce n'est jamais sans peine qu'il s'en sépare, ni sans des preuves de contentement qu'il la rejoint » (p. 156).

il voit parfaitement la nuit. Il cherche à se saisir de son reflet derrière le miroir. Il se lie d'amitié avec les enfants du gardien de la prison, Hitlel, avec lesquels il joue et apprend à parler. Il partage la table familiale où il s'accoutume à se tenir à l'égal des autres, entrant peu à peu dans les codes d'interaction de son entourage. Lorsque Von Feuerbach le rencontre pour la première fois il est frappé par la dissymétrie de son visage : « Bien que son visage devint ensuite parfaitement régulier, on remarquait encore à cette époque une différence frappante entre la moitié gauche et la moitié droite de celui-ci. La première était nettement déformée, tordue et traversée de fréquents spasmes convulsifs, comme des éclairs⁸. » Kaspar sait bientôt s'exprimer et se conduire à la manière des autres avec une sensibilité exacerbée. Il souffre de violents maux de tête et traduit souvent sa douleur d'avoir été rejeté par sa famille, de ne rien comprendre aux raisons du long emprisonnement dont il a été la victime. Il est troublé péniblement par les nouvelles odeurs, les stimulations visuelles dont il peine parfois à identifier le sens. Kaspar est ensuite pris en charge par Daumer, un professeur de lycée qui affine son éducation. Totalement dépourvu de pudeur dans les mois qui succèdent à sa découverte dans les rues du village, il devient bientôt d'une timidité farouche. Sa marche devient plus assurée, il s'habitue à l'alimentation carnée, il apprend à monter à cheval, à cultiver son usage de la langue. Il devient lentement un jeune homme comme les autres, le bruit court qu'il rédige son histoire, quand il échappe en octobre 1829 à une tentative d'assassinat. Mais en décembre 1833 une seconde tentative réussit et fait entrer Kaspar dans le légendaire populaire⁹.

L'HOMME SANS L'AUTRE

La plasticité et la résistance du corps humain trouvent un terrain d'élection chez ces enfants dits « sauvages ». Les transformations physiques, les singularités sensorielles ou affectives dont ils font preuve sont liées à la durée de leur isolement et à la pression du milieu. Elles sont une conséquence de leur capacité d'adaptation. Le traumatisme initial (isolement

8. Le texte de Feuerbach est publié in J. A. L. Singh, R. M. Zingg (1980, 271 *sq.*). Sur le façonnement social et culturel du visage humain, nous renvoyons à notre ouvrage (Le Breton, 1992).

9. Nous passons ici sur les aspects étonnants de l'existence de Kaspar qui allaient faire de son histoire une légende, nous renvoyons notamment au mémoire de Feuerbach ou aux quelques commentaires de L. Malson (1964, 79 *sq.*).

soudain, enlèvement par un animal, abandon par les parents, etc.) ne doit pas entamer en profondeur leurs défenses psychologiques. Telle est la première condition de la survie de l'homme soudain plongé en situation extrême, comme le rappelle par exemple Alain Bombard qui s'étonne du nombre de naufragés retrouvés morts dans leur canot après seulement quelques jours de dérive. Physiologiquement, même dans les pires conditions, il n'y a aucune raison qu'ils meurent si vite. En fait, ils ne meurent ni de faim, ni de soif, mais du sentiment d'irrémissible qui les a gagnés, c'est le désespoir qui les tue. Nous ignorons bien entendu le nombre d'enfants qui trouvèrent ainsi la mort aussitôt après leur isolement. Au regard du petit nombre de ceux qui ont été retrouvés nous pouvons conclure que pour un Victor de l'Aveyron qui réussit à survivre, un nombre élevé d'enfants moururent d'épuisement ou furent dévorés par les animaux qui peuplaient alors les forêts. Une volonté tenace seule rend possible l'adaptation progressive à la situation extrême. Il a fallu la conjonction d'une force de caractère peu commune et le long isolement de ces enfants pour que leurs dispositions corporelles suivent des voies aussi insolites. La résistance à l'adversité dans ces conditions de solitude rend difficile l'évocation d'une débilité mentale ou d'un autisme¹⁰. Surtout si l'on se souvient de la progression de ces enfants dans la socialisation sous l'égide de leurs éducateurs. Certes, peu retrouvèrent une position plénière d'acteur au sein du lien social. Mais, pour se développer sans dommage, certaines fonctions, comme la parole ou l'intelligence, doivent s'accomplir à un moment précis de la croissance individuelle. Elles sont liées à la réciprocité des échanges entre l'enfant et son entourage, indiscernable d'un apprentissage global de la signification du monde qui l'entoure et de sa position propre de sujet au sein d'un large système d'interaction. L'usage de la parole implique simultanément un usage du monde selon les codes en vigueur dans la société. Si la stimulation sociale intervient après cette période, l'enfant s'expose à des manques au regard de ses pairs. Pour certains caractères la condition

10. C. Lévi-Strauss adhère à cette catégorisation quelque peu expéditive. Dans *Les Structures élémentaires de la parenté* (Paris, Mouton, 1967, p. 5), il écrit notamment : « Mais il apparaît assez clairement des anciennes relations que la plupart de ces enfants furent des anormaux congénitaux, et qu'il faut chercher dans l'imbécillité dont ils semblent avoir à peu près unanimement fait la preuve, la cause initiale de leur abandon, et non, comme on le voudrait parfois, son résultat. » La caractérisation de débilité mentale ou d'autisme appliquée à ces enfants, loin de résoudre le problème, élargit pourtant le mystère de leur survie dans des conditions hostiles et celui de la socialisation ultérieure dont certains d'entre eux furent capables. Notons cependant chez Victor la tendance aux balancements, plusieurs fois notés par Itard, et la difficulté pour lui à supporter le moindre changement dans l'ordre des pièces.

humaine possède une horloge de son développement qu'il n'est pas possible d'avancer ou de reculer à sa guise. Au-delà des hypothétiques limites d'une déficience innée ou d'un trouble psychotique de Victor, l'écueil à surmonter pour son retour à la vie sociale en tant que partenaire à part entière de l'échange résidait surtout dans son isolement prolongé et l'absence radicale d'autrui au moment où se mettait en place, grâce à l'éducation, la fonction symbolique qui ouvre l'enfant à la communication. La non-accession de Victor au langage au moment requis est probablement la clé de son impossibilité ultérieure à franchir un certain seuil de son usage du monde. On sait aujourd'hui l'importance de la jouissance du langage dans le développement de la pensée.

Les enfants « sauvages » ne sont pas le négatif de la sociabilité, ils n'en sont qu'un singulier dérapage. Ils réalisent dans les marges de la vie collective des variétés du possible corporel que la culture néglige (vision nocturne, résistance au froid, quadripédie, etc.). Ils n'échappent pas à l'« humanité » de leur corps ni à ses virtualités. Toutes les modalités physiques qu'ils mettent en œuvre pour survivre, loin de démontrer leur « idiotie congénitale » comme le pensait Pinel, illustrent au contraire l'étonnant pouvoir d'adaptation dont dispose l'homme, même plongé en situation extrême. Cette force de résistance puise dans la plasticité de sa condition corporelle. L'éducation des enfants dits « sauvages » présente sous des traits grossissants le processus d'acquisition qui fait de tout enfant un individu conforme, dans sa singularité propre, à la culture perceptive et gestuelle de son groupe. Cependant une nécessité anthropologique préside au déploiement de cette faculté : l'empreinte que l'Autre a laissée dans les fibres du corps. L'homme n'existe pas sans l'éducation qui modèle son rapport au monde et aux autres, son accès au langage, et façonne simultanément les mises en jeu de son corps les plus intimes.

L'enfant sauvage enseigne que si la socialisation de la symbolique corporelle, ou plutôt du rapport au monde, a exigé la présence des autres, elle implique ensuite sa permanence. Si la figure globale d'autrui est génératrice de la naissance sociale de l'enfant, elle devient la garantie de son maintien au sein de la communication. Elle continue à fonder la signification des actions de l'individu. Chacun est pour l'autre un inducteur de socialité, comme le montre à souhait les effets de déculturation que l'isolement provoque en l'homme lorsqu'elle dure longtemps. La symbolique corporelle est une mémoire qui doit être constamment entretenue, alimentée dans le miroir du comportement et des paroles des autres. Livré à des repères de plus en plus subjectifs au fur et à mesure que s'efface en lui la fonction symbolique, l'homme soumis à un isolement durable réelabore son expérience du monde. La socialité est

précaire, elle réclame sans cesse la perdurance d'un lien élémentaire entre les hommes pour ne pas disparaître ou se modifier en profondeur. À l'origine de toute existence humaine, autrui est la condition du sens, il est fondateur d'altérité, et donc du lien social. Un monde sans autrui est un monde sans lien, voué à l'éparpillement et à la solitude.

Michel Tournier en donne une illustration sous la forme d'une fiction dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Soumis à l'isolement infini de l'île de Speranza, Robinson découvre peu à peu que sa perception s'érode. Sa seule assurance consiste dans son proche environnement. Là où il n'est pas « règne une nuit insondable ». Le possible point de vue de l'Autre manque pour maintenir la cohérence de sa vision des choses. Autrui est absent comme garantie fondatrice que l'univers du sens continue à régir l'ordre du monde. En même temps que la symbolique ancienne de Robinson se désagrège, la réalité de l'île se modifie comme un jardin qui n'est plus entretenu devient bientôt la proie des herbes. L'absence d'autrui transforme la perception et l'affectivité de Robinson, son corps perd ses références fondamentales et s'ouvre à une autre dimension. Robinson vit une déroute et une recomposition de ses repères de sens et de valeur. L'absence aboutit (anthropo)logiquement à l'*ab-sens*. Robinson découvre un jour qu'il ne sait plus sourire, son visage en a oublié les traits et il échoue à renouveler sa mémoire corporelle. À défaut de pouvoir susciter ou découvrir sur le visage d'un autre un même sourire, privé de ce miroir, sans reflet social, il perd les usages familiers de son visage et de son corps. « Il comprit, note Michel Tournier, que notre visage est cette partie de la chair que modèle et remodèle, réchauffe et anime sans cesse la présence de nos semblables. Un homme qui vient de quitter quelqu'un avec qui il a eu une conversation animée : son visage garde quelque temps une vivacité rémanente qui ne s'éteint que peu à peu et dont la survenue d'un autre interlocuteur fera rejaillir la flamme... En vérité, il y avait quelque chose de gelé dans son visage et il aurait fallu de longues et joyeuses retrouvailles avec les siens pour provoquer un dégel. Seul le sourire d'un ami aurait pu lui rendre le sourire¹¹. » L'image de Tournier est profondément juste, elle se confirme dans le fait que nombre d'enfants « sauvages » étaient initialement inaptes à sourire ou à rire. Pour déployer pleinement son rapport au monde, l'homme requiert donc la réverbération en lui de la présence des autres.

Autrui n'est donc pas seulement le « passeur » du petit d'homme de sa qualité d'*infans* à celle d'acteur social, il est également la condition de la pérennité de la symbolique qui le traverse et dont il use pour communiquer

11. Michel Tournier, *Robinson ou les limbes du Pacifique*, Paris, Folio, 1972, p. 90.

avec les autres. Autrui est la structure qui organise l'ordre signifiant du monde. « Il relativise le non-su et le non-perçu; car autrui pour moi introduit le signe du non-perçu dans ce que je perçois, me déterminant à saisir ce que je ne perçois pas comme perceptible pour autrui. En tous ces sens, c'est toujours par autrui que passe mon désir, et que mon désir reçoit un objet. Je ne désire rien qui ne soit vu, pensé, possédé par un autrui possible. C'est là le fondement de mon désir. C'est toujours autrui qui rabat mon désir sur un objet » (Deleuze, 1969)¹². Du fait de la prégnance de cet ordre de signification nous ne sommes jamais seuls dans notre propre corps. Celui-ci est une surface et une épaisseur d'inscription qui ne prennent forme et sens que par les injonctions culturelles qui viennent s'y tracer. Nous sommes dans notre corps « comme dans un carrefour habité par tout le monde », écrit rageusement Artaud qui vit sur le mode de la dépossession et de l'aliénation l'allégeance de son corps à une symbolique venue de l'extérieur. Mon corps est à la fois le mien, en tant qu'il porte les traces d'une histoire qui m'est personnelle, d'une sensibilité qui est la mienne, mais il contient aussi une dimension qui m'échappe en partie et renvoie aux symbolismes qui donnent chair au lien social, mais sans laquelle je ne serais pas.

12. Gilles Deleuze mène dans ce texte une longue réflexion sur Autrui comme structure en s'appuyant sur le roman de M. Tournier.

2

Corps et communication

« Nous croisâmes près de l'église Legrandin qui venait en sens inverse, conduisant la même dame à sa voiture. Il passa contre nous, ne s'interrompit pas de parler à sa voisine, et nous fit du coin de son œil bleu un petit signe en quelque sorte intérieur aux paupières et qui, n'intéressant pas les muscles de son visage, put passer parfaitement inaperçu de son interlocutrice; mais cherchant à compenser par l'intensité du sentiment le champ un peu étroit où il circoncrivait l'expression, dans ce coin d'azur qui nous était affecté, il fit pétiller tout l'entraîn de la bonne grâce qui dépassa l'enjouement, frisa la malice; il subtilisa les finesses de l'amabilité jusqu'aux clignements de la connivence, aux demi-mots, aux sous-entendus, aux mystères de la complicité; et finalement exalta les assurances d'amitié jusqu'aux protestations de tendresse, jusqu'à la déclaration d'amour, illuminant alors pour nous seuls, d'une langueur secrète et invisible à la châtelaine, une prunelle énamourée dans un visage de glace. »

PROUST, *Du côté de chez Swann*

LANGAGE ET SYMBOLIQUE CORPORELLE

Les mouvements innombrables du corps lors de l'interaction (gestes, mimiques, postures, déplacements, etc.) s'enracinent dans l'affectivité des individus. À l'image de la parole énoncée ou du silence dans une conversation, ils ne sont jamais neutres ou indifférents, ils manifestent une attitude morale devant le monde, et donnent au discours et à la rencontre une chair qui ajoute à leur signification. Certes, ce processus sollicite également la voix, le rythme de l'élocution, le jeu du regard, etc., aucune parcelle de l'homme qui parle ou se tait n'échappe à l'affirmation de son affectivité. Mais, par souci de clarté, nous laissons pour les chapitres suivants le domaine immense du sentiment et de l'émotion pour

nous situer ici davantage sur le versant du corps dans la communication, sur la partition gestuelle et mimique qui incarne la relation à l'autre. L'évidence de la présence de l'autre dans l'interaction est non seulement celle de sa parole, mais d'abord celle de son corps, de ses attitudes, de ses postures. « On dit que l'enregistrement exact d'une conversation qui avait paru brillante donne ensuite l'impression de l'indigence, écrit Merleau-Ponty. Il y manque la présence de ceux qui parlaient, les gestes, les physionomies, le sentiment d'un événement en train de survenir, d'une improvisation continue » (Merleau-Ponty, 1960, 70). Il ne reste de l'échange qu'une parole sans chair, sans visage, le plein-vent du monde a disparu au profit d'une épure. Comprendre la communication, c'est aussi comprendre la manière dont le sujet y participe de tout son corps.

Étymologiquement *gestus* est construit sur la racine *gerer* qui signifie « faire » et « porter ». Quand nous disons de quelqu'un qu'il a « fait un geste » en faveur d'un adversaire ou d'une cause particulière, nous entendons par là que le geste n'est pas une pure gesticulation dénuée de sens, mais qu'il remplit une fonction signifiante et participe à l'efficacité symbolique qui préside à toute action, celle de mouvoir le monde avec des signes. Le geste est une figure de l'action, il n'est pas un simple accompagnement décoratif de la parole. L'éducation façonne le corps, modèle les mouvements et la forme du visage, enseigne les manières physiques d'énoncer une langue, elle fait des mises en jeu de l'homme l'équivalent d'une mise de sens à l'adresse des autres. Elle suscite l'évidence de ce qui est pourtant socialement construit. Et dans les mouvements de la communication l'individu oublie que les paroles ou les gestes qu'il produit inconsciemment ont été modelés par ses relations aux autres. Il fait d'emblée corps à sa parole et à ses gestes, il saisit le propos et les mouvements des autres s'ils appartiennent à son groupe, même s'il ne sait pas toujours analyser avec recul sa propre gestualité ni expliquer comment il a pu sentir chez l'autre un désaccord entre son énoncé et son expression corporelle. Certes, il lui arrive de se tromper à ce sujet, de vivre des malentendus, car la communication n'est jamais la transparence réalisée, elle implique également l'ambiguïté, l'ambivalence.

Tout système symbolique lie chez l'individu qui en use une faculté de déchiffrement à une faculté d'action sur le monde. Les symbolismes d'une même société se mêlent et donnent sens et valeur à l'entreprise humaine, et aux événements de chaque jour dans un milieu donné. Ils installent l'homme en position d'acteur à travers un espace et un temps chargés de significations. Les mimiques, les gestes, les postures, la distance à l'autre, la manière de le toucher ou de l'éviter en lui parlant, les regards, sont les matières d'un langage écrit dans l'espace et le temps, ils renvoient à un ordre de significations. Ils prolongent de leurs indications précieuses celles

procurées déjà par la voix. Même si la parole se tait, les mouvements du visage et du corps demeurent et témoignent des significations inhérentes au face-à-face ou à la situation. Ils participent d'un ordre symbolique, ils sont les signes d'une expressivité qui se donne à voir, à comprendre, ou qui se laisse plutôt supposer dans la mesure où elle n'est jamais tout à fait transparente à sa signification. Les mouvements du corps possèdent une ambiguïté qui les transforme parfois en écran de projection imaginaire propre à révéler davantage l'affectivité mutuelle des partenaires en présence. Au sein d'une même communauté culturelle, les acteurs disposent d'un registre somatique commun qui mêle aussi bien les perceptions sensorielles que les gestuelles, les mimiques, ou les postures. Une symbolique corporelle traduit la spécificité du rapport au monde d'un groupe en une parenté singulière, impalpable, mais éminemment prégnante, connaissant des nuances innombrables selon les appartenances sociales, culturelles ou régionales, les générations, etc. L'individu habite son corps selon les orientations sociales et culturelles qui le traversent, mais il les rejoue à sa manière, selon son tempérament et son histoire personnelle.

La communication avec autrui implique autant la parole que les mouvements du corps et l'utilisation par les acteurs de l'espace et du temps. Nommer « comportement non verbal » l'enracinement physique de la parole prononcée, c'est-à-dire la série des signes corporels qui l'accompagnent, est aussi commode que de désigner la nuit comme le « non-jour ». Un jugement de valeur s'y exprime néanmoins, celui de considérer la symbolique corporelle comme subalterne en l'affiliant à un simple commentaire superficiel de la parole émise, première dans la hiérarchie du sens. Le terme de « communication non verbale » se disqualifie par la disparité des dimensions qu'il prétend rassembler par défaut : écriture, langage des signes, postures, gestes, mimiques, etc. La revendication courante de l'éminence du « non-verbal » dans l'interaction est aussi absurde que sa dénégation. « Parler de communication non verbale, écrit ironiquement R. Birdwhistell, a autant de sens que de parler de physiologie non cardiaque. » Désigner ainsi l'ensemble des processus symboliques indépendants de la parole dans l'échange social est aussi rigoureux en effet que d'appeler non-poisson rouge l'ensemble des poissons ou des oiseaux n'étant pas de cette couleur ou non-terre ce qui relève de l'eau ou de l'air. Cette définition est dénuée de sens en ce qu'elle décrit ce que son objet n'est pas, et qui est infini, plutôt que ce qu'il est. Le corps n'est pas le parent pauvre de la langue, mais son partenaire à part entière dans la permanente circulation du sens qui donne sa raison d'être au lien social. Aucune parole n'existe sans la corporéité qui l'enveloppe et lui donne chair. « Les gestes sont les tambours d'eau de la parole », dit un proverbe Touareg.

Les signes du visage et du corps mettent l'individu au monde, mais ils l'excèdent toujours étant également le partage d'une communauté sociale. Un immense domaine d'expression est susceptible d'accueillir une gamme d'émotions et de les traduire aux yeux des autres, en les rendant compréhensibles et communicables. Les mouvements du visage et du corps sont le terrain de métamorphoses spectaculaires et permanentes qui n'engagent pourtant que des changements infimes de leur ordonnance. Ils deviennent aisément une scène dans la mesure où ils donnent à lire les signes qui disent l'émotion, la part prise dans l'interaction. L'un et l'autre se prêtent à l'ambivalence puisque l'homme n'est jamais purement une expression de son *cogito*. Il n'y a pas de nature venant s'exprimer en lui, mais une certaine manière de se dévoiler et de se dérober à travers un jeu de signes. Divisé par l'inconscient l'homme ne contrôle jamais tout à fait ce qu'il donne réellement à voir sur ses traits ou dans ses attitudes. Et le regard d'autrui n'est pas davantage une nature venant extraire de l'ivraie le bon grain d'une vérité expressive ayant échappé à l'individu. Celui-ci est exposé à l'ambiguïté, aux malentendus nés de la projection imaginaire des autres sur les sentiments qu'il est censé avoir montrés à son insu ou avoir voulu dissimuler. « Le sens des gestes n'est pas donné mais compris, c'est-à-dire ressaisi par un acte du spectateur... », écrit Merleau-Ponty. La communication ou la compréhension des gestes s'obtient par la réciprocité de mes intentions et des gestes d'autrui, de mes gestes et des intentions lisibles dans la conduite d'autrui... Le geste est devant moi comme une question, il m'indique certains points sensibles du monde, il m'invite à l'y rejoindre » (Merleau-Ponty, 1945, 216).

Le fantasme voulant que le corps exprime une vérité qui échappe au contrôle de l'individu et le dévoile dans sa nudité est une illusion courante de toute puissance sur l'autre, propice aux manipulations¹. Un monde imaginaire s'interpose entre les mimiques et les mouvements du corps, et donne son épaisseur à la vie sociale, comme elle remplit aussi la scène des significations propres au spectateur. Les gestes, les mimiques, les postures, les déplacements expriment des émotions, accomplissent des actes, soulignent un propos ou le nuancent, ils manifestent en permanence du sens pour soi et pour les autres. Le visage et le corps, à travers les signes qui les traversent, donnent à comprendre pour ceux qui les perçoivent. La tentation était grande de comparer la symbolique corporelle et la langue. Quelques chercheurs se sont attelés avec rigueur et

1. Nous avons dénoncé ces illusions à propos de la physiognomonie ou de la morphopsychologie (Le Breton, 1992).

obstination à cette tâche. Un rapprochement fertile s'impose entre ces deux grands axes symboliques que sont la langue, d'une part, et la symbolique corporelle, d'autre part. L'un et l'autre se situent face au monde dans une relation structurellement proche, indissociables au cours de l'interaction, ils forment deux systèmes de signes qui concourent simultanément à la transmission du sens. Tout discours mobilise corps et langage de façon mutuellement nécessaire, et implique surtout un lien puissant et conventionnel entre les occurrences de l'un et de l'autre.

Une fois acquise, la langue est utilisée dans une sorte de relâchement de la conscience, dans l'oubli des règles de grammaire ou de concordances des temps. Elle coule de source. Les mots et les phrases s'enchaînent logiquement pour construire avec plus ou moins de bonheur les significations souhaitées. Il en va de même du corps qui se détache de l'attention et répond aux stimulations de l'environnement avec une sorte d'évidence. Il y a une intelligence du corps comme il y a une corporéité de la pensée qui ne sont que le fait de l'existence d'un sujet qui appartient à sa chair comme sa chair lui appartient dans une relation ambiguë mais qui est la condition même de l'homme (Le Breton, 1990). Quand l'homme chemine dans le monde, il n'est jamais pure conscience, en permanence son corps est en interface, il se confond à lui sans jamais pouvoir en prendre congé. Le corps est « l'habitude primordiale, celle qui conditionne toutes les autres et par laquelle elles se comprennent » (Merleau-Ponty, 1945, 107). Le corps est « projet sur le monde », le mouvement est déjà connaissance, sens pratique. La perception, l'intention, et l'action s'enchevêtrent dans les relations ordinaires aux autres dans une évidence qui ne doit pas faire oublier l'éducation qui est à leur source et la familiarité qui les guide. Le corps n'est donc pas une matière passive, soumise au contrôle de la volonté, obstacle à la communication, mais par ses mécanismes propres, il est d'emblée une intelligence du monde, une théorie vivante appliquée à son environnement social. Cette connaissance sensible inscrit le corps dans la continuité des intentions de l'individu confronté au monde qui l'entoure; elle oriente en principe ses mouvements ou ses actions sans la nécessité d'une longue réflexion préalable. En fait, dans la vie quotidienne, les mille mouvements et actions qui émaillent la durée du jour se font sans la médiation approfondie du *cogito*, ils s'enchaînent comme naturellement dans l'évidence du rapport au monde. Il y a une sorte de continuité entre le corps et le monde, et la connivence se prolonge tant que le malentendu ou l'incompréhension ne prennent pas le dessus. Tel est le monisme de la vie quotidienne. En revanche, dans un milieu insolite, ou s'il se sait observé, s'il craint de faire une gaffe, ou de ne pas être compris, le sujet

est confronté à une certaine dualité. Il contrôle ses gestes avec une attention plus soutenue. Il en va de même s'il s'efforce de parler une langue dont il ne maîtrise pas toutes les données. Chaque phrase prononcée lui coûte un effort, une réflexion préalable. Mais dans la vie courante l'homme ému ne s'interroge pas sur son émotion, celle-ci lui fait corps, et les autres peuvent éventuellement la lire dans son attitude; si on lui tend la main pour le saluer, il ne se perd pas en conjectures sur l'attitude à adopter, à moins qu'il ne s'agisse de celle de son ennemi intime.

Si la symbolique corporelle dessine un système de communication, un lien entre soi et le monde et entre soi et soi, elle se distingue de la langue en ce que son fonctionnement ne sollicite pas la double articulation qui caractérise le langage. La langue se construit à travers l'enchevêtrement méthodique du son et du sens selon des règles strictes de combinaison tant dans sa mise en forme que dans son énonciation. En leur trame élémentaire, les monèmes constituent une unité de forme et de sens, commutable avec d'autres. *Repartons*, par exemple, se décompose en trois monèmes : *re-* (en opposition à zéro, qui donnerait *partons*), *part-* (en opposition, par exemple, à *rest-*); *-ons* (en opposition par exemple à *-ez*, comme dans *repartez*). Chaque unité minimale signifiante est ainsi méthodiquement opposable à une autre et bâtit de cette manière une compréhension du message pour le partenaire, et une construction de sa pensée pour le locuteur qui trouve ainsi les instruments propres à organiser son rapport au monde. La seconde articulation du langage provient de la matière sonore d'où émergent les monèmes. Les phonèmes constituent les plus petites unités de son, phonétiquement opposables eux aussi en puissance à une série d'autres sons qui ne sont pas prononcés. Lors d'une interaction le sens se construit en fonction du contexte, au fur et à mesure de l'avancée de la phrase, à travers les relations différentielles établies entre eux par les monèmes et les phonèmes, selon les règles de la grammaire, et avec une complexité grandissante du mot à la phrase et au discours, mais avec les mille nuances introduites par les modulations de la voix, les mimiques, les gestuelles, les silences, etc. Les éléments sémantiques et phonétiques de distinction font du langage un système de communication spécifique qui, même s'il échoue parfois à dire la complexité ou l'ambivalence du rapport au monde de l'homme, n'en témoigne pas moins d'une précision, d'une transmissibilité, d'une fidélité au contenu qui manque en comparaison à la symbolique corporelle. La matière sémantique du corps n'est pas le son, elle sollicite le geste, la mimique, la posture, le regard, le déplacement, la distance à l'autre ou à l'objet, c'est-à-dire des manifestations empreintes d'ambiguïté. La ressemblance entre le fonctionnement du langage et celui du corps est une fausse perspective induite par le fait que l'un et l'autre sont des

systèmes symboliques. Mais leur nature n'est pas la même, ils ne signifient pas de la même manière. Le corps n'est pas langage, à moins de jouer sur la confusion courante entre langage et système symbolique. Si le langage est un système symbolique, il en est de même des mouvements du corps. Le cheminement de l'individu à travers les sinuosités de son existence et la multitude de ses relations aux autres et à l'environnement repose tout autant sur les capacités signifiantes du corps que sur celles du langage. « La pauvreté de ce qu'on appelle le langage gestuel *stricto sensu* semble provenir de cette impossibilité de syncrétisme entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé. Le code de communication gestuelle ne permettant pas de construire des énoncés, celui de la praxis gestuelle ne manifestant le sujet que comme sujet du faire, il n'est pas étonnant que les codes visuels artificiels, pour s'ériger en langage, soient des constructions composites où les éléments constitutifs d'énoncés sont obtenus par des procédés de description imitative » (Greimas, 1968, 17).

Les mises en jeu du corps lors d'une interaction participent cependant d'une systématité des gestes et des mimiques, d'une organisation précise de l'espace. La ritualité sociale de la communication est également une ritualité des mouvements du visage (Le Breton, 1992) et du corps. Chaque langue fonctionne selon une gestuelle qui lui appartient en propre. En outre les mouvements du corps ne diffèrent pas seulement selon les conditions sociales et culturelles, ils sont marqués par le statut conféré au masculin et au féminin selon les groupes avec souvent des distinctions liées à l'âge. Ray Birdwhistell surtout a montré l'allégeance de la langue aux mimiques ou aux gestes qui scandent l'interaction et accompagnent ou nuancent les paroles prononcées. Il observe ainsi que les Kutenai, des Indiens du sud-ouest du Canada, modifient leur gestuelle dès lors qu'ils quittent leur langue traditionnelle pour s'exprimer en anglais. Chaque langue draine dans son sillage des gestualités et des mimiques particulières qui la rendent vivante et compréhensible d'emblée à ceux qui la pratiquent. En visionnant des films consacrés à un homme politique, F. La Guardia, ancien maire de New York parlant couramment italien, yiddish et américain, Birdwhistell montre que ce même homme change ses mimiques et ses gestes selon qu'il parle l'une ou l'autre de ces langues. En coupant le son des images, et en observant seulement la manière dont il se sert de son corps, il identifie aisément la langue dans laquelle La Guardia s'exprime (Birdwhistell, 1971)². Ce sont

2. Y. Winkin (1981, 61 *sq.*) donne une présentation remarquable des thèses de Birdwhistell. Dans ce même ouvrage figure également une traduction de l'un de ses articles : « Un exercice de kinésique et de linguistique : la scène de la cigarette », p. 159-190.

d'ailleurs les différences dans la mise en jeu de cette trame symbolique qui désignent l'étranger à l'attention du groupe, même s'il en parle couramment la langue. Dans l'amplitude de ses mouvements, leur forme, la distance qui le sépare de ses interlocuteurs quand il parle, la façon dont il exprime ses émotions, ses postures, etc., de mille manières transparaisent les signes de son allégeance première à une autre symbolique corporelle. Cette solidarité culturelle entre langage et usages du corps, cet enchevêtrement à la fois subtil (codifié) et confus (riche de malentendus possibles) de la parole et du geste, montre que l'apprentissage d'une langue ne sollicite pas seulement la mémoire linguistique ou la capacité de générer des phrases, mais simultanément une mise en acte de la parole qui requiert rythme, tonalité de la voix, mouvements du corps, du visage, postures spécifiques, etc. L'appropriation d'une langue impose d'entrer également dans les manières physiques de la dire ou de l'entendre (Hayes, 1964). Sinon, une sorte d'accent corporel signale l'étranger, une gestuelle insolite née du décalage entre le corps et la langue. Mais il est sans doute plus simple de s'accommoder des subtilités de prononciation d'une langue étrangère que de celles qui accompagnent les mouvements du corps. De même qu'il existe une langue maternelle, il existe un corps maternel, celui avec lequel le sujet est le plus accoutumé à vivre son rapport physique au monde.

Avec la kinésique³, Birdwhistell (1968; 1971) part de l'hypothèse que les gestes récurrents et dissemblables qui accompagnent l'échange oral se distribuent de manière régulière à l'intérieur d'un système d'opposition où chaque geste, chaque mimique ne tire sa signification que de sa différence avec d'autres qui pourraient également intervenir dans l'échange. À l'intérieur d'une langue ou dans le système gestuel d'une même société tout se tient. La méthode de la linguistique structurale est alors fondée à analyser les mouvements du corps lors de l'interaction comme une autre forme de langage sollicitant un autre usage conceptuel mais sur un modèle commun : les mouvements du corps comme forme physique de la parole. Birdwhistell pousse cette hypothèse de travail dans ses derniers retranchements. « Quand notre recherche collective aborda l'étude des scènes d'interaction, écrit-il, il devint évident qu'une série de mouvements auparavant assimilés à des artefacts de l'effort de locution, présentaient des caractéristiques d'ordre, de régularité, de prévisibilité. Il

3. Pour prolonger le débat autour du rapprochement entre corps et langage cf. par exemple Efron (1941); Meo Zilio (1961); les articles de Greimas, Kristeva, Koechlin, Cresswell dans *Langages*, n° 10, 1968; Ekman, Friesen (1969); Calame-Griaule (1977); Argyle (1975); Bernard (1976); P. Feyereisen, J.-D. De Lannoy (1985); Cosnier (1982); Picard (1983); Cosnier, Kerbrat-Orecchioni (1987); Koechlin (1991); Piette (1996), etc.

fût alors possible d'isoler du flux kinésique dans lequel ils étaient englobés, des mouvements de tête verticaux et latéraux, des clignements de paupières, de légers mouvements du menton et des lèvres, des variations dans la position des épaules et du thorax, une certaine activité des mains, des bras, des doigts, et enfin des mouvements verticaux des jambes et des pieds » (1968, 103). Il croit ainsi retrouver dans la série des gestes et des mimiques de l'échange un équivalent pour les mouvements du corps de la double articulation du langage articulé. De même que la linguistique structurale distingue les phonèmes comme classes particulières de sons propres à une langue, unités formelles du langage, Birdwhistell suggère l'existence de kinèmes, unités formelles de la gestualité de l'homme dans l'interaction. Le kinème est un mouvement minimal suffisant pour modifier la forme d'ensemble du corps où il s'inscrit, mais non porteur de signification en lui-même (inclinaison de la tête, abaissement d'une paupière, mouvement vertical de la tête, d'un sourcil, d'un bras, etc.). Les kinèmes présentent plusieurs traits que Birdwhistell (1968, 106) nomme « qualificateurs de mouvement ». Il en décrit trois : les variations kinésiques en intensité traduisent le degré de tension musculaire intervenant dans la mise en jeu du kinème (très tendu, tendu, normal, relâché, très relâché); en amplitude, relative à l'étendue du mouvement (étroit, limité, normal, étendu, ample), et en rapidité; et selon la durée de réalisation (staccato, normal, allegro). Les kinèmes, mouvements infimes, dénués de sens pris isolément, se combinent sur le modèle des morphèmes de la linguistique. Le kinémorphème forme une unité signifiante (un hochement de tête, un clin d'œil, par exemple). Les phonèmes d'une langue réalisent un choix parmi les milliers de sons qui auraient pu être sollicités, les kinèmes opèrent une sélection du même ordre parmi les milliers de mouvements possibles du corps et du visage. Aux USA, Birdwhistell en dénombre une soixantaine (Birdwhistell, 1971, 259). Phonèmes et kinèmes sont les matériaux de base dont la combinaison en morphèmes pour la langue, ou en kinémorphèmes pour le corps, dessine la progression du sens soumis à l'appréciation réciproque des locuteurs dans le contexte de l'échange. Les kinémorphèmes s'apparentent aux mots, les constructions kinémorphiques complexes aux propositions, aux phrases ou aux paragraphes. Leur formulation physique se mêle étroitement au langage.

Pendant des années Birdwhistell a étudié une séquence de neuf secondes issue de l'enregistrement en vidéo d'une psychothérapie familiale menée par Gregory Bateson. On y voit ce dernier allumer la cigarette d'une jeune femme. Grâce au recours à la technique (couper le son, accélérer ou ralentir les images, etc.) et à des tableaux, Birdwhistell propose une analyse kinésique digne d'un bénédictin. Il montre l'enchevêtrement

des attitudes de la jeune femme et de Bateson, la subtile chorégraphie de leurs mouvements au sein d'un système interactionnel qui intègre ses participants comme éléments interdépendants. Chaque acte de l'un devient « le contexte de l'autre » inséré dans un cadre rituel. Birdwhistell distingue trois modalités différentes de séquences corporelles : les *comportements instrumentaux* : nouer un lacet, allumer une cigarette, etc.; moments de diversion susceptibles de fonctionner comme signes au cœur de l'échange; ils donnent une contenance, une manière de reprendre son souffle, de se détendre, d'élargir le confort de la relation. Ils ménagent simultanément une brève pause dans la discussion. Les *comportements démonstratifs* expliquent avec des gestes des activités de bricolage, de pêche, des épisodes sportifs, etc. Les *comportements interactionnels* rejoignent ceux que Hall étudie dans sa proxémique, ce sont des mouvements d'avancée, de retrait, ou de maintien de la distance dans la relation à l'autre, etc. Les *marqueurs kinésiques* dessinent une autre série de gestes enracinés dans les formes syntaxiques du langage verbal : « ils se produisent d'ordinaire, mais irrégulièrement, dans des situations d'élocution où apparaissent des formes pronominales ambiguës; où le lexème ne définit pas clairement le temps, la position, la possession et la pluralité; où des propositions adverbiales semblent exiger un renforcement ou une modification » (Birdwhistell, 1981, 171). D'autres gestes (Birdwhistell entend par geste des « morphes liés ») donnent un rythme, une ponctuation ou accentuent le discours (kinèmes d'accentuation ou de jonction). Ainsi, par exemple, à la fin d'une phrase le locuteur marque une courte pause pour reprendre son souffle, resituer son discours, etc., et il effectue alors un mouvement vers le bas (tête, yeux, mains). Le passage d'une séquence de parole à une autre (*juncture*) ne relève pas seulement de l'oralité, mais aussi de la gestualité, il ne s'entend pas seulement, il se voit.

A. Schefflen a lui travaillé une dizaine d'années avec une extrême minutie sur une séquence d'une trentaine de minutes au cours desquelles une jeune femme schizophrène dialogue avec sa mère sous l'égide de deux thérapeutes. Il décrit dans le détail le code gestuel des quatre membres en interaction, rejoignant et prolongeant les analyses de Birdwhistell. Il suggère de distinguer trois niveaux kinésiques : la *point* : la posture conservée lors de l'exposition ou l'écoute d'un « point » particulier, c'est-à-dire quelques secondes d'une interaction orale. Il observe la régularité du retour des différents points mis en jeu, entre trois et cinq selon les individus. La *position* intègre une série de points et désigne la posture de l'individu durant l'écoute d'un point de vue (quelques minutes); la *présentation* traduit l'ensemble de la prestation adoptée lors de l'interaction (Winkin, 1981, 80-81), d'une durée de quelques minutes

à plusieurs heures. À l'entrée et à la sortie du point et de la position, Schefflen discerne le jeu des marqueurs kinésiques mis en évidence par Birdwhistell.

Dans l'analyse kinésique, ni les gestuelles ni les mimiques ni les postures de déplacements ne sont isolables du système global de la communication incluant également la langue, les silences, la tonalité de la voix, la distance d'interaction, le rapport à l'espace et au temps, etc. Il n'y a pas de significations propres à un geste ou à un mouvement. Ce n'est pas l'individu qui incarne le principe d'analyse, mais la relation à autrui, c'est-à-dire la communication comme système auquel chacun apporte sa contribution sans que le comportement de l'un puisse être compris isolément. La communication est un processus à canaux multiples dont le langage n'a pas le seul privilège. Si la parole porte davantage l'intention du sens, si elle bénéficie de l'attention de l'acteur, les mouvements du corps contribuent également de manière essentielle à l'échange.

Des analogies sont certes repérables entre ces deux grands systèmes de signes que sont la langue et la symbolique corporelle, mais les différences demeurent essentielles. Les signes tracés par le corps sont plus imprécis, polysémiques, plus ambigus que le langage articulé. Comme l'observent Feyereisen et De Lannoy, il n'existe pas au niveau des mouvements corporels d'interaction des équivalents exacts du phonème. Ce dernier est dépourvu de sens, il ne vit que de son articulation avec d'autres pour constituer un morphème. Mais un geste minimal, inducteur d'une différence dans le système gestuel global, un haussement d'épaule ou un clignement d'œil par exemple sont loin d'être insignifiants en eux-mêmes, même s'ils demeurent équivoques. La double articulation d'un système formel et d'un système de sons rigoureux dans leur structure conjointe ne s'applique pas sans retouche, sans simplification. Tel est l'écueil que Birdwhistell rencontre sur son chemin. Ses hypothèses se heurtent à des difficultés qui l'amènent finalement à nuancer ses positions de départ qui identifiaient trop le corps à une langue au risque de dissoudre la dimension symbolique des mouvements du corps. Si l'on efface la spécificité de ce dernier pour le réduire au langage, il ne reste qu'un simulacre de langage, éloigné des sinuosités de la vie courante, un beau modèle formel mais sans utilité pour pénétrer les arcanes de l'existence. Il convient donc de s'arrêter en chemin comme Birdwhistell a su le faire. « Pendant des années, j'ai espéré qu'une recherche systématique montrerait un développement hiérarchique strict où les kinés seraient dérivés des articulations, les kinémorphes construits au sein d'une grammaire considérée comme une phrase kinésique. Malgré des avancées encourageantes, je suis contraint de dire que jusqu'alors je n'ai pas réussi à découvrir une telle grammaire. De même je n'ai pas réussi à isoler la

simple hiérarchie que je cherchais » (Birdwhistell, 1970, 197). La sémiotique des mouvements du corps et du visage, ou celle des postures, ne peut être tributaire des modalités d'approche de la linguistique structurale. L'analyse de contexte qui s'impose toujours s'agissant de la symbolique corporelle s'oppose aux traditions de l'analyse linguistique centrée sur un contenu verbal formel qui flotte au-delà des conditions concrètes de l'échange. Maintenu dans ce cadre, celle-ci aboutit à un résultat quelque peu décevant dans le détail, même si, sur la forme, des indications intéressantes se dégagent.

LE GESTE COMME MARQUEUR CULTUREL

À chaque instant, même seul, chaque individu diffuse des informations susceptibles d'être recueillies et analysées. On ne peut pas ne pas communiquer, c'est-à-dire produire des signes ayant du sens pour ceux qui les reçoivent. Même en se taisant, en détournant les yeux, en feignant de n'avoir pas entendu une invitation (Le Breton, 1997). Le visage et le corps enregistrent des mimiques d'agacement, d'ennui, de mépris, de colère, des gestes d'impatience, etc. Ils font sens pour l'interlocuteur sensible et attentif même sans parole échangée. Dès qu'un individu s'adresse à un autre il manie une multitude de signes et de codes qui lui font corps : usage correct de la langue, recours à un style de langage susceptible d'être compris par le partenaire, attention à ce qui est dicible ou à ce qu'il convient de taire, emploi d'un discours congruent à la situation, alternance des tours et des temps de parole, des usages du silence, etc. Des règles non moins strictes régissent le comportement physique des individus lors de leur échange de parole : gestes, mimiques, regards, distance, etc. D'autres systèmes symboliques, parallèles au langage articulé, nourrissent la communication. Saisis dans une interaction, les locuteurs s'arrangent mutuellement d'une trame de règles. Une grammaire de comportements indique aux acteurs la manière dont il convient de se situer face à l'autre.

Ainsi, il n'est guère concevable d'isoler chaque composante du système général de la communication pour parler de « clef des gestes » ou de « langage du corps », en proposant des tableaux d'équivalence entre une signification et un geste, entre une psychologie et une attitude, un caractère et une mimique ou une forme particulière du visage. Nous y revenons plus en détail dans un prochain chapitre en prenant l'exemple des larmes, du sourire ou de la projection de salive. Un mouvement de gauche à droite d'une main ou un froncement de sourcils, par exemple, ont une signification différente si l'individu chemine tranquillement avec

un ami ou s'il argumente vigoureusement contre un adversaire, s'il réfléchit ou s'il parle. Il traduit alors son indécision ou son irritation, sa méditation ou autre chose. Un hochement de tête renvoie à l'approbation d'un énoncé, il signale l'attention à l'allocutaire, il est une invitation à poursuivre le propos, un commentaire, une réaction à une annonce qui surprend (« Ah, bon! Je n'aurai pas cru! »). Aucun geste, posture ou mimique ne renvoie à une signification simple et immuable dont l'histoire naturelle détiendrait la raison d'être. Outre les variations sociales et culturelles, les différences même de style d'un individu à un autre prennent ici une importance décisive. La signification d'un geste, d'une posture se déduit du contexte précis d'une interaction. Même dans ces circonstances, le déchiffrement s'avère parfois malaisé en ce qu'une manifestation corporelle n'est jamais transparente (pas plus d'ailleurs qu'une parole qui peut être, elle aussi, une manœuvre, un lapsus, un propos indifférent ou sincère), mais renvoie aussi à l'histoire de l'individu, à ses intentions dans l'échange, à son rapport à l'inconscient. Elle indique peut-être une direction; si elle est en contradiction avec un propos tenu, elle soulève une présomption, mais rarement davantage. L'arbitraire du signe qui caractérise le langage dans son rapport entre un son et une signification se retrouve ici dans la mesure où le même geste ou la même mimique, au-delà de leur éventuelle polysémie, traduisent des significations, ou plutôt des indications de sens différentes selon les sociétés humaines. Mais dans un même groupe, « un code secret et compliqué, écrit nulle part, connu de personne, entendu par tous », qui « ne se rattache pas à l'organique » (Sapir, 1967, 46) régit la compréhension mutuelle, l'enchevêtrement cohérent et familier des mises en jeu du corps.

Les mouvements signifiants du corps ne sont évidemment pas enracinés dans une matière naturelle. Dans leur globalité, au sein d'un même groupe, ce sont des marqueurs sociaux, ils signalent une appartenance culturelle, ou une volonté de s'assimiler. Un signe ne renvoie à une signification qu'à travers un arbitraire culturel. Ainsi le mugissement de la vache ou les aboiements du chien se traduisent-ils différemment d'une langue à une autre. Les sons de la langue, les gestes ou les mimiques du corps nouent une relation conventionnelle aux significations et ne garantissent pas toujours des malentendus, même pour ceux qui en ont l'usage. La langue est une frontière culturelle rigide, un système de signification malaisément manipulable à qui l'ignore. L'expérience montre que l'obstacle qu'elle oppose est parfois surmonté pour des messages simples par le recours à des gestes, à des mimiques. Les mouvements du corps sont souvent compréhensibles au-delà des frontières culturelles, ils jouissent d'une latitude de compréhension plus large que les différentes

langues orales à travers la proximité géographique de ces sociétés, les échanges interculturels, la diffusion d'une sorte de *lingua franca* gestuelle par l'intermédiaire du tourisme ou des médias. Souvenons-nous à ce propos de Zorba faisant à son compagnon le plaidoyer (sans doute trop simple malgré tout) de la danse comme langage surmontant les barrières de langue : « Si tu avais pu voir, comment il m'écoutait, le Russe, et comment il comprenait tout ! Je lui décrivais, en dansant, mes malheurs, mes voyages, combien de fois je me suis marié, les métiers que j'ai appris : carrier, mineur, colporteur, potier, comitadji, joueur de santouri, marchand de passa-tempo, forgeron et contrebandier ; comment on m'a fourré en prison, comment je me suis évadé, comment je suis arrivé en Russie... Tout, il comprenait tout, même bouché comme il était. Mes pieds, mes mains parlaient, mes cheveux aussi et mes habits. Et un canif qui pendait à ma ceinture, lui aussi, il parlait⁴. »

Une étude de David Efron (1972) parue aux États-Unis en 1941 a marqué l'approche sociologique et anthropologique de la gestualité d'interaction. Elle montre les limites étroites des « dictionnaires de gestes » qui entendent passer outre les différences sociales et culturelles en naturalisant les expressions corporelles ou en les figeant en destin génétique dans une perspective raciste. Face aux thèses nazies faisant de la notion de « race » une machine de guerre pour affirmer la supériorité aryenne même dans le domaine des gestes (sobriété, rigueur, beauté, etc.) et stigmatiser les populations juives et méditerranéennes (affectation, infantilisme, gesticulation, etc.), D. Efron se place sur le terrain scientifique et étudie comparativement dans les conditions réelles, et non dans le huis clos d'un laboratoire, les gestuelles en vigueur chez des immigrants juifs originaires d'Europe de l'Est et des immigrants originaires d'Italie du Sud. Le repérage des différences culturelles dans les mises en jeu du corps s'établit selon trois coordonnées : la dimension spatio-temporelle (amplitude des gestes, forme, plan de leur réalisation, membres concernés, rythme), la dimension interactive (type de relation à l'interlocuteur, à l'espace ou aux objets du cadre) et la dimension linguistique (gestes dont la signification est indépendante des propos tenus ou au contraire les dédoublant). La méthodologie implique simultanément l'observation directe des acteurs, le recours à de nombreux croquis saisis sur le vif, une étude détaillée de nombre de gestes, de leur fréquence, etc. D. Efron utilise également une caméra lui permettant de faire ensuite analyser les prises de vue effectuées par des observateurs étrangers à son travail.

4. Nikos Kazantzaki, *Alexis Zorba*, Paris, Livre de poche, p. 107.

L'enquête porte sur une population assez considérable de Juifs « traditionnels » (850 sujets) et d'Italiens « traditionnels » (700 sujets). D. Efron n'a guère de peine à montrer les différences culturelles qui démarquent les gestuelles de ces deux populations issues d'une première génération de l'immigration. Les « Juifs traditionnels » témoignent en moyenne de gestes d'une amplitude inférieure à ceux des « Italiens traditionnels », leur rythme est plus irrégulier, leur forme plus diversifiée. Ceux-ci s'accomplissent selon un plan vertical et frontal, là où les Italiens s'en tiennent plutôt au plan latéral. Leur distance d'interaction est relativement courte et impose de nombreux contacts physiques. Les Italiens sont légèrement plus éloignés et usent de l'espace environnant. Les gestes des immigrants juifs accompagnent le cheminement de leurs pensées, là où les Italiens s'attachent davantage à décrire des données du réel, à les tracer métaphoriquement dans l'espace. Efron observe ensuite avec la même méthodologie une population « américanisée » d'émigrants d'origine juive (600 sujets) et italienne (400 sujets) de seconde génération. Les gestuelles propres aux Juifs « traditionnels » et aux Juifs « américanisés » diffèrent entre elles, de même celles des Italiens « traditionnels » et des Italiens « américanisés ». Inversement, les gestuelles des deux populations « assimilées » de seconde génération, juive et italienne, tendent fortement à se ressembler et à s'apparenter à celles des Américains. Les conditions de socialisation modifient en profondeur, le temps d'une génération, les cultures gestuelles originaires de ces groupes sociaux. Les générations nées et élevées aux États-Unis connaissent un syncrétisme de leur expression corporelle, elles se rapprochent de celle de leurs homologues américains tout en conservant encore certains traits traditionnels. Des gestes hybrides apparaissent ainsi au cours de l'interaction. Les mouvements du corps ne sont pas enracinés dans une biologie inéluctable, l'éducation les modèle et leur donne forme, la socialisation les transforme. Les analyses de D. Efron montrent la fiction de la notion de race utilisée par les nazis dont il n'a guère de mal à dénoncer le caractère métaphysique et arbitraire. À l'encontre des thèses génétiques ou raciales, la gestualité humaine est un fait de société et de culture lié à l'éducation, et non une nature congénitale ou biologique destinée à s'imposer aux acteurs. Les racistes veulent faire des comportements de l'homme un pur produit de leurs gènes, quand la sociologie montre à l'évidence que l'homme est socialement créateur des mouvements de son corps. Le travail de D. Efron est toujours d'actualité dans nos sociétés où l'imaginaire de l'hérédité ou de la race est loin d'avoir disparu et trouve encore aujourd'hui des déguisements moins grossiers pour tenter de se faire admettre.

Les gestes sont sensibles à l'acculturation, ils tendent à se conformer à ceux de la société d'accueil dès la première génération socialisée dans le nouveau milieu culturel. Certes, les gestes plus marqués culturellement demeurent provisoirement. Dans une même trame sociale, traversée par l'histoire, certains gestes ont un enracinement déjà ancien. On les reconnaît sur les toiles⁵, dans les descriptions des romans ou des récits de voyage. Une expérience italienne rapportée par Koechlin (1991, 204-206) en donne une démonstration significative. L'anthropologue D. Carpitella, à l'aide d'un comédien, présente à des écoliers napolitains un spectacle autour de Pulcinella en s'appuyant sur une trentaine de gestes extraits des 250 gestes décrits par le chanoine Di Jorio en 1832 à Naples. Un siècle et demi plus tard les écoliers les identifient sans peine. Le lecteur français en reconnaît plusieurs sans difficultés, comme celui de l'index posé sur la bouche pour signifier de se taire, le pied de nez, ou l'index pointé sur l'œil pour traduire la méfiance.

Les gestes ne sont cependant pas immuables, Efron en donne une illustration savoureuse en citant une poignée d'observateurs de la vie publique en Angleterre qui soulignent curieusement la tendance au XVIII^e siècle des Anglais à gesticuler en parlant. Un siècle plus tard, le stéréotype de l'Anglais flegmatique s'est mis en place et les traités victoriens des bonnes manières opposent « les étrangers qui parlent avec leurs bras et leurs mains comme auxiliaires de leur voix... Ce que nous autres, calmes Anglais, nous considérons comme vulgaire » (cité *in* Efron, 1972, 44). En France, au XVI^e siècle, H. Estienne pouvait écrire que « les Français ne sont pas faiseurs de gestes par nature et n'aiment pas les gesticulations ». Mais simultanément il dénonce avec vigueur l'influence florentine qui incite par souci d'excellence les courtisans français à « italianiser » leurs gestes, et donc, selon Estienne, à gesticuler hors de propos.

CLASSER LES GESTES ?

La série des mouvements corporels a fait l'objet de nombreuses tentatives de classement notamment de la signification qu'ils revêtent au sein de l'interaction.

- D. Efron (1941) nomme *emblématiques* des gestes ou de mimiques qui, dans d'autres circonstances, pourraient être traduits en message verbal. Ils sont univoques dans leur signification et s'apparentent à la

5. Cf. les analyses de Françoise Loux autour des toiles de Millet (Loux, 1979).

précision d'un message oral. L'index sur la bouche pour signifier le silence; la main, paume vers le sol, et effectuant de légers mouvements de bas en haut pour signaler de ralentir ou de calmer le jeu; la main levée, la paume à l'extérieur pour marquer l'arrêt, en sont des exemples pour nos sociétés occidentales. Il existe même un répertoire plus trivial de gestes dispensant d'un énoncé oral tout en ayant une signification précise : se passer l'index tendu sous les narines « Ça m'est passé sous le nez », tirer un trait au niveau du ventre, la paume tournée vers le haut pour dire qu'il faut « se serrer la ceinture », l'index pointé sur la tempe avec un mouvement de vrille : « Il est cinglé ! ». L'index tendu et agité à hauteur des yeux ou le poing brandi au niveau du visage attestent, en France, d'une menace encore nuancée pour le premier geste et déjà prononcée pour le second. Chaque société commande ainsi un répertoire propre de gestes qui ne se comprennent pas toujours au-delà de leur sphère d'influence. Ainsi, à Madagascar pour signaler à un vis-à-vis, à l'insu d'une autre personne, que cette dernière est victime d'un acte sorcellaire, on frotte rapidement de l'index la paume de l'autre main. L'information est ainsi transmise discrètement sans recourir au langage (Koechlin, 1991, 233). Le geste de se toucher l'oreille, en Italie, peut faire référence à un homme perçu comme efféminé ou homosexuel. Très spécifique il laisse une marge de manœuvre, l'oreille est effleurée, tirée, secouée, ou reçoit une chiquenaude, etc. Selon D. Morris son origine est à mettre en relation avec les boucles d'oreilles des femmes. Le geste évoque ainsi allusivement un trait féminin. L'arbitraire du signe amène un même geste à changer radicalement de signification dans un autre contexte culturel. Ainsi, se toucher l'oreille signifie « en Argentine, flatteur, adulateur...; en Uruguay, avoir son anniversaire; au Paraguay, être en prison; en Amérique centrale, indicateur de police; au Venezuela et ailleurs, menace de tirer l'oreille aux enfants; au Brésil, chose belle, bien faite, bien réussie » (Meo Zilio, 1991, 52). Chez les Bambara, l'annonce d'une naissance gémellaire se fait « en montrant l'index droit et l'index gauche dressés, sans mot dire », afin de ne pas nuire aux nouveau-nés⁶. Le pouce levé sur un poing fermé, accompagné d'un léger mouvement du bras (*thumbs up* des Anglais), est un geste d'approbation venu des USA et popularisé au moment de la Seconde Guerre mondiale par les GI's. À l'origine, il relève d'un code propre aux pilotes d'avion et signifie que les conditions sont bonnes, que le moteur tourne bien, etc. On le retrouve au Brésil pour signaler que tout va bien. En France, il est effectué pour marquer l'admiration devant quelqu'un : « C'est un champion ! », il

6. G. Dieterlen, *Essai sur la religion Bambara*, Paris, PUF, 1951.

s'accompagne d'un hochement de tête et d'une sorte de moue des lèvres. Si un Américain veut dire que tout va bien, il lève la main et forme un cercle en joignant son index et son pouce. Mais au Japon ce geste désigne l'argent, en France, il signifie « zéro ». À Malte il fait référence à un homosexuel, et en Sardaigne ou en Grèce c'est un trait obscène adressé à un homme ou à une femme (Morris, 1978). Dans les pays, comme la Grande-Bretagne, où il était inconnu, il a fait son entrée sans dommage, se mêlant à d'autres gestes signifiant la même chose. En France, où il est en concurrence avec le signe « zéro », les deux gestes coexistent portant des significations différentes selon les contextes. A. Carénini observe que ce geste symbolise aussi au Japon le patron, ou encore le mâle. Mordre son pouce fut au Moyen Âge un signe de colère et de défi, une provocation au duel. Le « V », pour victoire, de Churchill, index et majeur dressés et écartés, les autres doigts repliés, d'abord étroitement lié à un contexte social, a atteint aujourd'hui une dimension quasi universelle. Mais ce geste a également en Grande-Bretagne une connotation obscène. Le « V », au lieu d'être réalisé la paume vers le destinataire, s'accomplit alors le dos de la main tourné vers lui afin d'éviter toute confusion. Le même procédé se retrouve au Liban, en Syrie, et en Arabie Saoudite (Carénini, 1990). Comportements sociaux par excellence, fortement connotés culturellement, ces gestes surmontent la distance ou le bruit qui rendent la voix inopérante ou alimentent une discrétion dictée par les circonstances. Il conviendrait d'inventorier ainsi des milliers de figures en repérant les zones culturelles où elles sont employées et comprises. Un même mouvement du corps traduit parfois des significations culturellement divergentes, à l'inverse des mouvements distincts peuvent renvoyer à des messages proches. Le geste d'offense d'une société est parfois le geste d'approbation ou de complicité d'une autre du fait de l'arbitraire des signes et du registre limité des mouvements gestuels⁷. J. Cosnier parle à leur propos de « gestes quasi linguistiques » (1987).

L'emblème est un équivalent gestuel et postural du langage à propos d'un certain nombre de significations. Il est étroitement associé à un usage culturel propre à un groupe. Le oui ou le non sollicitent des mouvements de la tête et du corps propres à induire le malentendu pour qui ignore le caractère arbitraire du signe. En Inde, par exemple, l'acquiescement se traduit par un léger mouvement circulaire de la tête qu'un Européen décode facilement comme une négation. Chez les Aïnu du Japon la main droite allant vers la gauche énonce la négation, l'affirmation se traduit en

7. A. Carénini (1990) en donne un riche inventaire et une analyse circonstanciée de leur symbolique.

amenant les deux mains sur la poitrine et en les étendant ensuite en avant les paumes relevées (La Barre, 1978, 52). Les Indiens Ayores expriment la négation en retroussant les lèvres et en fronçant le nez (Eibl-Eibesfeldt, 1984, 556); les Maori ou les Dayak de Bornéo en rejetant la tête en arrière. Les Ovimbundu secouent la main, l'index tendu devant leur visage en signe d'affirmation (La Barre, 1964, 198). Jakobson évoque les difficultés des soldats russes séjournant en Bulgarie lors de la guerre contre la Turquie en 1877-1878. Les manières mimiques bulgares d'acquiescer ou de dire non étaient exactement contraires aux leurs et provoquaient de nombreux malentendus renforcés par le fait que finissant par connaître cette particularité les Bulgares ou les Russes voulant éviter l'incompréhension s'enfermaient encore davantage en adoptant le code mimique de l'autre, provoquant une nouvelle série de quiproquos (Jakobson, 1973, 114). En fait, si le «oui» mimique bulgare paraît proche du «non» mimique russe, Jakobson observe néanmoins que le hochement de tête affirmatif des Russes s'exécute une seule fois, et se limite à baisser la tête en avant et à revenir à la position initiale. La négation bulgare consiste à rejeter la tête en arrière et à la ramener ensuite à la position de départ. En Europe, une troisième variété mimique existe en Grèce et dans certaines régions italiennes où l'on penche la tête en avant pour affirmer, et en arrière pour traduire la négation.

- Une autre catégorie est celle des gestes *descriptifs* qui accompagnent un discours, en parachèvent le sens sans y ajouter de suppléments, commentent la parole, miment une action. Ce sont les *illustrators* de Ekman et Friesen (1969) : le pêcheur évoquant sa prise ou racontant les épisodes qui ont précédé sa bonne fortune et traçant dans l'espace, parallèlement à son propos, les différents épisodes de sa prouesse, indiquant d'un mouvement des mains la taille de son poisson, sa vitalité, etc. On parle du caractère rigide d'une personne et la main trace dans l'air un geste coupant; soulignant un caractère tortueux, une moue du visage accompagne un mouvement oscillant de la main, etc. Pour dire que tel personnage a été exécuté, le tranchant de la main fait un mouvement rapide vers le cou. Le mécanicien qui explique à un profane le fonctionnement d'un moteur ou le client qui informe l'installateur de la disposition des objets. Commentaire gestuel et mimique de la parole, ils amplifient, illustrent ou nuancent les propos, ils décrivent le cheminement de la pensée. Les gestes du comptage entrent dans cette catégorie, accompagnent souvent la parole qui énonce les chiffres. La main est l'instrument de la numération. On commence par le pouce, ou par l'auriculaire. Certains ouvrent les doigts, d'autres les conservent serrés, ou plient et déplient le doigt qui vient de servir. Nombre de sociétés usent de ce moyen manuel pour accomplir un calcul. La numération décimale résulte

de l'habitude de compter sur les dix doigts (Vendryes, 1950, 26). Les gestes graphiques romains sont les transcriptions de diverses postures des doigts de la main (Carénini, 1990, 119). Appartiennent aux gestes illustratifs les mimiques qui donnent une information par le recours à un signe schématique reproduisant allusivement une action ou un objet. Par exemple demander à boire en portant un verre imaginaire à la bouche ouverte, présenter deux doigts écartés en soufflant pour solliciter une cigarette, quémander à manger en mimant le fait de mettre de la nourriture à la bouche, etc. Manière de compenser la difficulté de communiquer avec quelqu'un qui n'entend pas, ou ignore la langue, ou est trop éloigné. Gestes élémentaires, compréhensibles souvent de manière interculturelle, et pouvant donner l'illusion que le langage du corps est simple et universel. Mais là aussi des variations existent. Ainsi, pour désigner un cheval des Amérindiens font se chevaucher deux doigts d'une main par les doigts de l'autre main, un moine cistercien baisse la tête en tirant une mèche de cheveux imaginaire sur son front, un Européen mime le fait de tenir les rênes entre les mains, etc. (Morris, 1978, 29-30).

- Des dizaines de mouvements des mains, des bras, des épaules, des mimiques, des postures accompagnent le discours, ces gestes *rythmiques* scandent l'énoncé de leur cadence sans ajouter au sens, mais en alimentant la présence au monde, en rendant la parole vivante, en donnant une contenance au locuteur.

- Les gestes *déictiques* désignent une personne (« Le type, là-bas ! »), un objet, un niveau (« Un peu en dessous ! ») ou une direction. Le paysan parlant de ses terres trace un demi-cercle les deux paumes ouvertes : « Ici, chez moi » ; le doigt tendu en marquant un léger mouvement de la tête pour indiquer une destination ou un lieu, etc. Le passant à qui l'on demande le chemin de la gare (« Vous prenez la première à gauche... »). Ou pour signaler un espace mythique (le ciel : le doigt pointé en haut ; l'enfer : l'index tendu vers la terre) ou indécis (« Il est parti », avec la main qui se lève dans un geste ample et vague). On utilise aussi un mouvement de tête, ou du coude, ou des yeux. Ces gestes en apparence tout à fait fonctionnels n'en restent pas moins souvent étroitement culturels. La Barre commençant une enquête ethnologique dans un village Kiowa cherche un endroit qu'il ne trouve pas. Il interroge une vieille femme qui manifestement l'entend et le comprend, mais semble continuer imperturbablement son travail sans se soucier de lui. Étonné, La Barre croit à un malentendu et renouvelle sa question. Irritée, la femme se tourne enfin vers lui. Au même instant l'ethnologue comprend qu'elle lui a plusieurs fois montré le chemin à la mode Kiowa, d'un imperceptible mouvement des lèvres (La Barre, 1978, 53). En Mélanésie, et notamment dans les îles Salomon, l'usage d'un mouvement de la lèvre

inférieure pour indiquer une direction est un fait banal (Firth), noté en son temps par M. Leenhardt qui a étudié la variété de directions et de longueurs susceptibles d'être traduits avec les lèvres. De même, en Afrique sub-saharienne ou en Amérique centrale, ainsi chez les Cuna où Sherzer (1973) décrit toute une série d'emplois courants du *lip pointing*. Pour les Indiens Navaho la lèvre n'est utilisée que si la personne est proche, si elle est à distance on recourt plutôt à l'index (Carénini, 1990, 112). Il est cependant parfois malséant de désigner du doigt une personne ou une chose, selon les sociétés un tel geste attire le malheur sur la personne ainsi visée, ou atteste encore du mépris à son égard, comme en Turquie, en l'assimilant à une chose. Les enfants français s'entendent souvent dire : « On ne montre pas quelque'un du doigt ! »

- Les gestes *symboliques* dépassent le cadre strict de l'interaction, même s'ils se mêlent parfois à elle, ils renvoient à un autre ordre de signification, enraciné dans une ritualité notamment religieuse. Un geste de bénédiction, de prière, un signe de croix propitiatoire, un geste de conjuration du mauvais œil, « toucher du bois », « croiser les doigts », faire un serment. Sceller un marché en faisant claquer les paumes d'un mouvement ample du bras ou encore la main droite de l'un frappant celle du partenaire qui présente aussitôt sa propre main pour un geste réciproque.

- Les gestes *expressifs* traduisent l'affectivité du sujet au fil de son écoute ou de sa parole, ils composent une catégorie majeure, mais nous en parlons en profondeur dans les prochains chapitres (chapitres 4 et 5).

- Les gestes de *régulation* dessinent la dimension phatique de l'interaction, ils contribuent à maintenir le contact entre les partenaires, ils renforcent leur assiduité à l'échange, dispensent les signes d'une reconnaissance mutuelle : toucher légèrement le bras du partenaire, tapoter sa main, se donner le bras, poser la main sur son épaule, se tenir par la taille, signes d'approbation, embrassades ou étreintes des supporters autour du terrain de sport, bourrades dans les côtes, etc. Le partage culturel d'un même ordre expressif met les visages et les corps en miroir et signale dans une relative clarté (avec les possibilités de la ruse ou de l'interprétation abusive) la résonance mutuelle des propos ou de l'interaction en général. Chaque mouvement du visage ou du corps, chaque changement de posture est un commentaire sur le déroulement de l'échange et le degré d'engagement des acteurs. On perçoit dans le comportement de l'autre par des signes presque imperceptibles (car ils sont contrôlés malgré tout par le souci de ne pas blesser, de rester discret) l'ennui, l'impatience, la volonté d'en finir, le désarroi, avec cet effet de contagion relative des affects qui rend parfois imprévisible le déroulement d'une interaction.

Les gestes de mépris ou d'insulte abondent et leur recension déborde largement le cadre de cet ouvrage. Certains connaissent une large diffusion culturelle, d'autres demeurent propres à une société. Le geste de « faire les cornes », le majeur tendu des pays latins par exemple. En Grèce un geste spécifique d'insulte est la *moutza* qui consiste à lancer la main ouverte vers le visage de la personne concernée, elle connaît même une succession de variantes proportionnées à la gravité de l'attaque symbolique. Deux doigts quand l'offenseur reste encore modéré, la main paume ouverte quand sa colère est vive, et les deux mains quand il est hors de lui. En France ce geste signifie plutôt : « Arrête ! Ne t'approche pas ! » Au Liban il neutralise le mauvais œil. Le fait de tirer la langue pour les enfants en un signe de moquerie ou de réprobation. La « figure » est un geste très diffusé consistant à faire passer la première phalange du pouce entre l'index et le médium en serrant le poing. Mais la signification du geste diffère parfois. Signe d'outrage on le trouve parmi les offenses adressées au Christ dans les toiles représentant le chemin de croix ou la crucifixion. Dante et Rabelais l'évoquent l'un et l'autre comme un geste de mépris. Mais ce même signe paradoxalement protège des influences néfastes provenant des sorciers ou même du diable. Il conjure le mauvais œil⁸. Au fil du temps, selon Carénini, le geste perd sa force à la fois propitiatoire et méprisante pour devenir un geste obscène symbolisant l'union sexuelle, le pouce signifiant soit le sexe féminin, soit le sexe masculin en érection, selon les sociétés. Pour les Amérindiens avancer la main ainsi figurée est un signe de défi. Dans un groupe Bantou, cette posture de la main est une condamnation symbolique à mourir pour celui qui a été ainsi désigné, surtout si le geste émane d'un mourant. On retrouve ce geste, mais sans connotation insultante ou mortifère, dans le jeu du « nez coupé » des enfants. Le pied de nez est une autre figure gestuelle très diffusée. Carénini note son apparition en France au XVI^e siècle avant qu'il ne se répande dans l'Europe entière, et au-delà avec la colonisation. Rabelais l'évoque lors du succulent débat en langage gestuel entre Panurge et Thaumaste. Il est représenté sur une gravure de Brueghel l'Ancien intitulée *La Fête des fous*. Ce geste de moquerie est souvent utilisé par les enfants. En 1956, l'Anglais Taylor lui consacre une étude et lui trouve dix-sept appellations différentes en Angleterre, dont celle qui donne le titre de son article : *The Shangai gesture*.

8. De la même manière, le « bras d'honneur », les « cornes » sont non seulement des signes de provocation et de mépris, mais se transforment en d'autres circonstances en gestes de conjuration du mauvais œil.

Selon la nature de la relation entre les partenaires, les gestes de régulation pénètrent ou non l'intimité ou maintiennent la distance. Des traits à peine perceptibles impriment une influence sensible sur la relation. Frey observe ainsi la puissance expressive de la flexion latérale de la tête lorsqu'elle est dirigée vers l'autre. Les représentations picturales du pouvoir, ou de l'autorité, s'appuient sur des personnages dont le corps est marqué d'une rectitude justement symbolisée par une tête bien verticale. À l'inverse, les *Vierges à l'enfant* accentuent la flexion latérale de la tête, non seulement pour Marie tournée vers Jésus, mais aussi pour les personnages qui l'entourent. À travers un montage photographique, Frey et son équipe ont donné, à l'appréciation d'une vingtaine d'étudiants, vingt-huit peintures et photographies dont ils faisaient varier uniquement la flexion latérale de la tête. L'impact de celle-ci est décisive pour la perception de la figure. « Les mêmes personnages qui ont été perçus, comme orgueilleux, distants, sûrs d'eux, arrogants, sans pitié, austères, fuyants, etc., sont devenus aux yeux des observateurs, humbles, bienveillants, tristes, doux, prévenants, rêveurs, réceptifs, affectueux, etc., dès que la position de la tête était légèrement inclinée » (Frey, 1984, 195). L'inclinaison de la tête vers le partenaire suggère l'abandon, la tendresse, la bienveillance, l'humilité, l'honnêteté, etc. La verticalité appelle des images de réserve, de hauteur, d'arrogance, d'inimitié, de puissance, de centration sur soi, etc.

L'un des partenaires peut émettre des signes d'ennui, d'impatience, de désintérêt, de gêne, traduisant la manière dont il réagit à l'interaction ou aux propos qui lui sont tenus. Les gestes de régulation signalent également le début, les divers épisodes, et la fin de la prise de parole, et marquent ainsi le moment où l'allocutaire peut se saisir de son tour de parole, ils encouragent à poursuivre un propos ou à réagir, etc. Ils entretiennent l'ajustement mutuel des acteurs en présence. Y participent également les *back channels behaviors* (Duncan, Fiske, 1977), les hochements de tête, les sourires, les regards, les mimiques qui expriment la réception de l'allocutaire. Nombre de ces gestes s'accomplissent en miroir, ils provoquent en écho une réplique de l'interlocuteur : un sourire en appelle un autre, ou bien un mouvement complémentaire : une caresse appelle l'abandon, une menace la soumission ou la rebuffade, etc. Ces comportements traduisent la nature de la relation entre les individus en interaction, ils indiquent un degré de familiarité ou de connivence. Ils sont associés à la fonction phatique du langage (Jakobson, 1964).

- D'autres mouvements sont centrés sur la situation, ce sont des gestes d'*accommodation*, ils cherchent à susciter un meilleur confort, à mieux entendre, à mieux voir, à être assis sans gêne, à changer de position, ou de

posture, etc. Certains sont centrés sur soi, comme de se tapoter la joue, de remuer les jambes, de pianoter des doigts, de passer la main dans la barbe, se ronger les ongles, se passer la main dans les cheveux sans nécessité, enlever des poussières imaginaires sur le revers de sa veste, etc. D'autres intéressent un objet que l'individu manipule en parlant ou en écoutant. Tirer une cigarette, la manipuler, prendre une tasse de café et en boire une gorgée de temps en temps, ouvrir et refermer l'attache d'un sac ou d'une montre, sucer les branches de ses lunettes, etc., entrent dans le même processus d'étayage du sujet sur la situation. Ils sont aussi des occasions de se décharger d'une tension, de changer de tour de parole, ou de thème de discussion, etc. Ces gestes répétitifs surviennent parfois lors de situations indécises et stressantes. L'individu est embarrassé de son corps, et son malaise se traduit par ces gestes parasites qui cessent dès lors qu'il a retrouvé son calme. Il ferme ou cache ses yeux parfois derrière l'écran de ses mains, usant d'un « pare-engagement » (Goffman) provisoire, comme pour se retirer un instant de l'échange, reprendre son souffle, dissimuler une gêne, une rougeur soudaine, une émotion inattendue. Manière de se donner une contenance, de chercher à contrôler son affectivité.

- Le *métasignal* (Morris, 1978, 272) est un geste qui se détache des autres pour donner la signification réelle d'une conduite, quand par exemple un individu en insulte un autre sur une place publique, il regarde avec force sa victime, signifiant ainsi aux autres passants qu'ils ne sont pas concernés. Des enfants qui jouent à se battre s'infligent des coups imaginaires nourris de grimaces de haine régulièrement interrompues par des éclats de rire qui indiquent le cadre de l'échange. Il y a une métacommunication sur le message qui oriente sa réception. L'apparente agressivité se révèle engagement ludique, ou à l'inverse la raillerie dissimule la colère réelle.

L'interaction sollicite de multiples canaux que chaque acteur met en jeu selon ses particularités personnelles, son style, la nature de ses liens avec ses partenaires, etc. Le mouvement du corps métaphorise la parole, lui donne un relief qui la rend plus vivante, mieux compréhensible, lève les ambiguïtés. Il ajoute à la parole une précision et autorise surtout le locuteur à habiter physiquement un propos et à le rendre plus clair à ceux qui l'écoutent. D'où l'ennui ou la difficulté ressentis parfois à entrer dans le discours d'un conférencier qui lit son texte, presque immobile, en relevant à peine les yeux pour quêter l'approbation de son auditoire. La parole dispense ses signes d'intelligence par des gestes, des regards, qui en facilitent la réception. Différents gestes, postures ou mouvements s'enchevêtrent au fil de l'interaction, il est abstrait, mais commode, de les distinguer comme nous avons tenté de le faire non sans conscience de l'imperfection du propos. Une même expression relève parfois de

registres simultanés. Un hochement de tête est à la fois une approbation, un signe phatique d'accord avec le locuteur; il exerce une fonction régulatrice en ce qu'il signifie que le locuteur peut conserver la parole, etc. L'«esprit de géométrie» qui aimerait aboutir à une belle clarification formelle des gestes se heurte à l'«esprit de finesse» que requiert dans l'interaction réelle la saisie de la signification en clair-obscur des mouvements du corps. Fugaces, polysémiques, ambigus, les gestes et les mimiques ne se laissent pas aisément appréhender dans la transparence des catégories. Quand le chercheur examine le classement qu'il vient d'établir il découvre avec amertume que beaucoup de transparence forme une nouvelle opacité. En outre, le fait d'être un homme ou une femme induit une différence de régime de gestes ou de comportements. La ritualisation du féminin et du masculin imprime à la présence un style propre, redoublé également par les différences de conditions sociales, voire de générations qui induisent à leur tour des déclinaisons particulières. La description méticuleuse des gestes, le souci de les classer en rubriques distinctes, se heurte à leur fugacité, à leur complexité car ils mettent en jeu pour une action donnée non seulement un regard, une mimique, mais aussi des déplacements des mains, du buste, une tonalité de présence, avec des temporalités et des rythmes différents.

En 1936, G. Bateson pointait un dilemme d'apparence anodine mais dont la résolution n'est toujours pas à l'ordre du jour en dépit de nombreuses tentatives d'y répondre. Il écrivait : «Aussi longtemps que nous n'aurons pas des techniques adéquates de description et d'analyse des postures humaines, des gestes, de l'intonation, du rire, etc., il nous faudra nous contenter des croquis impressionnistes de la "tonalité" des comportements» (Bateson, 1986, 318). Il n'existe pas de consensus sur la catégorisation de la gestualité humaine, mais un questionnement ininterrompu, un chantier toujours recommencé malgré certaines convergences. Ce flottement amène chaque chercheur à délaisser les précédentes classifications pour proposer les siennes dans une obsolescence théorique qui illustre les difficultés. Le dilemme, paradoxal, consiste à faire du geste, par essence étranger au mot, un fait descriptible par le langage, c'est-à-dire transféré d'un registre à un autre où il perd sa spécificité de n'être justement pas une matière de langage. Les écueils d'une transposition de la gestualité dans le domaine de l'écrit tiennent justement à l'absence d'un code aussi rigoureux pour les mouvements du corps que celui de l'alphabet pour le langage. «Tout chercheur voulant étudier le comportement non verbal, écrit Frey (1984, 146), se retrouve plus ou moins dans la situation d'un analphabète qui se met à analyser le comportement verbal. De même que ce dernier entend parfaitement ce que disent ses interlocuteurs, le chercheur voit les mouvements de ses sujets. Mais il manque à chacun les

instruments adéquats pour protocoler ce qu'ils entendent et ce qu'ils voient. » Aucune phonologie visuelle n'est à l'ordre du jour pour aborder le classement des innombrables unités gestuelles. Celles-ci « sont propres à signifier, et non à communiquer », écrit peut-être un peu sévèrement Greimas (1968, 28). Ce dernier rappelle l'enjeu d'une telle notation symbolique qui ouvrirait la voie non seulement à une sémiotique du monde naturel, mais plus largement donnerait une formidable caution à l'entreprise sémiotique dans son ensemble. Des moyens modernes d'enregistrement comme la photographie, le film, la vidéo, ont relayé le croquis ou le dessin, voire la peinture, en laissant indemne l'ampleur du défi. Les descriptions très fines des ritualités gestuelles procurées par la vidéo se révèlent précieuses pour trier la multitude des données, mais elles aboutissent à faire de la moindre scène une recension infinie de traits avec l'emploi d'un matériau d'analyse parfois d'une grande complexité.

Ekman et Friesen (1984) donnent une description anatomophysiologique de la gestualité, en s'appuyant sur la mise en évidence des mouvements musculaires afin d'éviter de projeter ainsi une signification *a priori* sur le comportement, par exemple quand Birdwhistell parle d'un sourire « mi-figue, mi-raisin ». Le même auteur, nous l'avons vu, se fonde sur les mouvements signifiants du processus de communication entre les acteurs. Frey prétend « épeler un mouvement en séquences de positions dans le temps » (Frey, 1984, 148). Il distingue huit parties du corps : tête, buste, épaules, bras, mains, jambes, pieds, en isolant également les parties gauche et droite, et la dimension impliquée (pour la tête par exemple, sagittale, en rotation et latérale), ainsi que le type de position par exemple cinq unités ordinales pour la rotation de la tête. L'observation d'une poussière de données aboutit à des diagrammes abscons et ayant entretemps tout à fait perdu le mouvement de significations des gestes, et surtout leur interrelation avec l'ensemble du contexte de l'échange. La dissolution du sens atteint son comble et mène à l'abstraction, ou impose au lecteur une patience de bénédictin pour déchiffrer chaque terme. Le sourire est ainsi décrit par Ekman et Friesen : « coins de la lèvre se relevant en direction oblique qui hausse le triangle sous-orbital » (1984, 108). Birdwhistell oscille selon ses travaux entre un style narratif et l'usage des signes kinésiques qui enseignent également une solide patience au chercheur. D'autres, comme Kendon, décrivent méticuleusement chaque fragment gestuel, mais avec une impensable exhaustivité, et soulèvent également le problème de la lisibilité du texte en fonction du système descriptif choisi. En France, dans les années quatre-vingt, une poignée de chercheurs, rassemblés sous l'égide de la revue *Geste et Image*, ont proposé chacun des solutions particulières à l'observation des gestes. Travail passionnant de redécouverte de travaux fondateurs en la matière ou de suggestions

nouvelles autour de son animateur B. Koechlin⁹. L'ouvrage de M. Mead et de G. Bateson, *Balinese Character* (1942), reste un modèle de la restitution fidèle des gestes d'une communauté sociale. Résultat d'une enquête commencée à Bali en juin 1936 et achevée courant 1938, cet ouvrage paru à New York, en 1942, mêle une analyse ethnographique du peuple balinais à 759 clichés triés parmi les 25 000 réalisés sur le vif par Bateson, saisissant les hommes et les femmes dans les mouvements et les interactions qui scandent la vie quotidienne, et surtout l'éducation des enfants, leurs jeux, etc. Mead et Bateson étaient lucides sur les risques de projections culturelles inhérents à l'usage de notions empruntées à la culture américaine dont les valeurs et les modes de vie sont bien étrangers à l'*ethos* observé dans le village de Bajoeng Gede, lieu de leur étude. « Dans cette monographie, écrivent-ils, nous essayons d'utiliser une nouvelle méthode de présentation des relations entre différents types de conduites culturellement standardisées, en plaçant côte à côte une série de photographies mutuellement significatives. Des éléments de conduite issus de contexte et de lieux différents – un danseur en transe lors d'une procession, un homme levant les yeux vers un avion, un serviteur saluant son maître, la représentation picturale d'un rêve – peuvent être en relation : un même fil émotionnel les traverse. » Mais comment en rendre compte avec fidélité, sans réduire l'autre à soi, ni en faire l'exemplaire d'un exotisme digne d'un musée des curiosités. « Présenter ces situations avec des mots, poursuivent M. Mead et G. Bateson, exige le recours à des expédients qui sont inévitablement littéraires ou procèdent à la dissection des scènes vivantes... Grâce à la photographie, la totalité des éléments de conduite peut être préservée, tandis que les corrélations souhaitées sont mises en évidence en plaçant les photographies en regard sur une même page. » Chaque planche est introduite par une courte notation situant les moments sélectionnés au sein du tissu culturel qui trame la vie quotidienne. L'image relaie avec bonheur le commentaire. Un long texte de M. Mead esquisse d'entrée de jeu une ethnologie de l'existence balinaise qui contribue également à donner chair aux photographies. Des visages, des gestes, des rituels, des scènes de la vie familiale ou de l'éducation de l'enfant, les relations aux orifices corporels (manger, boire, uriner, déféquer, se purifier, etc.) défilent de page en page et donnent à cet ouvrage une exceptionnelle valeur scientifique et humaine.

9. B. Koechlin (1991) donne l'exemple de fiches d'archivage du matériau gestuel, mais plutôt centrées sur les techniques du corps au sens classique de Mauss, comme de puiser de l'eau douce dans un puits (Maldives) ou, en s'appuyant sur la langue vernaculaire, différentes techniques de pêche chez les Vezo de Madagascar. La difficulté de description des gestes est abordée également par Piette (1996).

LE LACONISME CORPOREL

Empruntons à J. Ruiz, écrivain espagnol du XIV^e siècle, une savoureuse anecdote, relevant de la fiction, mais qui illustre à merveille les ambiguïtés de la gestuelle (Almeida, 1983, 12-13)¹⁰. Les Romains souhaitent emprunter leurs lois aux Grecs et s'adressent à eux en ce sens. Mais ces derniers, doutant de leur intelligence, entendent d'abord les mettre à l'épreuve, et subordonnent leur aide au résultat d'un débat devant opposer un sage de chacune des parties en présence. Du fait de la différence des langues, la joute aura lieu uniquement par gestes. Les Romains cherchent en vain un homme à la hauteur de la situation. Aucun ne paraît suffisamment cultivé pour défendre leur chance. À la veille de la date fixée, quelqu'un suggère en désespoir de cause de faire appel à un voyou notoire et de le laisser improviser en misant sur son esprit retors. Le voyou est revêtu d'une toge et convoyé en grandes pompes sur les lieux du débat où les Grecs attendent déjà avec leur plus grand savant. Les deux hommes se saluent et se mettent en place. Le Grec se lève et montre son index à son adversaire avant de s'asseoir calmement. Le Romain lui répond en tendant trois doigt en mimant la forme de crochet. Le Grec lève alors une paume ouverte et le Romain lui montre en réponse un poing fermé. Le savant grec en conclut que les Romains méritent les lois qu'ils sont venus chercher. Commentaires des protagonistes : le Grec : « Je lui ai dit qu'il n'y a qu'un seul Dieu, et il a signalé que c'est un Dieu en trois personnes. J'ai dit alors que tout est en sa volonté, à quoi il a répondu que Dieu tient tout en son pouvoir. Lorsque j'ai vu qu'il comprenait si bien la Trinité, j'ai su qu'ils méritaient nos lois en toute justice. » Version bien différente du Romain : « Il a commencé par me dire qu'avec son doigt il me crèverait un œil. Cela m'a beaucoup fâché, et je lui ai répondu avec rage que je lui crèverai les yeux à mon tour et devant tout le monde. Cela ne lui a pas plu et il a menacé insolemment de me gifler le front. Je lui ai répondu que je lui donnerais un tel coup de poing qu'il s'en rappellerait toute sa vie. Quand il vit que la lutte était si inégale il cessa de me menacer et ne me refusa plus rien » (p. 13).

Un autre malentendu connu révèle aussi bien la différence entre les cultures que celle des psychologies singulières de ses protagonistes. Madame de Staël visite l'Allemagne et rend notamment visite à Schiller.

10. Dans son *Pantagruel* (chap. XIX), Rabelais imagine une joute pleine d'humour, aux yeux du lecteur, entre Panurge et l'Anglais Thomaste au cours de laquelle seuls les gestes ont droit de cité.

Elle écrit que cinq minutes à peine après leur rencontre, l'écrivain lui déclarait déjà sa flamme et lui saisissait les mains avec passion. Mais Schiller raconte à une amie une version bien différente du même événement. Agacé par cette femme qui parle sans trêve et ne lui laisse terminer aucune phrase, il lui prend les mains afin de pouvoir la calmer et essayer d'achever son propos. Dans *La Recherche* Proust donne de nombreux exemples de ces ambiguïtés qui naissent du laconisme corporel. Quand Swann est présenté aux Verdurin, il fait connaissance des fidèles, mais la fausse familiarité du docteur Cottard le trouble. En le voyant lui cligner de l'œil et lui sourire d'un air ambigu (« Mimique que Cottard appelait : "voir venir" ») : « Swann crut que le docteur le connaissait sans doute pour s'être trouvé avec lui en quelque lieu de plaisir, bien que lui-même y allât pourtant fort peu, n'ayant jamais vécu dans le monde de la noce. Trouvant l'allusion de mauvais goût, surtout en présence d'Odette qui pourrait en prendre une mauvaise idée de lui, il affecta un air glacial. Mais quand il apprit qu'une dame qui se trouvait près de lui était M^{me} Cottard, il pensa qu'un mari aussi jeune n'aurait pas cherché à faire allusion devant sa femme à des divertissements de ce genre; et il cessa de donner à l'air entendu du docteur la signification qu'il redoutait¹¹. »

Outre l'ambiguïté toujours possible des signes du corps et donc leur polysémie, l'absence de contrôle de l'ensemble des données de la gestualité par l'individu témoigne d'une autre divergence avec la parole. L'individu est plus lucide sur ce qu'il dit que sur ce qu'il fait avec son corps. Ce dernier n'est pas un support de sens aussi maîtrisable que le langage. Les mimiques, la tonalité du regard, de la voix, les mouvements des mains ou des pieds, des gestes inconscients, mille occurrences du corps viennent commenter les propos de l'individu. Freud l'exprime avec force : « Celui qui a des yeux pour voir, et des oreilles pour entendre, constate que les mortels ne peuvent cacher aucun secret. Celui dont les lèvres se taisent bavarde avec le bout des doigts; il se trahit par tous les pores. C'est pourquoi la tâche de rendre conscientes les parties les plus dissimulées de l'âme humaine est parfaitement réalisable » (Freud, 1954, 57). Donnons à nouveau la parole à Proust. Swann se demande si Odette n'a pas eu une aventure avec M^{me} Verdurin ou une autre femme. Dévoré de jalousie, il lui pose la question : « Elle secoua la tête en fronçant la bouche, signe fréquemment employé par les gens pour répondre qu'ils n'iront pas, que cela les ennuie, à quelqu'un qui leur a demandé : "Viendrez-vous voir passer la cavalcade, assisterez-vous à la Revue?" Mais ce hochement de tête affecté ainsi d'habitude à un

11. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Livre de poche, p. 242.

événement à venir, mêle à cause de cela de quelque incertitude la dénégation d'un événement passé. De plus il n'évoque que des raisons de convenance personnelle plutôt que la réprobation, qu'une impossibilité morale. En voyant Odette lui faire aussi le signe que c'était faux, Swann comprit que c'était peut-être vrai¹². » Le langage articulé peut être à chaque instant doublé ou pipé par un démenti ou une nuance infligés par un mouvement à peine perceptible du visage ou du corps ou parfois par un usage inhabituel par la personne de ses mains, une agitation particulière, des gestes répétés d'autocontact, des yeux plus fuyants, etc. Les fuites de sens échappent à la lucidité du sujet, mais ils n'en impulsent pas moins une tonalité émotionnelle à l'échange car ils influent sur son ambiance, même si l'individu pense les contrôler. Ils traduisent une dissimulation, une hostilité, une bienveillance, ou un trouble éprouvés par le locuteur dont son vis-à-vis ressent parfois le message ambigu sans pouvoir se le formuler de manière précise. Le silence est plus explicite encore de significations dont seul le corps détient les clés (Le Breton, 1997). La gestualité n'est pas seulement communication, elle est aussi « production » comme le souligne J. Kristeva (1968), elle est donc aussi dévoilement, miroir de soi avec le brouillage du rapport à l'inconscient. Ajoutons que même si les mouvements du corps de l'individu puisent à un fond social et culturel commun à son groupe d'appartenance, il les produit de manière très personnalisée, rendant ainsi plus ambiguë encore leur signification.

Les relations entre la langue et le corps sont tissées de liens contradictoires. Rousseau déjà avait senti les différences entre la « langue des gestes » et la parole, l'impossibilité pour la première de rendre compte de l'infinie complexité de la condition humaine que seul le langage approche sans la rejoindre tout à fait. « Si nous n'avions jamais eu que des besoins physiques, écrit Rousseau, nous aurions fort bien pu ne parler jamais, et nous entendre parfaitement par la seule langue du geste. Nous aurions pu établir des sociétés peu différentes de ce qu'elles sont aujourd'hui, ou qui même auraient marché mieux à leur but. Nous aurions pu constituer des lois, choisir des chefs, inventer des arts, établir le commerce, et faire en un mot presque autant de choses que nous faisons par le recours à la parole¹³. » L'homme cependant ne vit pas dans un milieu physique, mais dans un univers de sens. Si le corps échappe avec tant d'aisance au contrôle de la volonté, c'est à cause de son enracinement plus profond dans l'inconscient. Plus que dans les

12. *Ibid.*, p. 432-433.

13. Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, GF, 1990.

ratés de la langue (lapses, hésitations, etc.), somme toute assez rares, c'est dans le corps que viennent s'inscrire avec prédilection les grandes figures de l'inconscient. En fait comparativement à la parole, la symbolique corporelle donne une indication de sens, et rarement davantage. « En d'autres termes, écrit J. Kristeva, le problème de la signification est secondaire et peut être mis entre parenthèses dans une étude de la gestualité comme pratique. Ce qui revient à dire qu'une science du geste, visant une sémiotique générale, ne doit pas forcément se conformer aux modèles linguistiques, mais les transgresser, les élargir, en commençant par considérer le "sens" comme indication, le "signe" comme "anaphore" » (Kristeva, 1968, 54).

LES LANGUES GESTUELLES

Pour soi et pour les autres le corps est donateur de sens grâce à la symbolique qu'il incarne, mais son fonctionnement diffère de celui du langage. La polysémie des signes du corps déconseille un rapprochement trop méticuleux. Des exceptions existent néanmoins de langages gestuels faisant l'économie radicale de la parole en se substituant efficacement à elle, mais sur un registre limité si les circonstances (bruit, distance, etc.) invalident le recours à l'oralité. Ainsi, des enfants dans une salle d'étude où ils ne sont pas autorisés à parler usent d'une poignée de signes qui établissent un niveau minimal de discussion. Des pêcheurs échangent des informations précieuses sur les bancs de poissons qu'ils convoitent en se faisant des gestes codés d'un bateau à l'autre. Les employés de la Bourse recourent à un répertoire plus élaboré de signes gestuels, mais ceux-ci sont peu nombreux et leur fonctionnalité réduit leur ambiguïté. Le langage des moines au Moyen Âge permettait autrefois un échange de propos dans le respect de la règle du silence. Ces signes tracés par le corps apparaissent à Cluny sans doute au milieu du X^e siècle, mais la liste la plus ancienne retrouvée date de 1075 environ, comprenant 118 signes. Elle s'étend ensuite au fil du temps quand le souci d'élargir les possibilités de communication se fait sentir. À la fin du XI^e siècle, la liste de Guillaume de Hirsau en contient 359. Ceux-ci réfèrent aux objets (nourritures, vêtements, instruments liturgiques, etc.), aux personnes (incluant les anges, les saints, etc.), aux actions (parler, se taire, manger, nier, affirmer, etc.) et aux notions morales (bien, mal, beau, etc.). Selon J.-C. Schmitt qui les a étudiés de manière détaillée, ces gestes s'appuient sur la *mimesis* (ainsi la désignation du poisson s'effectue-t-elle par une ondulation de la main) ou sur la convention (pour signifier le Bien on fait glisser le pouce et les deux doigts les plus proches sur la mâchoire; le Mal est

figuré par les doigts posés sur le visage [Schmitt, 1990, 255-256]). L'association des signes n'autorise pas la constitution de phrases à l'imitation du langage, elle superpose les signifiants en perles les uns à côté des autres en laissant à l'allocutaire le soin de remplir leur relation d'une signification précise. Le raffinement de ce langage gestuel est tel que des hommes d'église dénoncent dès le XII^e siècle le « bavardage » dont les moines se rendent coupables avec leur corps en détournant malicieusement l'esprit de la règle du silence. La disqualification des gestes monastiques s'effectue par le biais de leur assimilation à la pantomime, référence négative aux histrions. Schmitt évoque un *exemplum* souvent repris en chaire par les prédicateurs et qui deviendra un fabliau : une femme ne cesse de contredire son mari en s'obstinant à dire que le pré est « tondu », et non fauché. Découragé, le mari lui coupe la langue pour qu'elle se taise, mais la femme continue à faire avec ses doigts le signe de couper aux ciseaux, c'est-à-dire de tondre le pré. « Ainsi font certains moines, écrit Jacques de Vitry, quand le silence leur est imposé » (cité in Schmitt, 1990, 257).

Le langage des Indiens des Plaines américaines, riche d'un millier de signes, permet aux différents groupes de communiquer gestuellement malgré les différences de langue (Tomkins, 1969). Les femmes de certaines sociétés traditionnelles, notamment les Warramunga, en Australie, étaient astreintes à se taire si elles devenaient veuves, pour une durée parfois de plusieurs années, mais elles communiquaient avec les autres femmes au moyen de gestes codés. Elles y montraient une telle habileté, sans que leur communication en fût altérée, qu'elles continuaient à les préférer même quand elles n'y étaient plus obligées; elles tenaient de longues conversations au moyen de leurs doigts, de leurs mains, de leurs bras.

La précision et la rigueur du langage des signes émis par les sourds-muets sont équivalentes à celle de la langue parlée. De manière « spontanée », en effet, chaque communauté de sourds développe une langue propre appuyée sur une gestuelle très élaborée. Le recours aux signes se substitue au langage dans sa fonction anthropologique, il donne une forme et un contenu à la pensée même si elle ne passe pas par la voix. Il favorise chez la personne sourde l'intégration des règles inhérentes à la langue de sa société, et donc sa pleine citoyenneté. Il arrive même dans certaines régions que le nombre de sourds congénitaux impose à la communauté l'usage simultané d'une langue orale et d'une langue des signes mêlant ainsi sans discrimination chaque acteur au sein du lien social (Groce, 1985). La langue des signes des sourds-muets, même si elle emprunte un autre chemin que l'activité vocale, est comparable dans son organisation et sa rigueur aux autres langues

orales, elle en connaît même la double articulation. À propos de l'ASG (*American Sign Language*) W. Stokoe montre ainsi les unités significatives à l'œuvre : les kinèmes (unité de sens) et leur expression gestuelle formée de chérèmes (unité formelle), Stokoe en compte cinquante-cinq, classés selon trois modalités : la configuration de la main (dix-neuf chérèmes liées à ses différentes positions), son emplacement par rapport au corps (douze chérèmes selon que la main se trouve au niveau du front, du nez, du menton, du cou, etc.), son mouvement (vingt-quatre chérèmes selon que la main effectue un mouvement vers le haut, le bas, la droite la gauche, etc.), l'orientation de la paume. L'expression du visage accompagnant le tracé des signes est également une donnée significative de la communication (Stokoe, 1972). La langue des signes est organisée par des règles grammaticales, elle repose sur une syntaxe propre. Elle est à ce point une langue à part entière que les signeurs sont susceptibles de lapsus dans son usage. Elle a la particularité de reposer sur la vue et non sur l'audition, elle mobilise exclusivement le corps, surtout par l'intermédiaire des mains. Elle n'a rien d'un mime, même élaboré, quiconque n'est pas familiarisé avec son usage n'est pas davantage disposé à saisir le sens du message que s'il s'agissait pour lui d'une langue étrangère.

ÉTIQUETTES CORPORELLES D'INTERACTION

Toute interaction s'ouvre et se clôt par une série rituelle de gestes et de paroles qui mettent les acteurs en position propice pour engager ou conclure un échange. L'entrée en matière sollicite des formes de salutation socialement et culturellement variables : les salutations par les larmes, la poignée de main, les mains jointes sur la poitrine du *namasté* indien, le frottement du nez des Lapons, des Esquimaux ou des Maoris qui associent les salutations au fait de renifler l'odeur de l'autre. Chez les Tikopia, presser le nez sur une partie définie du corps de l'autre est le premier geste de prise de contact entre égaux, il s'accompagne d'une douce inhalation et d'un reniflement. On presse son nez contre le poignet d'un ancien, ou contre le genou d'un chef en signe de soumission et de respect. C'est aussi le geste accompli par les membres de la parenté proche du nouvel époux à la parenté masculine de sa jeune femme en signe d'excuse pour avoir ainsi soustrait une femme de leur groupe (Firth, 1978, 100-101). Au Koweït les salutations ou les marques d'allégeance d'un subordonné envers un supérieur se font en prenant l'interlocuteur dans ses bras en lui baisant le nez. Ainsi, au moment de la présentation des vœux au président du pays, les notables enlacent le chef

d'État en lui baisant le nez, geste qui n'est pas réciproque et signe donc l'inégalité de statut. Des Bédouins du Koweït qui se saluent se prennent par les bras et se touchent deux fois du bout de leur nez, en même temps que leurs lèvres esquissent un baiser dans le vide (Gharib Ali, 1991, 152-153). Ce geste est uniquement masculin et il ne sera pas effectué avec un non-Bédouin. Il renvoie à une symbolique du corps qui associe le nez à l'honneur et à la virilité¹⁴. Un individu de rang inférieur doit en principe s'incliner devant un supérieur, s'il est assis il doit se lever, la position confortable lui est octroyée. Les cheikhs druzes s'étreignent le bout des doigts en embrassant leur propre main et en échangeant des paroles d'amitié (Srage, 1991, 168). Les Druzes s'embrassent deux fois sur la joue et ensuite à l'épaule gauche en signe d'amitié. Autrefois, dans la haute société européenne, les hommes baisaient les mains des femmes. Dans le milieu de Cour la révérence s'impose devant les souverains. On salue en ôtant son chapeau ou sa casquette, ou d'un geste de la main, la paume tournée vers le récipiendaire si l'on est pressé ou s'il est à distance, etc. On s'embrasse sur les joues une fois, deux fois, ou davantage. Les hommes se donnent parfois une accolade. Des amis ou des membres d'une même famille qui se retrouvent s'étreignent dans un moment d'émotion. Confronté à une telle variété de formes de salutations, le voyageur pourrait s'y tromper, ainsi Candide, prudent, demande-t-il conseil à un grand officier avant de s'aventurer à la cour du roi d'Eldorado, ne sachant comment s'y prendre pour saluer sa Majesté, « si on se jetait à genoux ou ventre à terre; si on mettait les mains sur la tête ou sur le derrière; si on léchait la poussière de la salle ». Pas du tout, leur répond le grand officier, « l'usage est d'embrasser le roi et de le baiser des deux côtés¹⁵ ».

Des phases particulières de la conversation, si elles introduisent un changement de registre du discours, sont parfois annoncées par une rupture d'intonation, une voix qui baisse ou devient rieuse, une gravité soudaine, etc., mais au-delà des indications dispensées par la parole, ce sont aussi des mimiques du visage, des gestes qui jalonnent le terrain et signalent aux allocataires l'entrée dans une dimension nouvelle de la discussion. L'annonce d'un événement douloureux se fait dans nos sociétés en prenant « un air de circonstance », par sincérité autant que par convention. Pour introduire la drôlerie d'une anecdote, et pour éviter de tomber à plat, le locuteur marque une rupture avec son régime

14. L'un des signes gestuels de manifestation de la colère se fait pour l'homme en montrant son nez, symbole de sa virilité : « J'en ai jusque-là ! » (Gharib Ali, 1991, 158).

15. Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, in *Romans*, Livre de poche, p. 194.

antérieur de parole s'il parlait de choses plus neutres, certes les indices linguistiques annoncent déjà la couleur, mais ils sont redoublés par une expression du visage qui anticipe déjà sur le rire à venir, il s'agite et touche d'un geste bref l'un ou l'autre de ses interlocuteurs comme pour mieux mobiliser leur attention ou il lève la main avec un sourire de connivence pour demander un silence approprié. Une mise en condition prépare l'effet à venir. Ainsi Saniette, doutant de son succès, « ne commençait plus une histoire sans sourire de la drôlerie de celle-ci, de peur qu'un air sérieux ne fût pas suffisamment valoir sa marchandise¹⁶ ». Certes, l'humour joue souvent sur l'absence de rupture avec les modalités antérieures de prise de parole, mais il mise alors sur la pénétration des auditeurs, ce que certains considèrent comme une prise de risque trop délicate.

Au terme de l'interaction, après les salutations d'usage, un dernier sourire ou geste de la main, les acteurs abandonnent leur attitude antérieure. Ils délaissent l'expressivité rayonnante qui accompagnait leur propos, et retrouvent une sorte de neutralité qui n'en est pas moins ritualisée renvoyant à une manière ordinaire de se comporter, de donner à voir son visage quand on est seul, en étant soumis à un impératif de présentation de soi moins contraignant. L'individu se relâche et il apparaît avec un autre visage, un autre corps, non pas indifférent, mais au repos, dépendant seulement de son humeur, même si une autre rencontre, quelques minutes plus tard, éveille à nouveau la série des gestes et des mimiques allant de pair avec le style de l'interaction et ses protagonistes. Le narrateur de *La Recherche* surprend ainsi M. de Charlus qui ne l'a pas vu : « À ce moment, où il ne se croyait regardé par personne, les paupières baissées contre le soleil, M. de Charlus avait relâché dans son visage, cette tension, amorti cette vitalité factice, qu'entretenaient chez lui l'animation de la causerie et la force de la volonté¹⁷. » La vacance du symbolique n'en est pas une puisque, même dans la solitude, le corps demeure imprégné des signes sociaux, mais l'acteur se fait moins vigilant, il ne laisse pas sourdre avec autant d'éclat une affectivité de circonstance, il est délivré provisoirement de l'impératif expressif qui nourrit le lien social de ses marques familières.

Les interactions de la vie quotidienne (saluer, prendre congé, s'asseoir à la terrasse d'un café, entrer dans une salle de spectacle, participer à une réunion, faire un achat, bavarder avec des amis, retrouver sa famille, etc.)

16. M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Folio, p. 309.

17. M. Proust, *ibid.*, p. 10.

engagent des gestuelles et des mimiques spécifiques. Elles ne se déroulent pas dans la spontanéité, leur distance ou leur effusion participent d'un ordre rituel, d'une symbolique corporelle dont chacun attend qu'il soit respecté. Un « dialecte de l'engagement » (Goffman, 1974) commande le contenu des paroles prononcées, leur rythme, leur ton, il alimente les mouvements du corps, le jeu subtil des regards, les mimiques, les gestes, les postures; il indique les zones corporelles de contacts et celles qui sont interdites sous peine de provoquer la gêne ou de faire violence. Dans la rencontre avec l'autre, qu'il soit un familier ou un étranger, rien n'est laissé au hasard d'une improvisation susceptible de déclencher l'embarras. Cette cohérence des signes échangés, leur répartition, leur forme, leur rythme, relèvent d'un ordre symbolique propre à une condition sociale et culturelle nuancée par les particularités de chacun. Les rites d'interaction sont avant tout des mises en scène ordonnées et intelligibles des conduites individuelles, elles suggèrent un mode d'emploi du corps et de la parole pour échanger avec l'autre, une définition du licite et de l'illicite de l'accès à son corps selon les circonstances. L'allégeance mutuelle à ces signes permet d'associer aussitôt toute dérogation à ces normes de conduite à une signification particulière que seul le contexte est habilité à dégager. Par exemple, dans nos sociétés, si un homme prend soudain la main d'une femme dont il vient de faire la connaissance, il traduit sa volonté d'aller au-delà et teste à cet effet la détermination de celle-ci selon l'attitude de retrait ou d'adhésion qu'elle manifeste. Elle peut retirer sa main en souriant, montrant ainsi que son interlocuteur va vite en besogne, mais que le lien n'est pas rompu. Ou traduire une nette réprobation. La rupture dans les usages a valeur d'indication. Selon la réponse de l'autre, elle ouvre ou non une nouvelle dimension de l'échange. Mais le même geste peut s'inscrire dans une manière habituelle de faire dans la tendresse d'un couple déjà constitué. La situation seule énonce la signification de l'acte.

RITE D'INTIMITÉ : EXEMPLE DU BAISER¹⁸

L'approche du visage n'est licite que dans des circonstances très précises : outre les caresses sur les joues ou le menton de la tendresse amoureuse, ou de la relation à l'enfant, le baiser est d'un usage courant

18. Une première version de ce paragraphe a paru dans le volume *Le Baiser* (dirigé par Gérard Cohen), Paris, Autrement, 1997.

mais méticuleusement codé pour ne pas se distribuer à profusion. Trois modalités du baiser se dessinent socialement et ouvrent à des formes et à des significations bien différentes : marque d'affection, rite d'entrée et de sortie d'une interaction, forme de congratulation.

Marque d'affection

Si dans nos sociétés les contacts physiques sont nettement orientés dans le sens de l'évitement, de la préservation de l'enveloppe intime, le mouvement s'inverse dans la relation à l'enfant (Le Breton, 1990). On le touche, on le caresse, on le cajole, on le couvre de baisers. L'enfant attire en principe la tendresse, surtout des femmes empressées à lui prendre les mains, à l'embrasser ou à lui tapoter le visage. S'il vient de tomber, s'il pleure ou s'il est objet de soins infirmiers ou médicaux, on le couvre de sollicitude. Son visage est le lieu privilégié de la tendresse : baiser sur les joues, sur le front, etc. On attend qu'il embrasse à son tour en reconnaissance d'un cadeau ou d'une marque d'attention qu'il vient de recevoir.

Au réveil ou le soir avant de se coucher, avant d'aller à la crèche ou à l'école, au retour, l'enfant réclame le câlin ou le « bisou » qui ouvre ou clos une brève séparation. « Ma seule consolation, quand je montais me coucher, écrit Proust, était que maman viendrait m'embrasser quand je serais dans mon lit. Mais ce bonsoir durait si peu de temps, elle descendait si vite, que le moment où je l'entendais monter, puis où passait dans le couloir à double porte le bruit léger de sa robe de jardin en mousseline bleue, à laquelle pendait de petits cordons de paille tressée, était pour moi un moment douloureux¹⁹. » Les soirs où Swann s'attarde auprès de ses parents, l'enfant est désespéré par avance de la rupture du rituel qui le prive de posséder tout l'amour de sa mère dans le moment métonymique du baiser. « Ce baiser fragile que maman me confiait d'habitude dans mon lit au moment de m'endormir, il me fallait le transporter de la salle à manger dans ma chambre et le garder pendant tout le temps que je me déshabillais, sans que se brisât sa douceur, sans que se répandît et s'évaporât sa vertu volatile, et, justement ces soirs-là où j'aurais eu besoin de le recevoir avec plus de précaution, il fallait que je le prisse, que je le dérobase brusquement, publiquement, sans même avoir le temps et la liberté d'esprit nécessaires pour porter à ce que je faisais cette attention des maniaques²⁰... » Les lecteurs de *La Recherche* se souviennent des

19. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Livre de poche, p. 16-17.

20. *Ibid.*, p. 34.

ruses du petit Marcel, malgré l'heure tardive, pour bénéficier du baiser maternel sans lequel la nuit est impensable, quitte à irriter son père et à fâcher sa mère. Proust dit bien la dimension de sécurité, de reconnaissance de soi dans le regard de l'autre (cet autre souverain qu'est la mère) que recèle symboliquement le baiser. La peur d'une nuit hantée par la solitude du sommeil est ainsi apaisée par le geste transitionnel de la mère qui ritualise l'angoisse et rassure l'enfant sur ses craintes face à un monde privé de repères et livré aux créatures du rêve. Le baiser maternel est également un viatique face aux turbulences du jour qui commence ou aux levers difficiles de l'enfance. Mais vers sept ou huit ans l'enfant se rebiffe parfois et proclame qu'il n'est plus un bébé, ou qu'il n'est pas un chat pour être ainsi cajolé. Les interdits sociaux s'annoncent d'autant plus que la puberté approche. Ensuite ces marques d'affection deviennent plus douteuses aux yeux des témoins, surtout bien entendu si un homme les prodigue. La relation à l'enfant est toujours prise entre ces deux soupçons de la violence physique à son égard ou d'une tendresse intéressée qui dissimule la séduction et l'abus sexuel.

Le baiser est un geste symbolique d'affirmation de son attachement à l'autre. S'il n'est pas donné au moment où il est attendu, son manque ouvre une plaie vive dont l'homme devenu adulte se souvient encore. Terrible preuve de l'indifférence d'une mère plus soucieuse de soi que de son fils ou de sa fille. Le baiser n'ayant jamais prodigué sa consolation, la douleur continue à irriguer le présent, et à alimenter le reproche d'une insuffisance d'amour. De longues années après, en larmes l'homme ou la femme se souviennent de l'enfant blessé qui n'a pas obtenu ce jour-là la tendresse d'une mère et dont il souffre encore.

L'accès au corps de l'autre dans une relation amoureuse ne soulève aucune réticence. L'érotisme ou la tendresse ne mesurent guère les caresses, les baisers sur la bouche, les joues, le cou, ou les autres parties du corps. Le plaisir partagé de l'oralité se déploie dans la jouissance non seulement du visage mais partout où les lèvres se posent car dans le désir de l'autre tout est désir, tout est jubilation. « Tes lèvres, ô fiancée distillent le miel vierge. Le miel et le lait sous ta langue » (III-4) dit l'amant du Cantique des cantiques, répondant à l'appel de sa bien-aimée : « Qu'il me baise des baisers de sa bouche. Tes amours sont plus délicieux que le vin » (I-1). Le baiser sur la bouche, pressant les lèvres et mêlant les corps, est le fait des amants, il ne se rencontre nulle part ailleurs dans les ritualités de la vie courante. « Chaque baiser appelle un autre baiser, écrit Proust. Ah, dans les premiers temps où l'on aime, les baisers naissent si naturellement ! Ils foisonnent si pressés les uns contre les autres ; et l'on aurait autant de peine à compter les baisers qu'on s'est donnés pendant une heure que les fleurs d'un champ au mois de

mai²¹. » Albert Cohen laisse aller sa plume avec la même émotion : « Ô débuts, deux inconnus soudain merveilleusement se connaissant, lèvres en labeur, langues téméraires, langues jamais rassasiées, langues se cherchant et se confondant, langues en combat, mêlées en tendre haleine, saint travail de l'homme et de la femme, sucs des bouches, bouches se nourrissant l'une de l'autre, nourritures de jeunesse²²... » Le baiser échangé rituellement après le passage de la bague au doigt des nouveaux époux et au sortir de la cérémonie religieuse ou laïque est une forme d'engagement symbolique et de confirmation officielle de l'affection commune.

Un premier baiser donné dans le feu de la tendresse mutuelle peut apparaître comme un engagement vers une relation plus durable ou comme un simple flirt destiné à évaluer la capacité de l'autre à aller plus loin. Le baiser sur la bouche répond en effet à des significations bien différentes d'une culture à l'autre. Rappelons ainsi les malentendus pointés par Margaret Mead et Ray Birdwhistell lors des flirts entre les GI's stationnés en Angleterre et les jeunes Anglaises. Selon ces dernières les soldats américains ne sont que des goujats, pour les Américains ce sont les jeunes Anglaises qui sont des filles faciles. Cette divergence d'opinion s'explique par des rituels amoureux d'un tout autre ordre pour les uns et pour les autres. En Angleterre, le baiser sur la bouche apparaît au terme d'une longue approche et traduit un degré de confiance et d'affection qui le rapproche de l'accouplement. À l'inverse, aux États-Unis, le baiser sur la bouche apparaît d'emblée et n'implique encore rien de sérieux. Le soldat américain embrassant une jeune Anglaise la contraint donc d'emblée à un

21. Marcel Proust, *Un amour de Swann*, *ibid.*, p. 284. Proust donne une admirable description du premier baiser entre Swann et Odette : « Et ce fut Swann qui, avant qu'elle le laissât tomber, comme malgré elle, sur ses lèvres, le retint un instant, à quelque distance, entre ses deux mains. Il avait voulu laisser à sa pensée le temps d'accourir, de reconnaître le rêve qu'elle avait si longtemps caressé et d'assister à sa réalisation, comme une parente qu'on appelle pour prendre sa part du succès d'un enfant qu'elle a beaucoup aimé » (p. 279).

22. Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, Paris, Folio, p. 351. Notons que le baiser sur la bouche peut être perçu dans d'autres cultures comme le comble de l'impudeur. Citons à ce propos l'exemple de l'Inde, face à une scène de baiser dans un film occidental : « Le baiser à l'"américaine", lèvres serrées, interminable, son apparition sur l'écran déclenche à chaque fois une grande hilarité, et le baiser "à la française", où les amoureux "se mangent" réciproquement la bouche comme on dit ici. Cette dernière manière provoque elle aussi des rires dans les salles de cinéma, mais elle met, en général, les spectateurs mal à l'aise, comme j'ai pu le constater maintes fois. Les jeunes deviennent ou très silencieux, ou très bruyants; et ils crachent par terre. Les plus âgés retiennent leur souffle, peïnés. D'autres cachent leur visage entre les genoux pour ne plus voir la séquence » (Vitold de Golish, *L'Inde impudique des maharâjabs*, Paris, Laffont, 1976, cité par Jacques Dupuis, *L'Inde. Une introduction à la connaissance du monde indien*, Paris, Kailash, 1992).

choix décisif, soit de partir en regrettant peut-être son geste par la suite, ou de se prêter à une relation plus approfondie, convaincue que tel est l'objectif de son jeune compagnon (Winkin, 1981, 63). Kendon a filmé à son insu un couple d'amoureux sur un banc dans un parc. Chaque fois que l'homme embrasse la femme, il se rapproche d'elle, mais avant le contact il quête l'approbation de sa compagne qui elle-même se rapproche légèrement donnant ainsi licence à l'homme de parachever son geste. Une série de signes traversant le visage de la femme indiquent à l'homme s'il peut ou non l'embrasser et de quelle manière (Kendon, 1975).

Signe de la passion (ou son mime), le baiser est réservé au domaine privé sous peine de susciter, dans la rue par exemple, des regards outrés ou gênés, ou des sourires indulgents car il ne laisse guère les passants indifférents. Parfois, sous le feu de ces regards, les bouches s'abandonnent à regret et le couple marque de son rire le bonheur de la transgression, la femme traduit sa gêne d'un sourire embarrassé ou s'efforce sans conviction d'éloigner la bouche gourmande de son compagnon. Mais, là aussi, le lieu de la « provocation » est plus ou moins dilué dans la banalité quand dans un jardin public chaque banc est occupé par un couple d'amoureux à l'image de la chanson de Georges Brassens. Si le baiser sur la bouche réunissant un homme et une femme sous le regard des passants bénéficie d'une certaine complaisance, il n'en va pas de même s'il s'agit d'un couple de femmes ou d'hommes qui eux suscitent un malaise tangible et s'exposent aux quolibets, à maints regards étonnés et aux plaisanteries graveleuses de passants. Le baiser sur la bouche est un attribut de l'intimité amoureuse, plus encore s'il s'agit de baisers sur d'autres parties du corps dont la connotation sexuelle n'échappe à personne.

À mi-chemin du signe d'affection et du rite d'entrée dans la vie commune, avant-goût de la sexualité à venir, la tradition du maraîchinage est encore en vigueur à la fin du XIX^e siècle dans la région du Marais-du-Mont, en Vendée. Les jeunes célibataires en âge de se marier se rencontrent librement à certaines périodes de l'année sous les yeux de la communauté, mais en respectant cependant les formes du rituel. Le jeune homme aborde la fille qu'il convoite en tirant son jupon et en saisissant son parapluie; si celle-ci accepte l'invite, elle se laisse emmener au cabaret ou au bord d'un talus, mais en un lieu de toute façon exposé au contrôle du groupe. À l'abri du parapluie les « jeunes gens n'échangeront pendant de longues heures rien d'autre que des longs baisers » ou des paroles laconiques et relativement crues : « Mé ta langue dans ma goule et dis mé que tu m'aimes²³. » Le

23. Martine Segalen, *Amours et mariages de l'ancienne France*, Paris, Berger-Levrault, 1981, p. 45.

marâchinage réunit une part de la jeunesse prête à «fréquenter», une dizaine de couples se prêtent ainsi à de longs baisers et à des caresses allant parfois assez loin. Ils sont de toute manière promis au mariage. «Jeunes hommes et jeunes filles s'attablent alors dans un coin, en face d'un verre de liqueur, ou plutôt d'une tasse de café... et restent là des heures entières, se livrant au marâchinage les uns à côté des autres, sans ouvrir la bouche, du moins pour prononcer une parole! On opère dans le recueillement... Ou même encore... en pleine rue, à la vue de tous, debout ou au milieu de la foule qui circule le matin dans le marché ou l'après-midi dans les foires... D'autres fois en retournant à la ferme..., on s'installe au vu et au su de tous, sur le bord d'un fossé de la grand-route, le dimanche dans l'après-midi principalement²⁴.» Le marâchinage n'est pas une licence sexuelle tolérée par la communauté, car il n'engage que de jeunes célibataires voués à se marier ensemble. La coutume est une mise en relation réglementée des jeunes à marier, il s'agit d'une «pratique d'attente et d'essai de l'accord sexuel²⁵», d'une découverte de l'autre et d'une mise à l'épreuve des affinités mutuelles.

Rite d'entrée et de sortie d'une interaction

Lorsque le baiser ouvre ou clos une rencontre, il consiste dans le fait d'embrasser une ou plusieurs fois l'autre sur la joue. Ce geste relève notamment de la ritualité familiale, les enfants embrassent leurs parents avant d'aller à l'école, l'homme et la femme s'embrassent avant d'aller au travail, etc.²⁶. Ce geste implique une familiarité particulière, et se situe en un point précis de la rencontre. Un garçon et une fille, adolescents l'un et l'autre, qui viennent de parler ensemble ou d'être présentés par des amis échangent facilement deux ou plusieurs baisers sur les joues au moment de se quitter. Le nombre diffère en effet d'une région à une autre, tournant le plus souvent autour de trois, mais parfois deux seulement comme

24. Marcel Baudouin, *Le Maraîchinage. Coutume du pays de Monts (Vendée)*, Paris, 1932, cité par Jean-Louis Flandrin, *Les Amours paysannes. XVI^e-XIX^e siècle*, Paris, Folio, 1993, p. 249-250.

25. Jean-Louis Flandrin, *op. cit.*, p. 254. Ce même auteur évoque deux autres traditions proches, celle du fouillage dans les cantons de Bressuire et de Parthenay, et le migailage du Bocage vendéen, *op. cit.*, p. 255 sq.; voir aussi sur le marâchinage Martine Segalen, *op. cit.*, p. 44 sq.

26. En cas de conflit, le rite est interrompu. Proust sent qu'Albertine s'éloigne de lui quand elle ne satisfait pas un soir au rite de leur baiser coutumier avant d'aller l'un et l'autre se coucher dans leur chambre respective. Il la retient avec un prétexte quelconque, espérant qu'elle n'oubliera pas de l'embrasser, mais quelques minutes plus tard Albertine le quitte avec la même indifférence. La rupture du rite affectif est chez elle un signe de sa résolution à partir (M. Proust, *La Prisonnière*, Poche, p. 465-466).

en Alsace, ou quatre ou plus dans l'ouest ou le centre de la France. Les filles s'embrassent fréquemment, leur rapport au corps est moins contraint, plus sensible, que celui qui se noue entre les garçons nettement plus démonstratifs d'une image insistante de la virilité. Des garçons qui viennent de faire connaissance ou qui sont amis de longue date ne s'embrassent en principe jamais à moins qu'ils n'entendent de cette manière marquer symboliquement leur détachement à l'égard des normes sociales : des homosexuels par exemple. L'usage existe aussi chez les comédiens, les danseurs, ou les musiciens plus insouciantes des normes et indifférents au jugement social. Pour ces hommes dont le métier exige de faire de soi un autre, s'embrasser sur la joue en se retrouvant ou en se séparant manifeste un rite de reconnaissance entre pairs. En fait, entre amis, le rite d'entrée et de sortie des interactions dans la vie ordinaire sollicite davantage la poignée de mains, moins compromettante pour l'image de soi. Belotti oppose les rites de salutation des garçons à ceux des filles en Italie : pour les premiers ce sont des poignées de mains, des accolades, une claque sur les épaules, une lutte feinte avec souvent une tonalité agressive retenue, « véritable code gestuel de la virilité ». « Des épisodes de mon enfance campagnarde me revenaient à l'esprit, écrit-elle encore. Les hommes pour se montrer affectueux avec les enfants (mâles, car aux filles on tirait tout au plus les cheveux) leur tordaient le lobe de l'oreille, leur pinçaient cruellement les joues, ou frappaient la tête ou le visage de l'enfant de leur doigt tendu, ou comme pour pousser une bille. Une initiation sadique à la virilité, la transmission d'homme à homme d'un code gestuel spécifique » (Belotti, 1983, 124). Pour un homme et une femme d'âge mûr qui viennent de faire connaissance et prennent maintenant congé l'un de l'autre, la poignée de main reste de rigueur. De même si le jeune rencontre une personne d'une autre génération, par exemple la mère d'une amie, il ose rarement franchir d'emblée cette barrière symbolique que le baiser sur la joue tend à gommer. La disparité des situations accuse bien entendu le caractère conventionnel des mises en jeu du corps dans les rites d'interaction.

Le baisemain est une forme surannée de politesse soulignant l'entrée ou la sortie d'une rencontre mondaine ou dans le protocole d'une rencontre politique quand le président ou un ministre accueille l'épouse de son vis-à-vis ou une femme politique. L'homme embrasse délicatement le dessus de la main de la femme qu'il salut ou dont il prend congé. Issu des milieux aristocratiques ou mondains l'usage tend aujourd'hui à se perdre ou à se signaler comme une marque particulière de raffinement en ce que justement il surprend agréablement les hôtes.

Une autre forme rituelle de congé donné par le baiser consiste dans le fait d'embrasser le défunt une dernière fois. Sans doute l'usage social

demeure-t-il en quelque lieu, mais de manière plus individuelle il persiste pour les proches lors de la veillée des corps, ou du moins lors de l'ultime recueillement qui précède la mise en bière. Mais il y a encore quelques décennies la famille, enfants inclus, se succédait auprès de la dépouille pour saluer ou embrasser une dernière fois celui ou celle qu'ils n'allaient plus jamais revoir.

Le baiser à la terre est une forme d'affection portée au pays natal, il se donne aussi comme rite personnel d'entrée ou de sortie lorsque le migrant ou l'exilé quitte le lieu où il est né et où il a grandi ou lorsqu'il revient. À genoux sur le sol, bouleversé, l'individu salue symboliquement un espace et une durée qui lui sont chers et qu'il est déchiré de devoir quitter ou ému de retrouver après une longue absence. La terre est anthropomorphisée, elle est vivante pour la mémoire et la retrouver ou s'éloigner d'elle renvoie aux mêmes émotions que s'il s'agissait d'une parente. Cet usage devient protocolaire lorsque le pape Jean-Paul II le met en œuvre à chacun de ses voyages, marquant ainsi symboliquement un geste de salut et d'humilité envers les pays qui l'accueillent.

Forme de congratulation

Le baiser est aussi une forme symbolique de congratulation qui abonde dans la vie quotidienne : donné par les proches après un succès à un examen, à un concours, après la réalisation d'une prouesse particulière, d'un avancement, etc. Il est un élément du rite lors de la remise d'une haute distinction en France lorsque le Président embrasse sur les deux joues l'heureux bénéficiaire. Mais il est surtout un accompagnement rituel de la victoire dans la culture sportive. Le baiser donné au vainqueur de la course cycliste ou du marathon par les reines de beauté locales, l'accolade au champion par les officiels lors des remises de médailles aux athlètes... Après chaque but marqué les membres d'une équipe de football tombent dans les bras les uns des autres et embrassent l'auteur du but. La satisfaction d'obtenir un avantage sur l'issue du jeu et la reconnaissance envers l'artisan du succès donnent libre cours aux effusions. Les baisers frénétiques sur la coupe gagnée par les membres de l'équipe championne sont également des images bien connues. Tous les sports ne connaissent pas cette manière symbolique de traduire sa joie, au tennis ou au golf par exemple la poignée de main s'impose²⁷.

27. Voir à ce propos l'intéressant ouvrage de synthèse de X. Fauche et C. Noetzelin (1987, 257 sq.). Le baiser n'existe pas nécessairement dans toutes les sociétés et il emprunte culturellement des formes différentes là où il est présent.

La ronde des baisers accompagne la vie quotidienne de ses épisodes d'intimité ou de convention, ouvrant un contact licite avec le corps de l'autre. Dans l'effacement ritualisé du corps qui marque nos sociétés (Le Breton, 1990), le baiser crée un instant de partage par le contact physique, mais en l'enracinant au sein d'une norme qui contient soigneusement les transgressions et limite toute indécision. Le corps à corps du baiser dans les rites d'interaction ou la poignée de main sont des moments d'exception que contrôlent la civilité, une brève possibilité d'accès au corps de l'autre qui ne prête à nulle autre conséquence qu'à la satisfaction d'une convention. Dans l'amour seulement le baiser est sans mesure car il n'a pour limite que la tendresse.

DIFFICULTÉ D'INTÉGRATION SOCIALE DE LA LANGUE DES SIGNES

Révélatrice du statut déprécié du corps dans la communication est la longue répression qui a frappé les langues de signes des personnes sourdes au profit de la parole depuis le congrès de Milan de 1880. Alors que les premiers éducateurs des enfants sourds, comme l'abbé de l'Épée ou Degérando, avaient su reconnaître la langue des signes comme une langue à part entière grâce à laquelle l'enfant forgeait sa pensée et sa capacité à communiquer avec les autres et son aisance à entrer dans la langue de sa société. Mais la constitution d'une culture propre alimente chez les entendants la crainte d'un repli sur soi de la communauté sourde, d'une entrée en dissidence dont l'imaginaire biologique de l'époque s'effraie qu'il n'augmente encore le nombre de sourds. Bell, l'inventeur notamment du téléphone, dont la femme est sourde, exprime cette peur : « Naturellement, si nous décidions de créer une variété sourde de la race, et que nous devions proposer des méthodes pour inciter les sourds-muets à se marier à des sourds-muets, nous n'inventerions pas une meilleure méthode que celle qui existe déjà... Nous sommes sur la voie de la création d'une variété sourde de la race humaine » (Bell *in* Higgins, 1980, 64). Le souci d'une intégration sociale à part entière renforce une volonté pédagogique centrée sur l'apprentissage de la parole. Le congrès de Milan s'accorde sur la nécessité de former les sourds à cet égard et à proscrire les signes comme obstacles à cet apprentissage. Décision lourde de conséquences qui donne les rênes de l'éducation des sourds aux entendants et plonge les langues signées dans le dénigrement moral et pédagogique (Bouvet, 1982; Sacks, 1990; Padden-Humphries, 1988). Les personnes sourdes, qui ne sont muettes que par défaut d'audition et d'apprentissage de la langue, durent se

soumettre à la parole, s'efforcer d'en acquérir les rudiments sans pouvoir s'appuyer sur une langue des signes réduite à la clandestinité, et cela à la seule adresse des entendants, puisqu'entre eux, sauf s'ils maîtrisent la lecture sur les lèvres, ils ne communiquent jamais ainsi. La communauté sourde connaît alors une douloureuse régression culturelle. La volonté des entendants d'intégrer socialement les sourds rencontre les nécessités de l'effacement ritualisé du corps dans la vie sociale (Le Breton, 1990) que les signes ne cessent de transgresser.

Dans le courant des années quatre-vingt seulement, après une lutte sévère, les communautés de sourds retrouvent le plein usage de leurs langues; la pédagogie des écoles spécialisées commence à s'assouplir et à favoriser simultanément les signes et l'oralité. Mais cette éclipse d'un siècle où les langues de signes furent marquées d'opprobre traduit bien le fait que dans les mentalités occidentales la pensée et la communication sont d'abord un fait de parole. Le corps est comme la dimension impudique de l'oralité, sa mauvaise part, celle qui s'impose au regard, mais dont il convient d'atténuer la présence en la subsumant sous les codes de discrétion et de fidélité aux usages. La langue des signes paraît à l'inverse un hymne au corps et au visage, elle brise les rites et suscite la gêne des entendants pour qui seule la voix est digne de langage.

Une conversation menée dans la langue des signes dans un lieu public attise une curiosité peu soucieuse de discrétion, elle aimante les regards, les commentaires, ou engendre parfois même les moqueries (Higgins, 1980, 134 *sq.*). L'hostilité se rencontre également en d'autres circonstances. Même si la personne sourde lit aisément sur les lèvres, il arrive que des mots lui échappent et qu'elle sollicite à nouveau son interlocuteur pour un propos mal perçu. Dans l'expérience des personnes sourdes, il s'agit là souvent d'une zone de friction avec les entendants. Toute rupture du rituel d'interaction, même involontaire, provoque la gêne, surtout quand il met le corps en évidence, l'entendant sachant que ce n'est pas sa parole qui est en jeu, mais le mouvement de ses lèvres. La possession de la parole manifeste dans nos sociétés une sorte de preuve élémentaire d'appartenance à une humanité plénière, son absence signe en revanche une suspicion à cet égard, elle rend discréditable en puissance. Le relais de la parole par la langue des signes ne dissipe pas le contentieux, mais tend plutôt à renforcer le doute quant à l'identité de la personne sourde. La mise en évidence du corps dans la communication ajoute au discrédit.

Si le refoulement de la gestualité dans la communication ordinaire porte une attention pénible sur les personnes sourdes qui échangent entre elles, il nuit également à l'éducation des enfants nés sourds et contribue à leur rendre la vie difficile. Seuls ceux dont les parents sont

eux-mêmes sourds apprennent à signer de manière naturelle, comme les autres enfants apprennent à parler. Mais au-delà de leur cercle familial rares sont les interlocuteurs susceptibles de dialoguer avec eux. En revanche, l'enfant sourd né de parents entendants ne jouit pas de ce « bain » de langue, il est souvent isolé, manquant de contact avec son environnement, à moins qu'un membre de la famille ne réponde à ses efforts de communication gestuelle²⁸. Même si ce langage mimique n'a pas la structure d'une langue, il sort malgré tout l'enfant de sa gangue et le rapproche de la communication ordinaire. Mais l'enfant ne disposant pas d'un entourage qui le stimule à cet égard, encourageant ses tentatives, témoigne souvent d'un écart net avec la normalité dans le domaine psychologique, affectif, intellectuel, social. Cet écart est diminué, voire indifférent, si l'enfant a bénéficié des signes en première langue et si ses parents se sont attachés à le stimuler, à l'ouvrir sensoriellement au monde. En disposant d'un cadre pour organiser sa pensée, d'un moyen efficace de communication avec son entourage, en étant sensibilisé à la complexité du monde, l'enfant sourd connaît un développement personnel que sa surdité n'entame pas, même si elle lui impose un rapport au monde particulier (Bouvet, 1982).

La communication par la langue des signes sollicite la posture, le mouvement des mains et les mimiques du visage, elle implique un usage du corps et une proximité physique en rupture avec les rites d'interaction en vigueur. Souvent livré à lui-même, seul dans son berceau, l'enfant occidental manque souvent de stimulations dans une société où la parole et l'écrit priment sur le corps voué au rôle de comparse. Il n'en va pas de même de l'enfant sourd de l'Afrique sub-saharienne comme le remarque Marie-Jo Serazin. Dans un permanent corp à corps avec sa mère, il vit à son rythme accroché à son dos ou à sa hanche, il respire avec elle, éprouve la chaleur de sa peau, vibre quand elle satisfait aux tâches ménagères, marche, danse, parle à ses compagnes. L'enfant est au cœur des échanges, sa surdité ne lui est pas un handicap car si le son et les paroles lui

28. « Je ne tardai pas à éprouver le besoin de communiquer avec les autres, et je commençai dès lors à m'exprimer à l'aide d'une mimique très simple », écrit Helen Keller, aveugle, sourde et muette. « Je secouais la tête pour dire "non", je l'inclinai pour dire "oui". Le geste d'attirer vers moi signifiait "venez", le geste de repousser, "allez-vous en". Désirais-je du pain? Je faisais semblant d'en couper des tranches et de les beurrer... Ma mère réussissait à se faire comprendre de moi dans une foule d'occasion » (Helen Keller, *Sourde, muette, aveugle*, Paris, Payot, 1991, p. 21). « Toute petite, personne ne m'écoutait, écrit la comédienne Emmanuelle Laborit. Ma mère et moi avons inventé un langage à nous deux, mais c'était tout... » (Cf. son témoignage dans *Le Cri de la mouette*, Paris, Laffont, 1994).

manquent, il bénéficie d'innombrables stimulations visuelles, tactiles, rythmiques, immergé dans la sociabilité, en permanence sollicité par les uns ou les autres, il participe à l'effervescence du monde de toute sa chair.

Dans un tel contexte la langue des signes n'est pas frappée d'interdit car la dignité du corps dans la communication ne soulève aucune objection. « Il est paradoxal, écrit à ce propos Marie-Jo Serazin, que là où la parole est dominante, en Afrique, dans une matrice à oralité, l'oreille est relative et que la surdité n'est pas un handicap majeur. Mais qu'à l'inverse, là où l'écriture et toutes les techniques de médiation dominant, l'oreille devient majoritaire et que son déficit est un handicap majeur de nature à compromettre la bonne maturation et le bon développement de l'enfant » (Serazin, 1983, 17). Si l'enfant occidental dépend de son ouïe pour son éducation, celle-ci n'est pour l'enfant africain qu'une médiation parmi d'autres. Le statut de la personne sourde (et son développement personnel) dépend du statut du corps, et notamment de la gestualité, dans la communication. Le refoulement ritualisé du corps dans nos sociétés entraîne le refoulement social du sourd et lui rend malaisé le chemin d'une intégration sociale heureuse : il fait de la surdité un handicap.

PRÉSERVER L'AUTRE

Dans nos sociétés occidentales des sentiments comme la honte, la culpabilité, l'embarras, impliquent le jugement des autres, réel ou en puissance. Pour éviter les désagréments à la fois personnels et collectifs, l'individu se conforme de son propre chef aux attentes de ses partenaires selon les codes d'interaction ou de conduites affectives. Son groupe d'appartenance exerce une pression à la normativité des comportements. La volonté de donner une image positive de soi est en relation étroite avec la peur de perdre la face et de ressentir de la honte. La culture affective est à la source d'une régulation interne du comportement tandis que l'appareil policier et judiciaire veille à la régulation externe. Le regard de l'autre incite à la satisfaction normative des ritualités sociales. Ce sont des sentiments ou des émotions qui s'appuient sur une conception sociale du bien et du mal, du licite et de l'illicite, ils nourrissent l'estime de soi et impliquent en parallèle une conscience de sa responsabilité envers les autres. Mais l'adhésion aux normes du lien social n'est pas mécanique, celles-ci ne sont que des matières premières à la disposition des acteurs qui s'en accommodent selon leur style personnel. Un crime peut être commis sans que son auteur en ressente la moindre culpabilité, les annales de la criminalité abondent en de telles figures. Les dignitaires nazis de Nuremberg ne se sentaient pas coupables.

L'interaction provoque le souci de l'individu de contrôler les représentations que l'autre se fait de lui et de donner de soi l'image la plus propice. De manière subtile la question de la face est le cœur tacite de l'échange, car à tout moment celle-ci est susceptible d'être mise à mal. Dans le langage courant la face ou la figure valent pour l'homme en son entier, elles enveloppent le sentiment d'identité et l'estime dont il jouit de la part des autres. La face (ou la figure) est une mesure de la dignité sociale dont un acteur est l'objet. Goffman la définit comme «étant la valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement à travers la ligne d'action que les autres supposent qu'elle a adoptée au cours d'un contact particulier» (Goffman, 1974, 9). Les rites d'interaction réunissent des acteurs sous l'égide de définitions sociales dont ils doivent s'accommoder afin que l'échange, autant que possible, n'entame en rien l'estime qu'ils se portent et pensent mériter mutuellement. «Un individu garde la face lorsque la ligne qu'il suit manifeste une image de lui-même consistante, c'est-à-dire appuyée par les jugements et les indications venus des autres participants et confirmés par ce que révèlent les éléments impersonnels de la situation» (Goffman, 1974, 10). La face est le fait du regard des autres, de leur jugement supposé, toujours provisoire, et qu'il convient d'entretenir par une attitude adéquate. La symétrie des visages en vis-à-vis confirme les données d'une identité non contestée. Les visages en miroir des acteurs s'effacent devant les signes familiers de l'échange et de la confirmation de soi. Mais toute interaction est menacée de maladroitness, de décalages, de distractions, d'actes manqués, de lapsus, de fous rires, d'offenses, etc., susceptibles d'en enrayer le déroulement et de plonger les parties concernées dans l'embarras.

La nudité, la vulnérabilité, ou à l'inverse la maîtrise, la clarté apparente qui se lisent en lui font du visage une clé de l'échange, une indication sur la qualité de l'interaction. En cela il symbolise la relation à autrui en incarnant le signe le plus vibrant, le plus expressif de soi. La peau du visage incarne bien la zone sensible de la relation aux autres (Le Breton, 1992). L'acteur fait mauvaise figure quand il montre aux autres une attitude hors de proportion avec ce que légitimement il pourrait se permettre; quand il rompt les attentes des autres, outrepassant ses droits, oubliant ses devoirs. Par provocation ou par inadvertance, il dévoile une part peu recommandable de lui-même qui l'expose à un jugement sans complaisance. Ou bien il fait pâle figure là où il avait proclamé haut et fort son éminence. Il essaie de sauver la face, mais le visage qu'il offre au regard dément ses efforts, le visage des autres n'est plus en miroir, des moues sceptiques ou des expressions de colère lui sont opposées. Dans nos sociétés, des échanges réparateurs (Goffman, 1973, 101-180) permettent au fauteur de trouble et à sa victime de sortir d'embarras. En

produisant des excuses, des justifications, ou des prières, l'offenseur cherche à redéfinir la signification de son acte, il en annule l'ambiguïté, affirmant aux yeux des témoins que sa relation à la règle enfreinte ou à la personne concernée est bien différente de celle que laissait supposer sa conduite. En faisant amende honorable, il évite la création d'un conflit durable et permet aux protagonistes de poursuivre l'échange en pouvant à nouveau se regarder en face. L'offensé a parfois la présence d'esprit de désamorcer le trouble par un trait d'humour ou un rire qui désamorce la situation et l'autorise à manifester le maintien de sa dignité et sa royale indifférence à l'offensive malencontreuse de l'autre. Cette attitude désinvolte brise la gravité du propos, elle renforce la position de l'offensé car face à ce visage tranquille qui ne s'émeut pas pour si peu l'offenseur est contraint à de meilleures dispositions ou à modifier son angle d'attaque.

PROXÉMIQUE

La ritualité de l'interaction repose également sur un usage précis de la distance à l'autre et sur des contacts corporels licites selon les circonstances. Durkheim déjà note que « la personnalité humaine est chose sacrée, on n'ose pas la violer, on se tient à distance de l'enceinte de la personne, en même temps que le lieu par excellence, c'est la communion avec autrui ». L'espace de la rencontre est une structure de signification qui se décline selon les sociétés ou les groupes, autour des différences de statut, de sexe, d'âge, etc. Les attitudes physiques, le jeu du regard, le rapport à l'olfaction, le toucher ou non du corps de l'autre, la distance d'interaction, connaissent d'importantes variations selon le degré de familiarité qui lie les individus en présence et le caractère intime ou public de l'échange (Hall, 1971, 1984). Le corps dessine le territoire du Moi, il est la donnée fondatrice de l'individuation (Le Breton, 1990), ses frontières physiques sont doublées de non moins prégnantes frontières symboliques qui le distinguent des autres et l'établissent dans sa souveraineté personnelle que nul ne saurait franchir sans son autorisation. Hall distingue plusieurs distances à autrui, socialement et culturellement variables : la distance intime est celle de l'affection, de la tendresse, de l'amour, mais aussi celle de l'hostilité ou de l'agression; la distance personnelle correspond à l'écart maintenu entre les individus en interaction, elle prodigue les conditions optimales de vue et d'audition afin d'apprécier le comportement de l'autre, elle présente des variations sensibles d'un groupe social à un autre; la distance sociale est celle de deux individus séparés par une table ou un bureau; la distance publique est celle qui mesure l'éloignement d'un locuteur d'un groupe rassemblé

autour de lui et auquel il s'adresse sous la forme d'un discours, d'un cours, d'une harangue, etc.

Ces distances connaissent donc des modulations considérables selon les sociétés : ainsi, pour simplifier, les Anglo-Saxons qui maintiennent une certaine distance avec leurs interlocuteurs sont parfois gênés en parlant avec des Latins qui tendent à se rapprocher et à toucher leur vis-à-vis. À l'inverse, les Latins éprouvent une gêne symétrique face à la distance, à la froideur qu'ils croient ressentir chez leurs interlocuteurs. Dans nos sociétés occidentales, si un homme entre dans une salle d'attente, un bus, ou un compartiment de chemin de fer, il s'assied en un lieu qui maintient la réserve des autres et la sienne propre, sans excès pour ne pas prêter à suspicion, ni trop loin, ni trop près. Si la plupart des sièges sont occupés il hésite avant de s'asseoir près de la personne qui lui paraît la plus adéquate, à moins qu'il ne décide de rester debout. Dans une salle de spectacle, celui qui est déjà assis est gêné un instant par celui qui prend place à ses côtés ou devant lui. Les accoudoirs sont parfois un lieu symbolique de lutte feutrée pour élargir son territoire personnel. La situation engagée et les qualités sociales de ses acteurs commandent les modalités symboliques du contact. Si elle est régie par une relation d'autorité, elle est souvent marquée par une distance respectueuse, inscription spatiale de la hiérarchie, elle est parfois redoublée par le fait que le subordonné reste debout face à son supérieur assis. La distance, au sens moral du terme, implique aussi un éloignement à l'autre plus grand que si les vis-à-vis sont d'une égale condition sociale. Proust décrit avec humour l'épreuve morale d'être présenté à un Guermantes, même jeune. « Il laissait tomber sur vous, comme s'il n'était nullement décidé à vous dire bonjour, un regard généralement bleu, toujours de la froideur d'un acier qu'il semblait prêt à vous plonger dans les plus profonds replis du cœur... Tout ceci se passait à une distance de vous qui, petite s'il se fût agi d'une passe d'armes, semblait énorme pour une poignée de main et glaçait dans le deuxième cas comme elle eût fait dans le premier, de sorte que quand le Guermantes après une rapide tournée accomplie dans les dernières cachettes de votre âme et de votre honorabilité, vous avait jugé digne de vous rencontrer désormais avec lui, sa main dirigée vers vous au bout d'un bras tendu dans toute sa longueur, avait l'air de vous présenter un fleuret pour un combat singulier, et cette main était en somme placée si loin du Guermantes à ce moment-là que, quand il inclinait alors la tête, il était difficile de distinguer si c'était vous ou sa propre main qu'il saluait²⁹. »

29. Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, Paris, Classiques français, 1994, p. 452.

De même, dans certaines institutions, l'assistance se lève lors de l'arrivée de ceux qui incarnent l'autorité des lieux : un tribunal, une assemblée, voire même une classe à l'école se mettent debout à l'entrée d'un enseignant ou d'un inspecteur. L'autorité n'est pas seulement une attitude morale, elle engage souvent une spatialité symbolique, un usage spécifique des lieux et des corps qui ne laisse rien au hasard. Dans les relations amoureuses, ou familiales, selon les sociétés, l'espace répartit les hommes et les femmes dans des lieux séparés. L'accès au corps de l'autre dans la tendresse ou la sexualité, à l'exception des situations de violence, ou de l'indifférence, repose sur des manières communes de l'approcher, de le caresser, de l'embrasser, etc., et cela avec de fortes variations culturelles. Le traitement du corps de l'autre lors de l'interaction soulève des interdits spécifiques. Selon la fonction, le statut de son interlocuteur et le contexte de l'échange, l'acteur sait quel mode d'expression utiliser. Au Japon, par exemple, toute rencontre obéit à des injonctions précises et les acteurs doivent se défendre contre toutes bévues possibles. Nachane Chié raconte que « dans la vie courante quelqu'un qui ignorerait la position respective des gens qui l'entourent ne pourrait rien faire : il ne pourrait ni parler, ni manger, ni s'asseoir. En effet, parler c'est manier une série d'expressions aux nuances diverses et subtiles qui tiennent compte du rapport entre le rang du locuteur et celui de l'interlocuteur. Les expressions et le ton convenable pour un supérieur ne doivent pas être utilisés pour s'adresser à un inférieur... Le premier geste consiste à échanger les cartes de visite... ce qui n'a pas seulement pour rôle d'indiquer le nom et l'adresse, mais aussi le titre, le grade et l'institution dont dépend celui qui la produit³⁰. » Le sujet prenant connaissance des informations inscrites sur la carte ajuste alors son attitude en conséquence. Mais sous une forme moins formalisée sans doute, toute interaction répond au même impératif rituel.

« Un couple qui a peut-être passé sa nuit de noces dans une pièce où couchent dix autres personnes s'abstiendra de se toucher la main en public... Deux époux ne vont jamais côte à côte dans le village, car le mari, en particulier, "aurait honte". Aussi, aucun enfant samoan, n'est-il habitué à voir son père et sa mère échanger quelque caresse » (Mead, 1963, 389). En se coulant dans l'évidence de sa tendresse ou de son désir, l'individu à son insu vit à la première personne une manière ritualisée de se comporter face à l'autre. Tout individu possède ainsi une sorte de réserve personnelle, un espace qui prolonge son corps et forme un écran entre lui et le monde qui ne se rompt pas sans son assentiment ou sans

30. Nachane Chié, *La Société japonaise*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 45.

qu'on lui fasse violence. Une enveloppe symbolique le garantit du contact des autres qui savent intuitivement à quelle distance se tenir pour éviter de se trouver mutuellement incommodés. Mais la tendresse ou le désir dissolvent les frontières de soi. Dans la vie courante, selon les situations sociales, l'interaction tolère ou non les contacts physiques entre les individus, mais elle prescrit alors les lieux du corps susceptibles d'être touchés et de quelle manière. Le traitement du corps de l'autre dans l'interaction soulève des interdits spécifiques, surtout dans nos sociétés en ce qui concerne le visage et la zone sexuelle³¹. La ritualité du contact diffère à ce propos s'il s'agit d'une relation amoureuse. Le visage de l'inconnu est exceptionnellement touché quand on porte la main sur le front d'un malade dans un geste d'apaisement ou de compassion. Si dans nos sociétés occidentales, les contacts physiques entre anonymes sont nettement orientés dans le sens de l'évitement, le mouvement s'inverse dans la relation à l'enfant. Il est socialement recommandé de le toucher, de le choyer, de l'embrasser, de lui montrer son affection, quitte même à susciter son agacement ou sa fuite. Son visage est l'objet privilégié de la tendresse : baiser sur les joues, sur le front, tapotement du menton, caresses, etc.

Si la distance normative est franchie, l'échange perd sa neutralité. L'équivoque se déduit de l'écart commis au regard des ritualités : un geste qui s'attarde un peu trop, ou qui touche une partie du corps, ne serait-ce qu'une main ou qu'un bras, là où ce n'est guère l'usage, tentatives plus ou moins adroites de séduction ou déclaration d'amour feutrée. Le comportement de drague implique de rompre la réserve et de pénétrer avec précaution à l'intérieur de la sphère personnelle de l'autre. L'initiative vient en principe de l'homme à travers un regard insistant posé sur la femme, et/ou un rapprochement physique qui s'efforce d'attirer l'attention, de tester les réactions, tout en préservant cependant une sorte de discrétion lui permettant de sauver la face en cas de rebuffade. La rupture de l'espace intime se rencontre souvent, mais en un sens opposé, lors d'une tentative d'intimidation qui vise justement à provoquer le malaise, à soumettre l'autre sans en passer par une lutte physique, dernière étape de la rupture au moment où la sacralité de la personne ne

31. Deux passages de La Genèse décrivent un mode de serment dont l'accomplissement implique la main posée sur le sexe du patriarche. Abraham, âgé, demande à l'un de ses serviteurs, en attirant sa main sur son sexe, de lui jurer qu'il choisira pour Isaac une épouse de sa parenté et non une Cananéenne. Au seuil de la mort, de la même façon, Jacob fait jurer à Joseph d'emporter son corps dans le tombeau de ses ancêtres, hors d'Égypte. Le contact symbolique avec le sexe, dans ces circonstances particulières, signe une promesse de fidélité à une filiation.

tient plus face à l'offense ou à l'agressivité. L'irrespect de ces frontières symboliques, et inconscientes tant qu'elles ne sont pas transgressées, est aussitôt vécu comme une agression par le sujet qui la subit.

RITUALITÉS INTIMES : SATISFAIRE LES « BESOINS NATURELS »

Pendant longtemps la satisfaction des besoins naturels s'effectue un peu n'importe où, « personne ne se prive d'uriner dans les escaliers, les coins de chambre, contre les tapisseries et les murs d'un château si l'envie lui en prend », note N. Elias (1973, 233). Le sentiment de honte est inexistant, les rues abondent en spectacles de ce genre. « Il est mal poli de saluer qui urine ou défèque », écrit sans ambages Érasme (Elias, 1973, 214) dans *La Civilité puérile*, marquant ainsi la banalité de la situation et la légère gêne qui commence à en résulter. Pour ne pas distraire ou incommoder celui qui se tient en une telle attitude on préfère donc l'ignorer et poursuivre son chemin. D'autres traités de savoir-vivre insistent pendant plusieurs siècles sur l'impératif de ne pas déféquer n'importe où, ou alors de le faire avec discrétion, hors des murs intérieurs des maisons ou des rues, hors du regard éventuel des enfants. En 1694, la duchesse d'Orléans écrit à l'Électrice de Hanovre : « Vous êtes bien heureuse d'aller chier quand vous voulez, chiez donc tout votre chien de saoul!... Nous n'en sommes pas de même ici, où je suis obligée de garder mon étron pour le soir; il n'y a pas de frottoir aux maisons du côté de la forêt. J'ai le malheur d'en habiter une, et par conséquent le chagrin d'aller chier dehors, ce qui me fâche, parce que j'aime à chier à mon aise quand mon cul ne porte sur rien. *Item* tout le monde nous voit chier; il y passe des hommes, des filles, des garçons, des abbés et des Suisses... Vous voyez par là que nul plaisir sans peine, et que si on ne chiait point, je serais à Fontainebleau comme le poisson dans l'eau » (Laporte, 1978, 21). Marcher dans les rues dans ces conditions exige une vigilance de tout instant pour ne pas se souiller en mettant les pieds là où il y aurait aujourd'hui à la place plutôt une crotte de chien³². Il n'est pas exclu de recevoir sur la tête le contenu d'un vase de nuit négligemment

32. Versailles est décrit par un observateur de 1764 « comme le réceptacle de toutes les horreurs de l'humanité... Le parc, les jardins, le château même font soulever le cœur par leurs mauvaises odeurs. Les passages de communication, les cours des bâtiments en aile, les corridors sont remplis d'urine et de matières fécales : il semblerait qu'on aurait abandonné le château, les jardins, les promenades et la ville à l'indiscrétion des soldats et de la plus vile populace qui y font impunément et sans pudeur leurs ordures devant les passants » (rapport de Turmeau de la Morandière, cité par Guerrand, 1985, 58).

vidé d'une fenêtre sur le trottoir. On se soulage où l'on peut, en se mettant juste en retrait du mouvement des passants, mais toujours sous leurs yeux.

Sous l'Ancien Régime, les rois ou les grands de ce monde ne craignent pas de recevoir leurs visiteurs assis sur leur chaise percée. Henri III est assassiné par J. Clément dans cette posture. Les chroniqueurs du règne de Louis XIV multiplient les récits dans lesquels la chaise percée joue un rôle central. A. Franklin explique même qu'au XVII^e siècle « On ne la dissimule pas. Elle est admise dans la meilleure société; c'est un siège favori sur lequel on s'oublie quelque temps; on y médite, on y rêve, on y cause, on y écrit, on y joue. Les généraux y écoutent des rapports et de là expédient des ordres; les ministres y donnent audience à des ambassadeurs. Les grandes dames n'ont pas honte de s'y montrer, ne rougissent pas de voir se former autour de ce siège empesté le cercle de leurs intimes³³. » L'usage banalisé des lieux d'aisance, surtout au tournant du siècle, a contribué à resserrer les normes de la pudeur et à envelopper de discrétion les tâches quotidiennes d'élimination des occidentaux.

Les ritualités de l'intime enferment avec soin les manifestations corporelles de la digestion ou de l'élimination : le rot ou le pet sont frappés d'interdit, ou de gêne s'ils échappent à leurs auteurs, ou bien ils deviennent logiquement des signes de provocation ou de mépris de l'autre, d'affirmation de sa souveraineté personnelle, s'ils se font entendre dans un cadre où en principe ils ne sont pas de mise. Les règles de la civilité exigent un effacement ritualisé du corps. Dans nos sociétés occidentales, la satisfaction des besoins naturels est enfouie dans la *privacy*, dans les comportements relevant de l'intimité, à l'exception parfois de la vie familiale, mais elle ne tolère pas en principe la présence d'un étranger. La miction ou la défécation sont des activités ordinaires, mais qui sollicitent l'isolement afin de ne pas susciter la gêne pour soi ou pour l'autre. La miction sans doute souffre-t-elle quelques exceptions, lors d'un voyage en bus ou en voiture, les hommes sortent et urinent dans les fossés, à quelques mètres de la présence des autres, sous les yeux éventuels de ceux qui sont restés dans le véhicule, mais en leur tournant le dos. Des discussions naissent parfois dans une sorte d'indifférence toute virile à l'activité qu'ils accomplissent. Les femmes, elles, ne sortent pas et doivent se contenir, ou bien, si les circonstances s'y prêtent s'éparpiller dans les bois environnant ou prendre la file devant les édicules prévus à cet effet. Dans les toilettes masculines les urinoirs sont également côte à côte et contraignent à se soulager de concert, le regard de chacun se

33. A. Franklin, *La Vie privée d'autrefois, L'hygiène* (t. 7), Paris, 1890, p. 20.

perdant dans la contemplation des carreaux du mur ou des inscriptions pornographiques pour ne pas susciter l'équivoque. Se retrouver ainsi avec des collègues ou des amis entraîne parfois la gêne et impose alors des stratégies de différenciation ou bien le recours aux cabines fermées. Si la miction provoque quelque réserve à s'accomplir en présence des autres, la défécation reste en principe un acte impliquant l'isolement. Les portes des lieux d'aisance, même à l'usage des hommes, sont cette fois susceptibles d'être fermées de l'intérieur. Être surpris dans une telle posture implique une honte dont il sera difficile de se remettre, et la gêne pour le témoin involontaire de la scène.

Lorsque les circonstances imposent de se soulager sous les yeux des autres, le passage à l'acte est vécu comme une épreuve morale accompagnée d'un sentiment de honte. La littérature des prisons abonde en témoignage de cette sorte, puisque les prisonniers, à deux ou trois par cellule, sont en permanence sous le regard les uns des autres, même dans ces circonstances. L'hospitalisation confronte aussi dans certains cas le malade à essayer de se dissimuler, par exemple sous les draps, pour se soulager et à avoir ensuite la gêne de voir les soignants prendre le vase pour aller le vider. La littérature des armées également qui montre que le fait d'être tous logés à la même enseigne et de devoir quotidiennement répéter les mêmes situations aboutit finalement à une ritualisation de l'inconvenance. E.M. Remarque, dans les premières pages de *À l'Ouest rien de nouveau*, raconte la sortie de trois amis qui partent ensemble se soulager dans la campagne. «Je me rappelle encore comment, au début, étant recrues, nous étions gênés à la caserne lorsque nous devons utiliser les latrines communes. Il n'y a aucune porte et vingt hommes sont assis là, à côté l'un de l'autre, comme dans le train. D'un seul coup d'œil on peut les passer en revue... Depuis lors nous avons appris à surmonter bien plus que ce petit sentiment de honte. Avec le temps nous en avons vu d'autres³⁴.» Et les trois hommes s'installent côte à côte pour des heures sur des caisses de fortune. D'avoir surmonté l'épreuve de faire ses besoins sous les yeux des autres vaut comme une sorte de rite de passage. «Le nouveau s'était accoutumé assez vite à notre vie brutale, écrit Dorgelès. Il savait à présent laver son assiette avec une poignée d'herbe, il commençait à boire notre pinard avec plaisir, et n'avait plus honte de faire ses besoins devant les autres. "Tu te fais, gars, tu te fais", constatait Breval avec satisfaction³⁵.»

34. E. M. Remarque, *À l'Ouest rien de nouveau*, Paris, Livre de poche, p. 12-13.

35. R. Dorgelès, *Les Croix de bois*, Paris, Livre de poche, p. 57.

Nombre d'autres sociétés connaissent une tranquille indifférence devant la miction ou la défécation publiques. En Inde, par exemple, avec cependant une pudeur relative qui dissimule avec une technique du corps et un usage approprié du vêtement, on voit fréquemment des hommes, plus rarement des femmes se soulager dans des lieux de passage. Mais, écrit Naipaul en descendant d'un bus à Srinagar, « si vous surprenez un groupe de trois femmes se soulageant de compagnie, vous les entendrez glousser : la honte est pour vous, qui vous exposez à une telle scène ». Écrivain d'origine indienne, mais ayant grandi à Trinidad dans un tout autre contexte, VS. Naipaul consacre de longues pages à un usage qui ne cesse de le surprendre. À Panaji, celui qui effectue une promenade matinale au long de la rivière Mondovi découvre une autre version de la sociabilité des latrines à ciel ouvert. « Deux mètres plus bas, au bord de l'eau et aussi loin que porte le regard, on voit une file de gens accroupis... Pour les habitants de Goa comme pour ceux de la Rome impériale, se soulager est une activité sociale; ils s'accroupissent à côté les uns des autres; ils bavardent. Quand ils ont fini, le pantalon toujours baissé, le derrière nu, ils avancent dans l'eau pour se laver. Puis ils remontent jusqu'à l'avenue, sautent sur leur bicyclette ou dans leur voiture et s'en vont; la berge est jonchée d'excréments³⁶. » Les Indiens ne s'effraient pas de se soulager n'importe où : sur le bord de rivière, les plages, les bois, les terrains vagues, les collines, les fourrés, mais souvent aussi la rue, accroupis près d'un mur. Une autre image, près de l'université de Madras, mais nous aurions pu citer nous-mêmes bien d'autres exemples : un vieil homme au port imposant, aux cheveux blancs, et portant des lunettes, marche devant Naipaul. Soudain, « il soulève son dhoti, découvrant un postérieur nu à l'exception d'une sorte de ficelle; il s'accroupit, pisse sur le trottoir, se relève tranquillement; son dhoti toujours retroussé, il arrange la ficelle, puis il laisse retomber son dhoti, et poursuit sa route. C'est une avenue très fréquentée le soir... pourtant, personne n'y fait attention, aucun visage ne se détourne avec embarras ». Les Indiens ne cherchent pas à se cacher. Ils ne sont pas gênés de se trouver à plusieurs. Nul ne regarde l'autre avec désapprobation, et aucune honte n'affecte celui qui se soulage tranquillement sur un rocher, à quelques mètres de la foule qui passe le long de l'avenue du bord de mer, à Pondichéry par exemple. Les Indiens ne les voient pas, ces silhouettes accroupies sont transparentes à leurs yeux. Je me souviens également d'une longue marche à la périphérie de la ville de Lomé (Togo) lors d'un premier séjour africain. Gagnant la plage, j'eus la

36. V.S. Naipaul, *L'Illusion des ténèbres*, Paris, 10-18, 1989.

surprise en contournant des dunes de me trouver devant une poignée d'hommes accroupis face à la mer devisant tranquillement, leur pantalon retroussé, transformant la plage en latrines, comme en Inde. J'ai passé mon chemin, plus gêné sans doute que ces hommes que je n'ai en rien dérangés. Bien d'autres sociétés sont ainsi hospitalières aux activités organiques que nous avons coutume de passer sous silence ou de couvrir de honte. Pourtant le sage Ponocrates n'avait pas peur d'accompagner Gargantua quand celui-ci «alloit es lieux secrets faire excréation des digestions naturelles³⁷» et qu'il saisissait l'occasion de lui exposer un docte commentaire de leurs précédentes lectures.

L'INTERACTION COMME DANSE

La scène de l'interaction dessine une figuration symbolique des corps dans l'espace. À l'image de la conversation, elle évoque une chorégraphie où les mouvements réglés des partenaires s'appellent et se répondent subtilement créant un rythme, une cohérence. Les propos, les tours de parole, les déplacements, les gestes, les mimiques, les postures s'accomplissent en synchronie, le changement de position de l'un entraînant celle de l'autre, ne serait-ce que pour maintenir une disposition propice à l'échange ou simplement dans une sorte d'accompagnement inconscient. Deux amis assis autour d'une table s'appuient sur le même coude, secouent la tête au même rythme, se lèvent en même temps, etc. Si l'un allume une cigarette ou prend un verre, il invite l'autre à se joindre à lui. Une interaction est une forme mouvante d'homéostasie qui maintient au sein d'un univers de sens une interdépendance rigoureuse des acteurs en présence. Le flux verbal répond à des règles mais ne relève pas d'une intentionnalité directe, la parole formulant d'emblée la pensée de l'individu, de même ses mouvements coulent de source. L'interaction dessine ainsi dans l'espace une harmonie symbolique qui mêle de façon significative les gestes, les postures, les déplacements des uns et des autres. Les mouvements de l'allocutaire s'accordent au rythme du locuteur

37. Rabelais, *Gargantua*, Livre 1, chapitre XXIII. Rappelons à ce propos le texte de la Bible, dans le *Deutéronome* : « Tu auras un endroit hors du camp et c'est là que tu iras, au dehors. Tu auras une pioche dans ton équipement et quand tu iras t'accroupir au dehors, tu donneras un coup de pioche et tu recouvriras tes ordures. Car Yahvé ton Dieu parcourt l'intérieur du camp pour te protéger et te livrer tes ennemis. Ainsi ton camp doit-il être une chose sainte, Yahvé ne doit rien voir chez toi de dégoûtant; il se détournerait de toi ! » (XXIII-13-15).

(Condon, 1984, 57). Les gestuelles s'enchevêtrent et se relaient avec fluidité et délicatesse, avec la même évidence que sur une piste de danse³⁸.

Parler ou écouter sollicite la même participation à un canevas commun de paroles et de gestes qui jouent une partition rythmée dans l'espace, participe d'une même cadence. Le fait de tirer une cigarette d'un paquet ou celui de porter une tasse de café à ses lèvres sont des actions qui se greffent au contenu de l'interaction, se coordonnent à son *tempo*, et se réalisent dans les mouvements de parole et du corps du (ou des) partenaire(s); elles se modulent dans une sorte de réciprocité, le mouvement de l'un éveille chez l'autre un changement d'attitude ou d'intonation, une pause, etc., dans un processus en miroir qui dure toute l'interaction et contribue à sa mutuelle intelligibilité pour les acteurs qui anticipent ou suivent les comportements de leurs partenaires. Parfois ces correspondances interfèrent sensiblement sur le déroulement de l'échange, ainsi une séquence de psychothérapie analysée par Schefflen au cours de laquelle une adolescente est entourée de son père et de sa mère. Quand elle commence à parler ses deux parents avancent leurs jambes vers elle, sans intention consciente, mais leur fille se tait aussitôt et croise bras et jambes. Communication inconsciente qui traduit l'interdépendance du mouvement des acteurs lors de l'interaction.

Simultanément, l'ensemble des mouvements impliqués dans cette chorégraphie ordinaire contribue à la circulation du sens entre les partenaires de l'échange. Les rites de salutation ou de prise de congé sont une bonne illustration de ce mouvement de va-et-vient de propos, de silences et de gestes dans l'évidence de mouvements qui se répondent avec une précision horlogère. Un tissu conjonctif de sens et de mouvements unit les partenaires de l'échange dans une composition mutuelle tramée dans la symbolique sociale et à laquelle chacun apporte sa contribution. L'annonce que l'interaction touche à sa fin se traduit par une parole plus hésitante, des regards qui s'évadent, des mouvements de retrait, une intonation particulière, etc. Lentement les corps se déprennent de leur mutuelle dépendance symbolique, ils se désengagent. Après l'ultime et

38. Condon signale que la synchronie de l'interaction est une donnée relevant de la condition humaine. Il a pu montrer que des nouveau-nés harmonisent leurs mouvements avec les voix qu'ils entendent à leur entour, quelle que soit la langue. Il suggère même que cette synchronie se retrouve déjà *in utero* (Condon, 1984, 60). Lors d'une expérience de Condon, des électroencéphalogrammes furent branchés sur deux personnes en conversation afin de comparer leurs ondes cervicales. Les deux aiguilles de l'EEG se déplaçaient rigoureusement ensemble, comme si un seul cerveau était en mouvement. Si une autre personne intervenait soudain dans l'échange, les aiguilles cessaient de se déplacer en même temps.

brève recomposition de leur harmonie au moment de prendre congé, la séparation des acteurs induit la rupture de la fragile synchronie gestuelle antérieurement nouée. Cet aspect de l'interaction confirme les partenaires dans leur sentiment d'identité, même dans l'infime de ces mouvements réciproques, en miroir ou complémentaires, et presque inconscients, réalisent une reconnaissance mutuelle, une prise en compte de la corporéité et de la parole de l'autre.

Ces comportements réglés se retrouvent même dans le conflit ou l'affrontement physique, mettant en jeu une autre forme de réciprocité. Le corps à corps compose alors une interdépendance symbolique qui rend solidaire dans leur violence les mouvements de l'un et de l'autre des adversaires. Mais l'agressivité suscite parfois une attitude complémentaire de soumission marquant alors l'ascendance d'un individu sur un autre, et notamment l'imposition d'un rythme et d'une ligne de sens. Les échanges réparateurs (Goffman) qui visent à la réconciliation ou à l'effacement d'une action malencontreuse risquant de faire perdre la face à l'un des partenaires rétablissent le contact sous une forme plus consensuelle, mettent en place une autre structure de signification, mais ils changent seulement le registre de la coordination rythmique et gestuelle. En revanche, quand cet enchevêtrement symbolique est perturbé par une rupture dans le système d'attente mutuelle, la discordance d'un geste, d'une parole, qui n'engrènent plus sur ceux des autres membres, alors le malaise apparaît. Il est bref par exemple dans le cas d'une main tendue pour saluer et qui, par inadvertance, ne rencontre pas la main du partenaire, distrait par autre chose. Un mouvement d'humeur projette une brève turbulence dans la réciprocité rituelle. Le désintérêt ou la hâte d'en finir chez l'un des partenaires se traduisent par une dysharmonie des mouvements, des décalages dans le *tempo* de l'échange, qui aboutissent à l'inconfort de l'interaction et précipitent sa conclusion.

La synchronie peut cependant continuer à faire défaut si le fauteur de trouble est par exemple schizophrène et témoigne d'une série gestuelle et d'un discours en décalage avec les ritualités communes. La cassure chorégraphique de l'interaction est un indice négatif de relation. Des travaux nés dans la mouvance des découvertes de Bateson sur le *double bind* (le double lien) (1980) dévoilent que les mères d'enfants schizophrènes affichent à leur insu une discordance entre la lettre de leur parole et leur attitude, elles introduisent une turbulence au sein de la communication qui dérouté l'enfant et l'empêche d'engrener rituellement à elle dans l'échange. La mère, par exemple, l'appelle, il s'approche alors, mais elle se retire soudain, créant l'incertitude. L'enfant reste écartelé entre plusieurs réponses ne sachant laquelle adopter : répondre à la parole donnée ou au geste de retrait. Quand ce type de relation se multiplie, il

baigne en pleine confusion mentale. Si la synchronie se rétablit, elle se fait au détriment de l'enfant pris dans une dépendance radicale aux initiatives incohérentes de sa mère. L'expérience clinique atteste que ces comportements sont insérés à l'intérieur d'une constellation familiale fonctionnant de manière homéostatique en maintenant un équilibre relationnel, mais en le payant au prix de la névrose des uns et de la psychose de l'autre. D'où la mise en œuvre à partir des années soixante de la psychothérapie systémique partant du principe que celui qui présente des symptômes n'est pas nécessairement malade, mais exprime plutôt avec sa sensibilité personnelle une pathologie familiale. La démarche thérapeutique implique de fabriquer un nouvel équilibre favorisant l'épanouissement des différents membres du groupe car tout changement affectant le comportement de l'un bouleverse le champ des relations établies.

3

Anthropologie des émotions (1)

« Mais l'état affectif dans lequel se trouve alors le groupe reflète les circonstances qu'il traverse. Non seulement les proches les plus directement atteints apportent à l'assemblée leur douleur personnelle, mais la société exerce sur ses membres une pression morale pour qu'ils mettent leurs sentiments en harmonie avec la situation. Permettre qu'ils restent indifférents au coup qui la frappe et la diminue, ce serait proclamer qu'elle ne tient pas dans leur cœur la place à laquelle elle a droit; ce serait la nier elle-même. Une famille qui tolère qu'un des siens puisse mourir sans être pleuré témoigne par là qu'elle manque d'unité morale et de cohésion : elle abdique; elle renonce à être. De son côté, l'individu, quand il est fortement attaché à la société dont il fait partie, se sent moralement tenu de participer à ses tristesses et à ses joies; s'en désintéresser, ce serait rompre les liens qui l'unissent à la collectivité; ce serait renoncer à la vouloir, et se contredire. »

É. DURKHEIM, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*

AFFECTIVITÉ ET LIEN SOCIAL

L'homme est affectivement au monde, l'existence est un fil continu de sentiments plus ou moins vifs ou diffus, changeants, se contredisant au fil du temps selon les circonstances. Leur tonalité psychologique s'accompagne parfois de modifications viscérales et musculaires, d'un changement de regard sur le monde, d'une résonance significative dans la relation aux autres. La jouissance du monde est une émotion que chaque situation renouvelle selon ses couleurs propres. L'activité de pensée elle-même n'échappe pas à ce filtre. L'homme n'est pas au monde comme un objet traversé par instant de sentiments. Impliqué dans ses actions, ses

relations aux autres, aux objets qui l'entourent, à son environnement, etc., il est en permanence affecté, touché par les événements. Les décisions même les plus raisonnées, les plus « froides », mobilisent l'affectivité, ce sont des processus sous-tendus par des valeurs, des significations, des attentes, etc. Leur processus est mêlé de sentiments, différenciant ainsi l'homme de l'ordinateur. Le « cœur » et la « raison », loin de se repousser, s'enchevêtrent de manière nécessaire, s'influencent mutuellement, l'individu parvenant parfois à « raisonner » en partie son affectivité en percevant par exemple combien elle lui nuit ; ou lui cède en toute bonne foi ou avec la lucidité mitigée d'un « je sais bien, mais quand même ». Mais dans le premier cas, loin de se hausser au-delà de son émotion, le sujet ne fait que la couler dans un autre registre, il ne l'élimine pas. Opposer « raison » et « émotion » serait méconnaître que de toute manière l'une et l'autre sont inscrites au sein de logiques personnelles, imprégnées de valeurs, et donc d'affectivité¹. Il y a une intelligibilité de l'émotion, une logique qu'elle poursuit, et une affectivité de la pensée même la plus rigoureuse, une émotion qui la conditionne.

La vie affective s'impose en dehors de toute intention, elle ne se commande guère et parfois elle va à l'encontre de la volonté, même si elle répond toujours à une activité de connaissance liée à une interprétation par l'individu de la situation où il est plongé. Elle est une pensée en mouvement que n'épuise pas le *cogito*, des mécanismes inconscients entrant également dans son émergence. Elle autorise parfois un contrôle, du moins un jeu possible avec son expression pour un ajustement plus favorable aux circonstances. Le comédien en donne une saisissante illustration par sa capacité à moduler dans son rôle un répertoire de signes donnant à voir des émotions qu'il ne ressent pas. L'affectivité paraît de prime abord pour le sens commun un refuge de l'individualité, un jardin secret où se cristallise une intériorité d'où naîtrait une spontanéité sans défaut. Mais si elle s'offre sous les couleurs de la sincérité et de la particularité individuelle, elle est pourtant toujours l'émanation d'un milieu humain donné et d'un univers social de valeurs. L'éloignement dans l'espace, à travers les données ethnologiques, ou dans le temps, à travers l'histoire des mentalités, souligne les manières changeantes et conventionnelles des émotions et de leurs mises en jeu selon les groupes sociaux et les circonstances. Il force à se percevoir soi sous l'angle de la relativité

1. En prenant acte de ces ambivalences, Daniel Goleman suggère l'existence d'une intelligence émotionnelle qui consiste dans la connaissance par le sujet de ses émotions et de leur usage social approprié. Qualité qui échappe à ceux qui, malgré parfois une indéniable qualité de pensée, échouent à contrôler leur affectivité, à la mettre au service de leur but ou à prendre en compte la susceptibilité des autres (Goleman, 1995).

sociale et culturelle de nos propres conduites même pour des valeurs qui paraissent intimes et essentielles. Le détour anthropologique rappelle le caractère socialement construit des états affectifs même les plus brûlants et de leurs manifestations sur un fond phylogénétique sur lequel brode les sociétés.

Comment définir les différents traits de la vie affective? L'affectivité symbolise le climat moral qui baigne en permanence le rapport au monde de l'individu, la résonance intime des choses et des événements tels que la vie quotidienne les dispense sur une trame discontinue, ambivalente, insaisissable par sa complexité et sa mosaïque. L'humeur renvoie à un climat affectif provisoire, à la coloration particulière du regard de l'individu indépendamment des circonstances extérieures. Le sentiment est une tonalité affective envers un objet, marquée par la durée, homogène dans son contenu sinon sa forme. Il manifeste «une combinaison de sensations corporelles, de gestes, et de significations culturelles apprises à travers les relations sociales» (Gordon, 1981, 563). L'émotion est la résonance propre d'un événement passé, présent ou à venir, réel ou imaginaire, dans le rapport au monde de l'individu, elle est un moment provisoire né d'une cause précise où le sentiment se cristallise avec une intensité particulière : joie, colère, désir, surprise, peur, là où le sentiment, comme la haine ou l'amour, par exemple, est plus enraciné dans le temps, davantage intégré à l'organisation ordinaire de la vie, plus accessible aussi à la possibilité d'un discours. L'émotion emplit l'horizon, elle est brève, explicite en termes gestuels, mimiques, posturaux, voire même de modifications physiologiques. Le sentiment installe l'émotion dans le temps, il la dilue dans une succession de moments qui lui sont liés, il implique une variation d'intensité, mais sur une même ligne signifiante. Il s'enrobe dans un discours susceptible de s'explicitier à partir de valeurs communes, il nomme son objet et sa raison d'être, il précise sa signification, il est un motif d'échange au sein du groupe. Les psychologues ou les philosophes en dressent parfois des théories comme Max Scheler pour le ressentiment (1970), la souffrance (1936), ou la sympathie (1928), ou G. Simmel (1988) ou T. Luckman pour l'amour (1988), etc. L'émotion est une scansion morale de l'événement, claire dans son expression. Dans ces analyses nous ne ferons pas une distinction nette entre émotion et sentiment, puisque l'un et l'autre s'incluent et relèvent de la même imprégnation sociale. Sentiment et émotion naissent d'une relation à un objet, de la définition par le sujet de la situation au sein de laquelle il est impliqué, c'est-à-dire qu'ils engagent une évaluation, serait-elle intuitive et provisoire. Celle-ci repose sur un répertoire culturel distinguant les différentes strates de l'affectivité, elle mêle des relations sociales et des valeurs culturelles s'appuyant sur une activation sensorielle. Elle

s'exprime en une série de mimiques et de gestes, en comportements et en discours culturellement et socialement marqués, mais où jouent également toute les ressources d'interprétation et la sensibilité du sujet.

Dans sa *République* (3605-6) Platon bannit les poètes coupables à ses yeux d'attiser des émotions qui nuisent à la sérénité raisonnable de la cité. L'idéal du citoyen s'accomplit dans une tempérance que ne doit rompre aucune circonstance. Toute parole émise, toute relation sociale s'établit dans la mesure et le contrôle des sentiments. Le sens commun assimile volontiers l'émotion à une émergence d'irrationalité, à un manque de maîtrise de soi, à l'expérience d'une sensibilité exacerbée. L'émotion serait alors un échec de la volonté, une impuissance à se contrôler, une imperfection regrettable dans l'emprunt du droit chemin propre à une existence raisonnable. Une attitude de rigueur morale devant le monde ne connaîtrait jamais ces faiblesses. Comme si la vie affective ne devait pas déborder d'un étiage tranquille et presque imperceptible. La pensée scientifique reprend parfois sans distance ce jugement de valeur et analyse l'émotion comme une source de perturbation des processus intellectuels et de la conduite. Un chercheur aussi rigoureux que Paul Fraisse ne craint pas de la définir comme « un trouble de l'expression des conduites » (1968, 143). Quelques lignes plus loin, il explique que « l'émotion apparaît quand les exigences de la situation sont disproportionnées avec les possibilités du sujet, c'est-à-dire lorsqu'il y a décalage entre ses anticipations perceptives et cognitives et son répertoire de réponses » (p. 144). Fraisse, ou les auteurs qui s'accordent sur une telle définition, sous-entendent le modèle d'une affectivité ordinaire plate, sous le contrôle de la conscience lucide de l'individu dont tout débordement introduirait un malaise². L'opposition entre la « raison » et la « passion », entre une sorte d'affectivité zéro propice à l'intelligence et l'émotion cause d'errement moral ou de perte de lucidité est un fil rouge de l'histoire occidentale de la philosophie, mais cette opposition est ignorée dans les autres cultures³.

Ce modèle est ancien, on en trouve les prémices chez Aristote dont l'éthique recommande de tenir loin les excès dans une juste mesure des sentiments, ou chez les stoïciens qui perçoivent les passions « comme des mouvements de l'âme déraisonnables et contre-nature » (Zénon). Le sage

2. La culture lettrée médiévale distingue le *gestus* désignant à la fois un geste particulier et l'ensemble des mouvement du corps, de la *gesticulatio* « dérivé emphatique et péjoratif de *gestus* », traduisant l'idée d'un geste excessif, immoral, associé aux catégories sociales dépréciées : histrions et prostituées. La « raison » de l'un s'opposant à la « déraison » de l'autre (Schmitt, 1990, 30 et 140).

3. Par exemple en Inde (Lynch, 1990), en Micronésie (Lutz, 1988).

s'attache à la maîtrise tranquille de sa vie affective sous l'égide de la raison. Dans une perspective médicale héritée de Galien, et active, selon Jean Starobinski, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, les passions sont également perçues comme des défauts de l'âme et surtout comme des sources sérieuses de maladie à cause des ébranlements corporels qu'elles suscitent. Voici un passage d'Ambroise qui les passe médicalement en revue : « Or de ces perturbations d'esprit..., il n'en reuient aucun profit à l'homme sain, quelques médiocres qu'elles soient, si ce n'est (peut-être) de la ioye, par le moyen que nous auons déclaré. Car la tristesse n'est vtile à aucun, sinon d'aventure en cas uqu'il fust esperdu et tout resolu de trop grande ioye. La cholere n'est vtile à aucun, sinon au casanier, endormi et paresseux, ou à celui qui auroit quelque maladie d'humeur froid et pituiteux. La crainte n'est profitable à personne, sinon à ceux qui d'vne excessiue sueur, flux de sang, ou extreme euacation, seroient prêts à perdre la vie; par ainsi le chirurgien rationnel aduisera à ne precipiter son malade en aucune de ces perturbations, sinon pour occasion de quelqu'une de ces raisons expliquées ou autres semblables » (cité *in* Starobinski, 1980, 53). Plus radical encore dans l'expression du même paradigme, La Rochefoucauld dresse un sinistre tableau des affections que provoquent les passions. À preuve selon lui, l'« âge d'or », qui en était exempt, ne connaissait aucune maladie. À l'« âge de fer » qui est le nôtre, après une dégradation morale croissante au fil de l'histoire, la malignité des passions se donne libre cours. « L'ambition a produit les fièvres aiguës et frénétiques; l'envie a produit la jaunisse et l'insomnie; c'est de la paresse que viennent les léthargies, les paralysies et les langueurs; la colère a fait les étouffements, les ébullitions de sang, et les inflammations de poitrine; la peur a fait les battements de cœur et les syncopes; la vanité a fait les folies, l'avarice, la teigne et la gale; la tristesse a fait le scorbut; la cruauté, la pierre; la calomnie et les faux rapports ont répandu la rougeole, la petite vérole, et le pourpre, et on doit à la jalousie, la gangrène, la peste et la rage... L'amour lui seul a fait plus de maux que tout le reste ensemble, et personne ne doit entreprendre de les exprimer; mais comme il fait aussi les plus grands biens de la vie, au lieu de médire de lui, on doit se taire; on doit le craindre et le respecter toujours⁴. » Kant lui-même dans son *Anthropologie* assimile les émotions à des maladies de l'âme, privilégiant l'homme raisonnable et maître de soi qui ne laisse jamais ses passions prendre le moindre ascendant sur ses entreprises.

4. La Rochefoucauld, *Maximes*, Paris, Garnier, p. 206-207.

Les émotions ne sont pas des émergences sauvages venant briser des conduites raisonnables, elles répondent à des logiques personnelles et sociales, elles ont aussi leur raison, de même que la raison ne se conçoit pas dans une intelligence de pierre ou une machine. Un homme qui pense est toujours un homme affecté, renouant le fil de sa mémoire, imprégné d'un certain regard sur le monde et sur les autres. Des mouvements affectifs qui paraissent en rupture avec les manières habituelles d'un sujet, ou qui le poussent à agir sur un mode qui lui est nuisible renvoient pour le psychanalyste à des logiques de l'inconscient fondées sur des types de relations noués dans l'enfance et dont la signification peut être retrouvée au cours de l'anamnèse. Jean Piaget a mis en évidence qu'il n'y a pas de processus cognitif sans mise en jeu affective et inversement. L'intelligence ne se conçoit pas sans une affectivité qui l'imprègne (Piaget, 1989, 75 *sq.*).

Les émotions qui nous traversent, et la manière dont elles retentissent en nous, s'alimentent à des normes collectives implicites, ou plutôt à des orientations de comportement que chacun exprime selon son style, selon son appropriation personnelle de la culture et des valeurs qui le baigne. Ce sont des formes organisées de l'existence, identifiables au sein d'un même groupe puisqu'elles relèvent d'une symbolique sociale, mais elles se traduisent selon les circonstances et selon les singularités individuelles en présence. Leur émergence est liée à l'interprétation propre que donne l'individu d'un événement qui l'affecte moralement et modifie de façon provisoire ou durable, pour des années ou quelques secondes, son rapport au monde. Elles traduisent sur un mode significatif aux yeux des autres la résonance affective de l'événement. Elles ne sont pas une émanation singulière de l'individu, mais la conséquence intime, à la première personne, d'un apprentissage social et d'une identification aux autres qui nourrissent sa sociabilité et lui signalent ce qu'il doit ressentir, et de quelle manière, dans ces conditions précises. « La communication ou la compréhension des gestes s'obtient par la réciprocité de mes intentions et des gestes d'autrui, de mes gestes et des intentions lisibles dans la conduite d'autrui. Tout se passe comme si l'intention d'autrui habitait mon corps ou comme si mes intentions habitaient le sien », note Merleau-Ponty (1945, 215). Le déclenchement des émotions est nécessairement une donnée culturelle tramée au cœur du lien social et nourrit par toute l'histoire du sujet. Elle signale aux yeux des autres une manière personnelle de voir le monde et d'être affecté par lui. Un deuil, la naissance d'un enfant, l'échec à un examen, une plaisanterie, le récit d'un crime dans le voisinage, l'annonce d'un anniversaire, etc., provoquent, selon les circonstances et selon les conditions sociales et culturelles des acteurs, des attitudes bien différentes. L'affectivité s'enchevêtre à des

événements significatifs de la vie collective et personnelle, elle implique un système de valeurs mis en œuvre par l'individu, une interprétation des faits selon une grille morale spécifique. L'homme superstitieux demande à son horoscope de lui dessiner son humeur du jour. S'il croise un chat noir, l'angoisse le saisit dans la crainte d'un malheur qui se profile. D'une certaine manière l'émotion est soufflée par le groupe qui attache une importance particulière à certains faits. Son émergence, son intensité, sa durée, ses modalités de mise en jeu, son degré d'incidence sur les autres, répondent à des incitations collectives susceptibles de varier selon les publics et la personnalité des acteurs sollicités. L'émotion est la définition sensible de l'événement tel que le vit l'individu, la traduction existentielle immédiate et intime d'une valeur confrontée au monde.

Il y a un travail du temps et de la mémoire sur les émotions, un travail du sens qui amène parfois à les éprouver sur un autre mode en prenant conscience d'un fait qui avait jusqu'alors échappé à la conscience par exemple en entendant un autre témoignage, en faisant soudain par recoupement un lien entre des événements de prime abord perçus comme indépendants, etc. L'émotion n'est pas figée, elle est diluée dans les mailles du temps qui l'accentuent ou l'amenuisent, changent sa signification selon les vicissitudes de la vie personnelle. L'affectivité est un rapport au sens, elle ne plonge pas ses racines seulement dans la concrétude présente d'une situation, elle peut anticiper un événement à venir et se trouver ainsi mêlée d'imaginaire, de fantasmes qui n'en produisent pas moins des émotions bien réelles. Un illuminé peut croire que la fin du monde est pour demain et sombrer dans la dépression ou se réjouir de l'arrivée imminente des extraterrestres ou de la Rédemption finale. Le sujet appréhende la venue d'un moment difficile ou jubile par avance de mener bientôt à terme un projet qui lui tenait à cœur. L'amoureux est transporté de bonheur en pensant aux heures qui l'attendent en compagnie de son amie. La projection dans le temps est pour le meilleur ou pour le pire un laboratoire d'émotions. L'imaginaire projette du sens sur l'événement à venir et il fabrique par avance une émotion qui retentit avec force sur le moment présent. L'affectivité n'est pas la mesure objective d'un fait, mais un tissu d'interprétation, une signification vécue.

Comme une marée tardive qui remonte le fil de la mémoire et vient percuter l'instant, des réminiscences naissent d'une association libre ou d'une odeur, d'un paysage, d'un nom, qui ravive une histoire passée. À son corps défendant l'individu se souvient d'un échec, de la mort d'un proche, d'un moment douloureux de son existence, ou d'un accomplissement personnel, d'un succès, d'une rencontre heureuse, etc. Proust, de retour dans sa chambre à Balbec se penche pour ôter ses chaussures et des sanglots le saisissent, la douleur le pénètre : « Je venais d'apercevoir

dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le visage tendre, préoccupé et déçu de ma grand-mère, telle qu'elle avait été ce premier soir d'arrivée; le visage de ma grand-mère, non pas de celle que je m'étais étonné et reproché de si peu regretter et qui n'avait d'elle que le nom, mais de ma grand-mère véritable, dont pour la première fois depuis les Champs-Élysées où elle avait eu son attaque, je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante⁵. » Du reste toute la *Recherche* est une remise au monde des sentiments éprouvés par le narrateur au fil de son histoire où le moindre détail, le goût d'une madeleine ou le bruit des pavés inégaux sous les voitures à cheval, est une bouffée de sensations et d'émotions où se cristallise l'essentiel d'une existence. À Balbec la douleur qui s'est emparée du narrateur n'est pas rendue plus supportable de venir du passé. « Je n'étais plus que cet être qui cherchait à se réfugier dans les bras de sa grand-mère, à effacer les traces de ses peines en lui donnant des baisers, cet être que j'aurais eu à me figurer, quand j'étais tel ou tel de ceux qui s'étaient succédé en moi depuis quelque temps, autant de difficultés que maintenant il m'eût fallu d'efforts, stériles d'ailleurs, pour ressentir les désirs et les joies de l'un de ceux que, pour un temps du moins, je n'étais plus » (p. 181). L'émotion n'a que faire du temps. L'identité personnelle n'est pas une substance mais un sentiment et ne saurait donc se donner autrement que dans la pluralité des résonances de l'expérience.

L'individu réagit à la situation par une série de modifications physiologiques et psychologiques, entraînant des mimiques, des gestes, des attitudes, des paroles qui manifestent socialement l'emprise de l'émotion qui l'a saisi. Ni les modalités de son déclenchement, ni les formes d'expression qu'elle emprunte sont seulement sur le registre biologique. Leur infinie diversité appartient bien entendu au patrimoine de l'espèce, mais leur actualisation dans un ressenti et une économie subtile de mimiques, de gestes, de postures, de succession de séquences et la durée de chacune d'elle ne se conçoit pas hors de l'apprentissage, hors du façonnement de la sensibilité que suscite le rapport aux autres au sein d'une culture dans un contexte particulier. L'émotion n'a pas de réalité en soi, elle ne puise pas dans une physiologie indifférente aux circonstances culturelles ou sociales, ce n'est pas la nature de l'homme qui parle en elle, mais ses conditions sociales d'existence. Elle s'inscrit plutôt au sein d'un tissu de significations et d'attitudes qui imprègne simultanément les manières de la dire et de la mettre physiquement en jeu. Les émotions sont donc des émanations sociales rattachées à des circonstances morales, et à la sensibilité particulière de

5. Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Folio, p. 179-180.

l'individu, elles ne sont pas spontanées, mais rituellement organisées, recon- nues en soi et signifiées aux autres, elles mobilisent un vocabulaire, des discours. Elles relèvent de la communication sociale. L'individu ajoute sa note particulière qui brode sur un motif collectif susceptible d'être reconnu par ses pairs, selon son histoire personnelle, sa psychologie, son statut social, son sexe, son âge, etc. Elle est la matière vivante du social, son ciment orientant le style de relation entre les individus, distribuant les valeurs, les hiérarchies qui alimentent leur affectivité.

L'ÉMOTION NAÎT DE L'ÉVALUATION D'UN ÉVÉNEMENT

L'individu contribue à la définition de la situation, il ne la subit pas. Il l'interprète d'emblée ou avec du recul à travers son système de valeurs, et l'affectivité déployée en est la conséquence. Aristote est sans doute le premier à avoir souligné la part active de l'individu dans les émotions qui le traversent. « On doit, en ce qui concerne chaque passion, distinguer trois points de vue, écrit-il. Ainsi, par exemple, au sujet de la colère, voir dans quel état d'esprit sont les gens en colère, contre quelles personnes ils le sont d'habitude, et pour quel motif » (Aristote, 1991, 183). La part du sens est fondatrice de l'émotion ressentie, c'est elle que les propositions naturalistes échouent à appréhender du fait des limites de leur cadre de pensée au risque d'élaguer la spécificité humaine qui tient justement dans la dimension symbolique. Dans la terreur qui se saisit d'une foule, dans la haine raciste ou dans les manifestations de la fureur individuelle ou collective, nul triomphe de l'« irrationalité » ou de la « nature », mais la mise en jeu d'un raisonnement, d'une logique mentale, d'une ambiance sociale.

Pour James (1884) et Lange (1885) l'émotion naît strictement de l'ébranlement physiologique qui saisit l'organisme. De façon dualiste l'individu déduirait son émotion de son ressenti corporel. Dans un article fameux « *What is an emotion?* » paru en 1884 dans la revue *Mind*, W. James formule ainsi sa théorie : « Le sens commun dit : "Nous perdons notre fortune, nous sommes désolés et nous pleurons. Nous rencontrons un ours, nous sommes effrayés et nous fuyons; nous sommes insultés par un rival, nous sommes en colère et nous frappons..." Ma théorie, au contraire, implique que le changement corporel soit directement la perception du fait excitant et que la conscience de ce changement produise l'émotion... Ainsi, nous sommes tristes parce que nous pleurons; en colère parce que nous frappons; effrayés parce que nous tremblons, etc. » (James, 1967, 13). James dépersonnalise l'émotion, il la soustrait de la conscience pour en faire un phénomène purement physiologique. Une émotion sans enracinement organique perceptible

par le sujet est à ses yeux un non-sens. James écrit *post scriptum* à son article, il y fait part de sa lecture tardive d'un cas clinique susceptible de démentir sa théorie, sous la plume d'un médecin, Stimpell, qui évoque un cordonnier de 15 ans le corps rendu insensible à l'exception d'un œil et d'une oreille après un accident et qui aurait éprouvé de la honte après avoir souillé son lit et de la peine à ne plus pouvoir se nourrir des plats qu'il aimait. Dans une lettre à l'auteur, le médecin ajoute que le jeune homme affichait souvent sa colère et se querellait avec les membres du personnel de l'hôpital. Voilà donc un fait récusant l'idée que l'émotion ne serait que la conséquence d'un état corporel puisque le jeune homme n'éprouve plus la moindre sensation organique. James avoue en être quelque peu ébranlé, mais il maintient néanmoins son affirmation faisant l'hypothèse peu flatteuse pour son correspondant que celui-ci a mal interprété les réactions du cordonnier et que seules des questions judicieuses posées à un tel patient pouvaient emporter la décision (James, 1967, 29-30)⁶. L'émotion ne serait en définitive qu'une conséquence de la prise de conscience par l'individu du changement corporel. Avec un léger retard, il ne serait que le lecteur de ses troubles. L'homme s'efface en tant qu'acteur et conscience de ce qu'il vit. W. James ne voit pas un homme ému, mais un corps ébranlé par un trouble physiologique, la réalité organique épargne toute autre référence pour comprendre la signification de la conduite. James et Lange (1967) récusent le processus mental d'évaluation de l'événement qui donne sa souveraineté à l'individu en le rendant acteur de ce qu'il vit. Aujourd'hui des auteurs comme Tomkins, Izard, ou Zajonc sont dans la filiation de James et de Lange occultant la dimension du sens dans l'expérience humaine de l'émotion, en en faisant une simple dérive sensorielle ne laissant aucun choix à l'individu. La connaissance est consécutive au ressenti physiologique, elle en est le commentaire et non la cause. Les émotions sont de l'ordre du corps, elles n'ont guère besoin du psychisme pour se déployer. L'activité de pensée n'intervient que secondairement lorsque l'individu prend soudain conscience de son état physiologique. Zajonc (1980) évoque l'existence d'un système d'évaluation phylogénétique, antérieur à la mise en avant des processus cognitifs. Les émotions sont à ses yeux des séries autonomes obéissant à des ancrages neurologiques hors du champ de la conscience. « Les préférences ne requièrent pas d'inférences », dit Zajonc dans une formule célèbre.

6. En fait, l'expérience clinique montre en abondance que la perception physiologique n'est pas la « cause » de l'émotion; le sujet, même victime de graves lésions médullaires, n'en est pas moins en proie à la souffrance, à l'espoir, etc. Sa capacité à éprouver des émotions de tout ordre demeure intacte.

Les émotions émanent de la projection individuelle de sens effectuée sur la situation et non de celle-ci en tant que telle. En 1927, Cannon montre que les réponses physiologiques liées à différentes émotions sont proches les unes des autres. La modification du rythme cardiaque, de la pression sanguine, la dilatation des pupilles, etc., sont également présentes dans la joie ou la colère. L'approche de Cannon rend justice à l'expérience personnelle et rappelle que la conscience de l'événement détermine la tonalité de l'émotion ressentie par l'individu et non l'inverse. Schachter et Singer (1962) confirment à travers une série de procédures que l'activation physiologique ne suffit pas pour faire l'expérience de l'émotion. 185 sujets volontaires, ignorant le but de la recherche à laquelle ils se prêtent, reçoivent une injection d'épinéphrine, celle-ci induit une décharge du système nerveux sympathique provoquant des battements de cœur précipités, de légers tremblements, des modifications du rythme respiratoire, etc. Ces réactions suivent de près l'injection et durent en moyenne une vingtaine de minutes. Une partie de la population d'enquête est avisée des effets physiologiques ressentis, on explique aux autres que l'injection est inoffensive et sans conséquence sur le plan physique. Chaque sujet est ensuite emmené dans une pièce où se tient déjà un comparse chargé de simuler selon les cas un état de colère ou d'euphorie. Les volontaires croyant le produit sans effet se laissent rapidement envahir par l'enthousiasme ou la colère de leur compagnon. Les autres qui connaissent les propriétés de l'épinéphrine observent tranquillement leur voisin sans se laisser entamer par ses états d'âme. L'expérience atteste que l'interprétation donnée par l'individu conditionne le contenu de son émotion. Les premières lignes de l'article de Schachter et Singer évoquent une étude de Marañon, dans les années vingt sur 210 sujets soumis à une injection d'adrénaline. 71 % décrivent les bouleversements physiologiques ressentis; mais 29 % répondent de manière émotionnelle en faisant part d'un sentiment de «comme si». Ils ne se disent pas heureux ou effrayés, mais «comme s'ils l'étaient». Ces états affectifs se révèlent liés à des inductions de Marañon suggérant aux sujets avant l'injection de se souvenir de moments particuliers de leur existence. «Ainsi, dans plusieurs cas nous avons parlé avec nos patients de leurs enfants malades ou de leurs parents décédés, et ils répondaient calmement sur ce thème. Mais le même thème abordé sous les effets de l'adrénaline était suffisant à déclencher une émotion» (Schachter, Singer, 1962, 381).

Un même état d'activation physiologique est susceptible d'être perçu différemment selon les contextes par le même individu. Une recherche de Howard Becker témoigne de la même plasticité de l'expérience selon l'interprétation que l'individu fait de son état. Dans l'usage du LSD 25 l'émergence d'une vive anxiété a été longtemps mise sur le compte des

propriétés pharmacologiques de la drogue. Mais Becker observe que cette manifestation est souvent réservée aux néophytes. Il suggère que si l'un d'entre eux connaît un état subjectif lui faisant craindre de devenir fou, de perdre l'esprit, il cède à un épisode de panique. À moins que d'autres consommateurs ne soient présents à ses côtés pour le rassurer et contre-carrer ainsi les effets parfois tragiques de cette impression. En redéfinissant comme agréable un tel état, les compagnons du néophyte l'induisent à modifier la signification de l'effet ressenti, et à en changer ainsi la nature. Le travail de façonnement du ressenti s'effectue d'emblée sur la signification de l'état lui-même (Becker, 1985). En jalonnant le parcours du néophyte de conseils, en nommant par avance les épisodes de l'expérience, en lui expliquant ce qu'il vit, ses compagnons guident ses premiers pas et l'empêchent de se perdre dans des fantasmes dangereux pour lui. Mais le risque est grand pour l'usager solitaire, ignorant des effets du produit, de s'abandonner à l'angoisse s'il est confronté à un ressenti qu'il ne comprend pas et qui lui fait craindre de devenir fou. « Les effets mentaux engendrés par la drogue dépendent pour une large part de son action physiologique, mais à un degré supérieur ils trouvent leur origine dans les définitions et les conceptions que l'usager applique à son action » (Becker, 1967). La projection de sens que réalise l'individu à travers le prisme de sa culture affective et de son histoire personnelle met en permanence un ordre à l'intérieur du flux sans fin des sensations qui le traverse.

Les émotions, écrit Averill, « résultent autant de processus cognitifs complexes que d'autres éléments comme la religion, l'art ou la science » (Averill, 1980, 67). La succession des états affectifs dépend de la signification donnée aux événements, elle est un fait de connaissance et non un automatisme mental ou physiologique. On n'est pas ému en général ou par le déclenchement inopiné d'un processus biologique, mais face à une implication particulière dans une situation donnée. Ce n'est pas le corps qui est ému, mais le sujet. Une image pornographique évoque la colère, le dégoût, le plaisir, la curiosité, la gêne, selon les circonstances, la sensibilité particulière de l'individu, ses préférences sexuelles, s'il est seul ou face à un public, selon la nature du public, s'il est un homme ou une femme, un enfant, etc. La colère flambe ou diminue selon les réactions mutuelles des adversaires, elle peut même disparaître tout à fait si l'offenseur reconnaît soudain ses torts ou si l'offensé admet avoir mal agi dans des circonstances antérieures. L'homme en colère connaît donc des émotions contrastées selon les modulations de l'échange. Mais l'offensé a pu aussi rester de marbre face à une provocation sachant que son offensé est soigné de longue date pour des troubles mentaux ou s'il est connu dans le quartier pour interpeller de la sorte les passants. Les différents états affectifs traduisent l'impact personnel de l'événement.

L'angoisse peut être créée de toutes pièces par une interprétation fallacieuse de la réalité, elle n'en demeure pas moins. On peut se faire peur, ou même se faire mourir en intériorisant la conviction culturelle d'être par exemple victime d'une entreprise sorcellaire.

Ce ne sont pas tant les circonstances en elles-mêmes qui déterminent l'affectivité de l'acteur que l'interprétation qu'il leur confère, leur résonance intime à travers le prisme de son histoire, de sa psychologie. Un homme est effrayé s'il se sent menacé par un bruit suspect dans sa maison; il avance avec crainte, mais se rassure s'il voit une fenêtre restée ouverte agitée par le vent. Mais la peur peut rebondir s'il se souvient de l'avoir fermée auparavant et découvre alors la poignée forcée. D'un raisonnement à l'autre l'émotion change radicalement de forme. L'individu bousculé sur un trottoir par un piéton lui-même pris dans les mouvements de la foule passe son chemin en toute indifférence, mais non si on l'a brutalement écarté d'une bourrade. La piste de cirque seule est habilitée à mettre en relation un sourire béat après une gifle retentissante, car il s'agit justement de clowns, et l'incongruité d'une telle réaction suscite l'hilarité des spectateurs. De retour dans la loge, la gifle d'un spectateur mécontent n'aura guère le même effet. Pour se mettre en colère il faut une raison, comme disait Aristote, le sentiment d'avoir été l'objet d'une agression, ou d'un mépris qui bouleverse le sens de la dignité personnelle.

Une alchimie de significations s'interpose entre soi et le monde, un bricolage se noue si l'individu hésite sur son ressenti, et sur ce qu'il peut traduire décemment aux autres. L'émotion n'est pas une substance à portée de la main dont on se revêt dès lors que les conditions sont réunies pour l'afficher, elle est aussi le fait d'une négociation avec soi, avec les autres en soi, elle est la résultante d'une interprétation. L'affectivité se tisse ainsi dans l'enchevêtrement inextricable du monde et du sens à l'échelle singulière de tout individu. Certes, l'émotion n'est pas la conséquence d'une pensée appliquée au monde à la manière du *cogito*. Tout processus de connaissance s'enracine dans un jeu subtil avec l'inconscient qui imprime sa marque et dérobe au sujet une part de son intelligence de l'événement. L'ambivalence des sentiments en est une conséquence, amenant l'individu à osciller selon les moments dans son jugement et son ressenti.

L'EXPRESSION SOCIALE DES ÉMOTIONS

À l'intérieur d'une même communauté sociale les manifestations corporelles et affectives d'un acteur sont virtuellement significatives aux yeux de

ses partenaires, elles sont en résonance mutuelle, se renvoyant les unes aux autres à travers un jeu de miroir infini. Son expérience contient en germe celle des membres de sa société. Pour qu'un sentiment (ou une émotion) soit ressenti et exprimé par l'individu, il doit appartenir sous une forme ou sous une autre au répertoire culturel de son groupe. Un savoir affectif diffus circule au sein des relations sociales et enseigne aux acteurs, selon leur sensibilité personnelle, les impressions et les attitudes qui s'imposent à travers les différentes vicissitudes qui affectent leur existence singulière. Les émotions sont des modes d'affiliation à une communauté sociale, une manière de se reconnaître et de pouvoir communiquer ensemble sur le fond d'un ressenti proche. « Il y a des gens qui n'auraient jamais été amoureux s'ils n'avaient jamais entendu parler de l'amour » dit La Rochefoucauld. Il n'existe pas de naturel d'un geste, d'une perception, d'une émotion ou de son expression. Le corps est partie intégrante de la symbolique sociale. Toutes les manifestations qui le traversent sont insérées comme éléments significatifs au sein d'un ensemble plus vaste.

Certains signes qui échappent au code commun trouvent des interprètes pour en rechercher le sens caché et les restituer au commerce collectif : guérisseurs, devins, leveurs de sorts, shamans, médecins, psychologues, etc. Toutes les sociétés humaines se défendent contre le risque du non-sens, de l'inattendu, de l'insolite. Contre l'angoisse de l'inconnu, le symbolisme social s'empare de toutes les manifestations du corps, soit en les influençant directement, soit en les faisant entrer à l'intérieur d'un système de signes qui leur donne un sens. L'affectivité des membres d'une même société s'inscrit dans un système ouvert de significations, de valeurs, de ritualités, un vocabulaire, etc. Chaque émotion ressentie puise à l'intérieur de cette trame donnant aux acteurs une grille d'interprétation sur ce qu'ils éprouvent et perçoivent de l'attitude des autres. En 1936, dans *Naven* (1986), G. Bateson propose la notion d'*ethos* pour caractériser « le système culturellement organisé des émotions ». Avec Margaret Mead il reprend ce concept dans *Balinese Character* (1942). S. Gordon parle à ce propos de « culture émotionnelle » (Gordon, 1989, 115 *sq.*). Au sein d'un même groupe un répertoire de sentiments et de conduites est approprié à une situation en fonction du statut social, de l'âge, du sexe de ceux qui sont affectivement touchés et de leur public. Une culture affective est socialement à l'œuvre. Chacun impose sa coloration personnelle au rôle qu'il joue avec sincérité ou distance, mais un canevas demeure qui rend les attitudes reconnaissables. Les émotions se détachent malaisément de la trame enchevêtrée de sens et de valeurs où elles s'insèrent : comprendre une attitude affective implique de dérouler le fil tout entier de l'ordre moral du collectif en identifiant la manière dont le sujet qui la vit définit la situation.

Des indications de comportements ou des ritualités marquent la forme et la durée de l'émotion, son intensité, ses expressions orales, mimiques et gestuelles selon les situations et les publics. Marcel Mauss ouvre le chemin en 1921 dans un article du *Journal de Psychologie*, en montrant comment les sociétés induisent une « expression obligatoire des sentiments » qui imprègne l'individu à son insu et le rend conforme aux attentes et à la compréhension de son groupe. Mauss analyse longuement un rite funéraire australien. Il met en évidence la rigoureuse progression sociale d'une affectivité régie par des règles que les acteurs ne cessent de rejouer en se conformant aux usages. La vive douleur exprimée par les cris, les lamentations, les chants, les pleurs n'en est pas moins sincère. Les manifestations du chagrin diffèrent selon la position des acteurs dans le système de parenté, elles ne sont pas univoques, une dose licite de souffrance est de mise selon la proximité avec le défunt, selon que l'endeuillé est un homme ou une femme. La conclusion de Mauss a une valeur programmatique, elle ouvre en son temps un vaste domaine d'analyse : « Toutes ces expressions collectives, simultanées, à valeur morale et à force obligatoire des sentiments de l'individu et du groupe, ce sont plus que de simples manifestations, ce sont des signes des expressions comprises, bref, un langage. Ces cris, ce sont comme des phrases et des mots. Il faut dire, mais s'il faut les dire c'est parce que tout le groupe les comprend. On fait donc plus que de manifester ses sentiments, on les manifeste aux autres puisqu'il faut les leur manifester. On se les manifeste à soi en les exprimant aux autres et pour le compte des autres. C'est essentiellement une symbolique » (Mauss, 1968-1969, 88)⁷.

Quelques années plus tard, Marcel Granet prolonge l'analyse de Mauss en étudiant les rites de deuil de la féodalité chinoise (1953)⁸. À la mort d'un proche les endeuillés se retirent dans des cabanes individuelles à l'entour de la maison du mort et ils sont tenus de témoigner de leur douleur aux yeux des autres. Parallèlement ils suspendent toutes relations sociales ordinaires, délaissent toutes commodités, s'abandonnent à un état de prostration, couchés sur la paille, hébétés. Momentanément jetés hors de leur vie régulière, ils participent symboliquement de la mort

7. « Le deuil n'est pas un mouvement de la sensibilité privée, froissée par une perte cruelle; c'est un devoir imposé par le groupe. On se lamente, non pas simplement parce qu'on est triste, mais parce qu'on est tenu de se lamenter. C'est une attitude rituelle qu'on est obligé d'adopter par respect pour l'usage, mais qui est dans une large mesure indépendante de l'état affectif des individus » (Durkheim, 1968, 568).

8. Dans un autre ouvrage, Granet montre les formes ritualisées de l'émotion amoureuse dans la vieille tradition chinoise qui s'exprimait à l'aide de formules stéréotypées et de gestes conventionnels, cf. M. Granet, *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*, Paris, p. 89-94.

de leur proche. Mis en quarantaine, mais soumis aux impératifs de mise en scène de leur émotion selon leur degré de parenté, ils demeurent immobiles, silencieux, vêtus de façon négligée, ils ne satisfont plus aux soins du corps, ne se nourrissent plus que dans la mesure où les conventions sociales l'autorisent⁹. Cependant, à certaines périodes dûment fixées par la chronologie du rite, ils sortent de leur sidération, quittent leur semblant d'état mortuaire pour de longues périodes de fureur, d'expression vive de leur douleur. La ferveur des lamentations est proportionnelle à l'importance du défunt dans le cercle familial. Une jeune femme par exemple marque davantage d'affliction à la mort de sa belle-mère qu'à celle de sa propre mère. L'expression de la douleur cherche la compatibilité avec les règles sociales en vigueur. La parenté fait corps, chacun apporte sa contribution à une action collective consistant à faire passer le défunt de source de malaise pour la communauté à la condition enviée d'ancêtre. Ce transfert réussi d'un statut à un autre restaure la dignité et le prestige que la famille en deuil avait provisoirement perdus à cause de l'impureté provoquée par la mort.

L'enterrement définitif voit la formulation des condoléances aux endeuillés. Il se déroule trois mois après le décès et suscite une série de prestations orales et corporelles codifiées. La mise en scène de la douleur familiale est en lien étroit avec les attentes et les émotions du public venu à la cérémonie. Des usages traditionnels accordent la peine de chacun à des conventions de gestes et de paroles qui donnent forme et expression à la douleur. Marcel Granet, dans le prolongement de Mauss, récuse que la ritualité puisse altérer la sincérité de l'émotion. La douleur jaillit devant la mort du proche, elle est avivée par les condoléances, elle n'existe qu'à travers les formes culturelles. Chaque acteur sollicité par le deuil, du fait de sa parenté avec le défunt, « est obligé de faire parler à sa douleur un langage institué, s'il veut, en l'exprimant activement, réparer la perte que son groupe a subi. Et la société, qui a un intérêt supérieur à rétablir l'équilibre interfamilial rompu par la mort, le surveille et le force à rester fidèle à la symbolique traditionnelle. Les gestes de la douleur ne peuvent être de simples réflexes physiologiques ou psychologiques désordonnés, individuels, spontanés; ils sont tout à la fois les rites de cérémonies réglées, les mots et les formules d'une langue systématisée » (Granet, 1953, 236).

L'expression de la douleur fait du corps une sorte d'instrument dont les endeuillés jouent en produisant les accords attendus par le groupe. Autre illustration des formes conventionnelles de la douleur : en Algérie

9. Héritier direct, le fils est astreint à une forme de deuil nettement plus lourde, *cf.* p. 225 *sq.*

seules les femmes s'abandonnent aux manifestations physiques de la déploration, les hommes contrôlent leur émotion et s'affairent à l'organisation des diverses séquences du rite funéraire : creuser la tombe, porter le corps en cortège au cimetière, prier, veiller à maintenir la douleur des femmes hors du débordement toujours possible. Les femmes âgées ou celles qui ne sont pas directement concernées par le décès s'attachent elles aussi à prévenir l'excès possible de la souffrance des endeuillées. Elles apaisent, consolent leurs compagnes emportées par la douleur. Malgré les réticences de l'orthodoxie islamique si les pleureuses professionnelles sont sollicitées, elles organisent les lamentations et impulsent une gestuelle particulière (la *mendeba*). Leurs mouvements réguliers et leur plainte rythment les manifestations de la douleur collective, elles crient les chants funèbres, font les louanges du mort, elles se griffent le visage, la poitrine, elles s'arrachent les cheveux, se balancent de manière cadencée (Virolles-Souibe, 1991, 118). Elles donnent licence au jaillissement de la déploration commune des femmes. Certaines régions, comme la Kabylie berbère par exemple, ignorent, selon M. Virolles-Souibe, la présence de pleureuses professionnelles lors des funérailles. Ce sont alors des femmes du village connaissant la tradition et les chants qui accompagnent la douleur féminine mais sur un registre plus modéré.

Bien sûr, le détour anthropologique rappelle le caractère symbolique des manifestations du deuil. La culture n'est pas le monopole douteux des autres, nos propres sociétés mettent également en scène avec le même arbitraire les faits et gestes de la vie quotidienne ou les moments dramatiques qui la brisent. Parce qu'ils épousent ces conduites et en connaissent l'intensité, les hommes d'une société s'interrogent sur les manières des autres car à leur insu, ils érigent en référence universelle leur culture affective propre. Mais le renversement de perspective n'épargne aucune société d'un tel jugement critique. La sincérité, comme le rappelle Mauss, traverse l'ensemble des modalités culturelles et sociales de ressentir et d'exprimer une émotion ou un sentiment, même la souffrance provoquée par le deuil. Mais chacune voit midi à sa porte et doute de la pertinence des usages des autres. Dans son étude sur la société Ifaluk, Spiro décrit la cérémonie du deuil en des termes proches de ceux de Mauss ou de Durkheim, et montre que les membres les plus proches du disparu manifestent des signes forts de douleur et d'affliction. Mais une fois les funérailles achevées, ils se conduisent de manière habituelle (Spiro, 1984, 247 *sq.*). Dans la culture tahitienne, selon Robert Levy, la tristesse est une émotion peu représentée (*hypocognized*). « Ainsi, le trouble qui persiste trop longtemps après la mort d'une personne aimée ou la perte de quelque chose que l'idéologie tahitienne considère comme triviale et remplaçable est souvent interprété dans le village

comme une maladie ou comme la conséquence de l'action d'un esprit » (Levy, 1984, 219). Lofland (1985) étudie les variations de l'expérience douloureuse du deuil en fonction notamment du degré d'investissement du défunt, du taux de mortalité du groupe, de la manière dont les émotions sont contrôlées ou exacerbées et enfin du niveau d'isolement du sujet qui l'amène à se fixer sur le deuil par manque de relation avec les autres ou à l'inverse à en atténuer les conséquences dans la trame des liens sociaux. Ainsi un taux de mortalité infantile élevé, impliquant le risque pour une famille de perdre l'enfant en bas âge, favorise moins l'investissement affectif à son égard. S'il meurt, le deuil n'a pas en principe l'intensité dramatique qu'il revêt dans nos sociétés où l'enfant est davantage désiré, objet d'un fort investissement de ses parents. Dans les familles paysannes européennes du XVIII^e ou du XIX^e siècle où la mort frappe souvent, le deuil a moins de prégnance sociale (Mitterauer, Sieder, 1982, 61). D'événement douloureux, mais transitoire, la mort de l'enfant est aujourd'hui une tragédie. Le changement de signification de la mort entraîne celui des attitudes affectives à son égard, elle transforme le contenu et la durée du deuil.

Aujourd'hui, dans nos sociétés à consonance individualiste, la mort est déréalisée et le deuil apparaît comme une expérience intime : les pleurs, le chagrin sont devenus des événements privés, détachés d'une ritualité commune significative¹⁰. Les endeuillés ne sont pas autorisés à donner libre cours à leur peine. Le public qui les entoure attend d'eux des attitudes empreintes de « dignité ». Si l'émotion déborde malgré tout, ou menace d'échapper au contrôle personnel, des proches soutiennent la personne, cherchent à l'apaiser par des mots ou des gestes qui rappellent simultanément l'endeuillé à son devoir de présentation de soi. La crainte de se donner en spectacle suffit parfois à refréner ces moments où les conventions vacillent. Mais le groupe veille jalousement à maintenir la cérémonie dans la sobriété douloureuse qui est de rigueur dans nos sociétés¹¹. Certes, de légères entorses sont tolérées, voire même recommandables car elles alimentent une réputation de sensibilité, elles affirment la brûlure de la peine et motivent la compassion de l'entourage. Surtout, bien entendu s'il s'agit d'une femme (un homme y jouerait sans

10. Mais, dès lors, nos sociétés doivent composer de plus en plus avec les pathologies du deuil, la « momification » croissante de celui-ci, l'acuité de douleurs personnelles que rien ne vient ritualiser, voir par exemple G. Gorer (1995). La souffrance s'intériorise et dure parfois des années, envahit l'horizon de l'endeuillé qui ne dispose socialement d'aucune facilitation pour surmonter son épreuve (Bacqué, 1995; 1997).

11. Sobriété récente, car il y a encore quelques décennies la cérémonie funéraire impliquait une affectivité plus expressive.

doute sa réputation), socialement considérée comme plus encline à l'émotivité et plus pardonnable en ce sens. La baronne Staffe l'a bien perçu autrefois, qui donne un conseil judicieux : « La personne habituée à se gouverner sait contenir ses émotions. Mais la flamme d'un regard, mais une larme noyant l'œil, mais un mouvement vrai de la main, du buste, de la tête n'ont rien qui motive une interdiction, lorsqu'ils sont naturels, lorsqu'ils s'harmonisent au discours, à l'incident, à l'événement. » Les manuels de savoir-vivre ne se bornent pas à la manière dont une maison doit être tenue, un dîner présenté aux convives ou une réception organisée pour la satisfaction de tous, ni à la façon dont il convient de se vêtir, de se conduire chez soi ou dans la rue, ils élargissent leur conseil avec la même exigence aux manières correctes d'exprimer les émotions en société, surtout les plus douloureuses. La baronne Staffe insiste sur ce point et souligne par exemple que celui qui fait une visite de condoléances « est tenu à une certaine gravité, à une grande simplicité de couleurs et d'ajustements. Il ne parle pas du mort le premier, mais il écoute avec complaisance tout ce qu'on se plaît à lui en dire. Par contre, la personne qui reçoit contient son chagrin et sa tristesse¹². »

Savante orchestration des sentiments selon les publics mais qui n'exclut pourtant pas la sincérité. Le conformisme des conduites, l'impératif de leur ritualisation sont particulièrement significatifs au moment des condoléances. Jusqu'alors les attitudes et les visages, notamment des personnes les moins proches des endeuillés, s'inscrivaient dans une discrétion tranquille, faite parfois d'échanges souriants ou amicaux, mais au moment de saluer la famille les visages se ferment soudain et prennent un « air de circonstance ». En s'éloignant ensuite de quelques pas, ils retrouvent souvent leur visage ordinaire et paisible, avec le sentiment du devoir accompli. Si la plupart des sociétés humaines associent la mort au chagrin, même si elles le ritualisent chacune à leur manière, d'autres à l'inverse la perçoivent comme une délivrance, un passage et ne témoignent pas des mêmes manifestations affectives. La signification culturelle attribuée à la mort oriente la tonalité des funérailles et du deuil (Thomas, 1976; Baudry, 1997). Ainsi, ce n'est pas la mort qui provoque la douleur, mais la signification qu'elle revêt pour les individus. Son retentissement individuel et social est commandé par l'évaluation du sujet et du groupe, par l'investissement affectif dont le disparu était l'objet.

Dans une même société la culture affective n'est pas immuable, elle est en prise sur l'historicité. Le système de sens, les valeurs associées aux conduites se modifient et transforment le ressenti et l'expression des

12. Baronne Staffe, *Usages du monde. Règles de savoir-vivre*, Paris, 1927, p. 110.

sentiments et des émotions, et cela également à l'intérieur de chaque condition sociale. La culture affective de l'homme du Moyen Âge, telle que la décrit Huizinga, est faite de contrastes saisissants : l'ascèse ou la mortification sont portées à leur comble, la piété est vive; la pitié courante; mais non moins la violence ou l'agressivité; la joie succède à la peine ou l'inverse; les prédicateurs arrachent des torrents de larmes à leurs ouailles; une foule écrasée de souffrance accompagne les funérailles des princes. L'aisance du rire côtoie en permanence celle des larmes. Les émotions se vivent avec intensité, elles ne connaissent pas ce caractère mesuré, feutré, contrôlé qui marque en principe nos sociétés contemporaines occidentales (Huizinga, 1980). Les travaux de Norbert Elias montrent le passage insensible d'une culture affective à une autre à partir de la Renaissance. La transformation des hommes de la noblesse de guerriers en courtisans, la différenciation sociale croissante, le resserrement des liens, amènent à une modification profonde de l'univers affectif des individus, et changent leur rapport à la violence. Dans un espace social où l'agressivité se déploie en permanence puisque la guerre, la rapine, les duels, les affrontements physiques sont au cœur du rapport au monde, les émotions se donnent pleine mesure, elles n'ont pas à être refoulées. Afficher force, cruauté, détermination de caractère, sont autant de valeurs partagées par les guerriers. La seule régulation sociale consiste dans la rencontre malencontreuse d'un adversaire plus fort que soi. Les paysans sont plutôt des victimes de la violence, leur marge de manœuvre diffère de celle des guerriers, leurs valeurs ne sont pas les mêmes, et s'ils sont souvent dans l'obligation de subir les exactions des uns et des autres, leur agressivité s'exerce moins sur leurs pairs qu'elle n'en a l'occasion chez les guerriers.

La civilité tend à devenir un code culturel régissant le contact entre les hommes et non plus seulement un idéal de conduite. La civilisation des mœurs implique un contrôle social étroit, une intériorisation des émotions sous la forme de l'autocontrainte. Une nouvelle économie pulsionnelle se met en place élaborée d'abord par l'aristocratie de cour avant de toucher graduellement les autres couches sociales, la bourgeoisie d'abord, puis les milieux populaires au fil des siècles. Elias voit dans la parution du traité de Érasme, *De civitate morum puerilium* (1530), la cristallisation d'une sensibilité affective nouvelle venant affecter les relations sociales. Le comportement de l'homme en société amorce un changement radical, mais qui s'étend sur plusieurs siècles en touchant successivement la totalité des classes sociales. Même si l'ouvrage d'Érasme est dédié à un jeune prince, les règles de conduite qu'il suggère ne s'adressent pas à une classe sociale déterminée, il vise à l'universalité, même si parfois un coup de griffe s'applique aux mœurs

paysannes de l'époque qu'il semble considérer comme un repoussoir absolu. Elias analyse le contrôle grandissant sur les émotions et les contenance extérieures du corps (cracher, se moucher, uriner, déféquer, roter, etc.) qui se faisaient autrefois dans l'indifférence de la présence des autres. Désormais ces manifestations corporelles se privatisent et se soumettent à une règle de discrétion. Le sentiment de la pudeur s'étend. Le corps devient problématique (Le Breton, 1990).

La monopolisation graduelle de la violence par l'appareil d'État à travers l'armée et la police donne lieu à une pacification sensible des relations sociales, à un apaisement des tensions qui ne passent plus nécessairement par l'affrontement physique entre groupes ou individus. Les formes anciennes de violence ne se maintiennent que sur un mode isolé, sporadique, et elles sont en principe réprimées par la loi si l'État dispose des moyens de l'appliquer. L'individu est davantage protégé d'une agression venant des autres, mais en contrepartie il est soumis à un refoulement de ses pulsions, à un usage modéré de sa haine, de sa colère, de sa violence. La résolution d'un conflit n'impose plus en principe l'agression, mais la discussion ou le recours à une procédure judiciaire, au pire des injures et des menaces mais sans frapper l'autre. Les ritualités sociales qui entourent l'affectivité transforment leur intensité et leur contenu au fil du temps. La sensibilité est soumise à la mesure, à l'auto-contrainte du sujet qui ne peut laisser libre cours à son agressivité ou à sa colère. Le passage à l'acte expose à l'intervention policière et aux foudres de la justice. La violence est socialement disqualifiée, contenue, elle ne connaît de légitimité (relative) que dans des circonstances exceptionnelles (guerres, spectacles, etc.). « Dans un certain sens, écrit Elias, le champ de bataille a été transposé dans le for intérieur de l'homme. C'est là qu'il doit se colleter avec une partie des tensions et passions qui s'extériorisaient naguère dans les corps à corps où les hommes s'affrontaient directement » (Elias, 1975, 203). Le contraste des émotions sur lequel insistait Huizinga cède place à une ligne affective plus continue, plus stable, plus prévisible aux yeux des autres. Les travaux d'Elias montrent la légèreté qu'il y aurait à négliger la dimension culturelle et sociale des émotions¹³.

13. Bien d'autres recherches se sont attachées à remonter le fil de l'histoire à la recherche de modalités anciennes de la culture affective, par exemple : Stearns et Stearns (1986), Delumeau (1978), Vincent-Buffault (1986).

DIGRESSION SUR LES LARMES ET LE RIRE

Ressenti et expression des émotions relèvent donc d'une partition sociale, ils s'inscrivent au sein d'un système symbolique et démentent l'hypothèse d'un langage naturel ou instinctif du corps, d'une universalité de la signification des gestes, des mimiques ou des postures. Un même mouvement ou une même expression peuvent avoir des significations opposées d'un lieu culturel à un autre. Le fait par exemple de cracher que Darwin prend comme exemple typique de la colère et du mépris entre dans des protocoles de salutation, de reconnaissance d'affection, de transmission d'une force. La projection de salive accompagne de nombreux rites thérapeutiques, notamment dans l'ethnomédecine amérindienne ou maghrébine. À l'inverse de s'attaquer au fondement de la dignité du sujet, elle restaure son goût de vivre, le guérit de ses maux, par la puissance symbolique qui lui est socialement associée. Au Japon les religieux crachent sur les statues ou les images des dieux qui veillent sur leur santé afin que leurs prières soient exaucées.

Les larmes connaissent maints usages et illustrent le caractère conventionnel des mimiques ou des manifestations corporelles. Elles sont les éléments d'un langage. Leur aisance à être versées dans certaines situations n'a d'égale que celle avec laquelle on s'en détache une fois la cérémonie achevée. Klineberg cite les Indiens Huicholes du Mexique qui pleurent à volonté à différents moments du rituel funéraire, mais retrouvent ensuite leur entrain coutumier (Klineberg, 1967, 209). W. La Barre décrit une Indienne Kiowa lors des funérailles de son frère qu'elle n'a pas vu depuis des années. Elle émet des cris désespérés, s'arrache les cheveux, s'écorche les joues, et tente même de sauter dans la tombe, opportunément retenue par ses proches. Elle vit simplement les émotions requises par les circonstances. Plus tard, éloignée du cimetière, elle retrouve sa vivacité habituelle (La Barre, 1978, 55-56). Dans certains contextes sociaux les larmes sont émises à volonté, notamment lors de rites de salutations. Man rapporte une observation faite dans les îles Adaman : « Des parents, après une absence de quelques semaines ou de quelques mois, témoignent leur joie de se retrouver en s'asseyant les bras autour du cou l'un de l'autre, pleurant et hurlant de telle sorte qu'un étranger pourrait croire qu'il leur est arrivé quelque grand malheur; et, en fait, on ne peut déceler aucune différence entre leurs démonstrations de joie dans ces occasions et celles de leur douleur à la mort d'un des leurs » (Klineberg, 1967, 209). Les larmes ne sont pas l'indice d'une souffrance, mais elles sont associées de manière obligatoire à un rite de bienvenue pour saluer l'arrivée d'un étranger ou le retour d'un membre de la communauté. Clastres décrit chez les Indiens Guayaki les salutations

larmoyantes qui accompagnent les retrouvailles avec un chasseur. Deux femmes, l'une âgée, l'autre plus jeune, entourent le nouveau venu « Alors commença le *chenga ruvara*, emphatique récitation de phrases à peine articulées, qu'entrecoupaient, comme une sorte de refrain, cette étrange chanson pleurée, de lugubres sanglots... Cela dura dix minutes, constamment empreint d'une dignité inoubliable, îlot de grâce et de vertu au milieu des Indiens discrètement inattentifs » (Clastres, 1972, 69-70). Ces manifestations témoignent d'une affectivité collective, elles marquent la solidarité du groupe, l'émotion devant un retour ou une visite qui ajoute au lien social. Insérées au sein d'une procédure rituelle de salutation, les larmes ne sont jamais univoques, seules les circonstances où elles apparaissent en donnent la signification. Radcliffe-Brown ayant observé à plusieurs reprises ces sortes de salutation demanda à des indigènes de les reproduire « à froid », et aussitôt « deux ou trois d'entre eux s'assirent et pleurèrent immédiatement de vrais larmes à sa demande » (Klineberg, 1967, 210). Klineberg cite un Maori de sa connaissance capable de pleurer à volonté. Le même homme regrettait l'éducation occidentale reçue désormais par les jeunes Maoris en Nouvelle-Zélande qui leur faisait perdre cette faculté qu'ils retrouvaient difficilement lors des cérémonies traditionnelles. Les larmes sont tributaires du symbolisme d'une société. Mauss qui évoque ces rites de salutations par les larmes souligne que « ce ne sont pas seulement les pleurs, mais toutes sortes d'expressions orales des sentiments qui sont essentiellement non pas des phénomènes exclusivement psychologiques ou physiologiques, mais des phénomènes sociaux, marqués éminemment du signe de la non-spontanéité et de l'obligation la plus parfaite » (Mauss, 1968, 81).

Dans le domaine religieux les larmes accompagnent aussi la rigueur morale du moine en marche vers l'*hêsychia* (le repos). Chez les Pères du désert l'abondance des larmes relève de l'ascèse. La désolation sur l'étendue des péchés commis est un devoir. On racontait de l'Abba Arsène « que toute sa vie durant, il mit un linge sur sa poitrine à cause des larmes qui coulaient sans cesse de ses yeux ». Sollicité pour mener une prière, Macaire l'Égyptien, en larmes, réunit le peuple autour de lui et il dit « Pleurons, frères, et que nos yeux répandent des larmes avant que nous n'allions là où nos larmes brûleront nos corps. Tous se joignirent à lui en sanglotant, tombèrent la face contre terre et dirent : "Père, prie pour nous". » Isaac le Syrien loue le don des larmes : « Tant que tu as des doigts, signe-toi dans la prière, avant la venue de la mort. Tant que tu as des yeux, emplis-les de larmes, jusqu'au moment où la cendre les recouvrira. » La passion des larmes amène Jean le Solitaire à une subtile distinction entre différentes variétés de larmes : celles du physique, celles du psychique et celles du pneumatique. Les pleurs nés du corps viennent

des pensées tournées vers la pauvreté, les souffrances passées, les soucis journaliers. Ceux du psychique nourrissent la prière de la crainte du Jugement, de la conscience des péchés, de la bonté de Dieu, de la mort et de l'au-delà qui s'annonce. Quant aux pleurs du spirituel ils viennent du sentiment de la majesté de Dieu, de la stupeur devant l'étendue de sa sagesse, de l'admiration devant la gloire du monde futur, etc. Ce sont plutôt des larmes de joie. Mais d'autres coulent aussi à la pensée de l'ingratitude des hommes, de leur oubli de Dieu¹⁴. Ce goût des larmes se rencontre dans l'Antiquité chrétienne, comme dans des formes plus tardives à partir du XI^e siècle jusqu'au courant du XIX^e siècle. L'abondance de larmes traduit alors le repentir de l'homme de foi à la recherche du salut, son sentiment aigu de l'imperfection de sa condition terrestre, elle ajoute à la ferveur de sa prière (Patlagean, 1988; Thuillier, 1985; Vincent-Buffault, 1986)¹⁵. Au XVIII^e siècle, de manière plus profane, les larmes participent d'un pathétique de la vie mondaine, elles sont parfois voluptueuses et recherchées. En 1728, par exemple, Prévost écrit : « Si les pleurs et les soupirs ne peuvent porter le nom de plaisirs, il est vrai néanmoins qu'ils ont une douceur infinie pour une personne mortellement affligée. Tous les moments que je donnais à ma douleur m'étaient si chers que pour les prolonger, je ne prenais aucun sommeil » (cité in Vincent-Buffault, 1986, 47). On goûte alors la douce mélancolie des larmes, il n'y a aucune honte à les verser. Même dans une situation psychologique associée à la peine, les pleurs peuvent traduire une détresse personnelle ou un simple désagrément chez quelqu'un qui a « la larme facile », une manière de susciter la pitié ou d'exercer une pression afin de désamorcer la colère d'un partenaire, de montrer sa sincérité, de séduire en affichant une fragilité, un appel à être consolé. Leur nature est également multiple, on peut verser une larme ou pleurer à chaudes larmes, etc. Et bien entendu celles-ci ne sont pas dissociées d'une attitude corporelle, de mimiques spécifiques, d'un jeu de regard, etc.

De même que les larmes ne signifient pas universellement la douleur dans toutes les circonstances, le sourire ne manifeste pas nécessairement la joie. Le sourire est possible chez tout enfant dès les premières heures de son existence, il est signe d'apaisement physiologique, après deux

14. Cf. par exemple Pierre Miquel, *Lexique du désert*, Abbaye de Bellefontaine, 1986, p. 226. Les autres citations sont issues de Jean-Claude Guy (éd.), *Paroles des anciens. Apophtegmes des pères du désert*, Paris, Seuil, 1976.

15. G. Thuillier (1985, p. 13 *sq.*) montre la rhétorique des larmes en œuvre sous l'Ancien Régime. Les pleurs sont très fréquents dans la noblesse et la bourgeoisie, avec notamment une prédilection chez les femmes et les enfants. G. Thuillier observe le déclin, et l'appréciation péjorative des larmes émises en public, dans le monde contemporain.

semaines il commence à se socialiser et privilégie la mère. À partir du troisième mois, s'ébauche la communication : l'enfant commence à répondre au sourire de l'autre de manière significative (Cyrułnik, 1989). L'enfant entre alors dans le régime symbolique de son groupe, et son visage se modèle selon les usages sociaux du sourire. Même s'il est une donnée de l'ontogenèse le sourire pourtant n'apparaît pas sur le visage d'un enfant isolé originellement de tous liens sociaux comme le rappelle l'histoire de quelques enfants dits « sauvages ». De même l'enfant aveugle de naissance dont les sourires d'apaisement ne sont pas renforcés par la vue des autres ne modèle pas aussi aisément son visage. Le sourire n'est pas un automatisme inscrit une fois pour toutes dans la nature de l'homme et assuré de se déployer quelles que soient les circonstances. Expression d'une ritualité, il relève d'une symbolique corporelle, acquise par la présence des autres et renouvelée en permanence par les innombrables liens qui se nouent à chaque instant entre les acteurs. Il appartient à un ordre de signification, l'éducation lui donne une forme et un sens. Mircea Eliade raconte dans ses mémoires sa rencontre à l'université de Chicago avec une étudiante japonaise venue le voir pour une séance de travail. La jeune femme est vêtue de sombre et embarrassée, un sourire flotte sur son visage. Son père vient de mourir, et elle souhaite remettre le rendez-vous à plus tard. « Au Japon, écrit Lafcadio Hearn, il est d'usage, si vous êtes dans l'obligation absolue de faire part d'un événement pénible ou malheureux, de le faire en souriant. » La jeune femme se plie donc à une convention sociale qui s'impose à elle sans calcul ni distance, un usage qui lui fait corps et obligation de ne pas engager les autres dans une douleur qui lui est propre. Avec délicatesse elle donne une information essentielle à M. Eliade en lui laissant l'initiative. Elle respecte sa zone d'intimité personnelle. Le sourire est ici une étiquette sociale, une règle de savoir-vivre visant à protéger l'autre d'une émotion qui ne le concerne pas en le laissant seul décider de son action.

La naïveté qui est celle des « clés des gestes » ou de certaines approches biologiques est d'associer le sourire à la joie ou au plaisir. Or, sa signification varie selon les circonstances et les lieux. Même dans nos sociétés le sourire accompagne également la surprise, l'embarras, la politesse, la soumission, l'incrédulité, le dédain, le défi, etc. Il est parfois un comportement de façade pour dissimuler une gêne ou une contrariété après la prise de connaissance d'un échec personnel. En Chine il pouvait être associé à la colère (Klineberg, 1967). Il est aussi une manière ritualisée d'entrer en contact avec l'autre. Chez des vendeurs il devient un automatisme du dialogue avec le client, un inducteur subtil de consommation, un signe élémentaire de civilité, de reconnaissance de l'autre. Ailleurs il marque une recherche de séduction, d'affiliation, etc. Celui qui en est

avare est perçu comme distant, hautain, ou « aimable comme une porte de prison » alors qu'un « sourire ne coûte rien ». Le sourire témoigne d'un minimum social d'engagement par lequel les acteurs se confortent mutuellement dans l'estime qu'ils se portent et affichent le caractère plaisant de leur lien. D'où son usage rusé par lequel un acteur s'efforce rituellement d'afficher ses bonnes intentions à un partenaire plus ou moins dupe qui n'y verra peut-être qu'un sourire mielleux ou mi-figue, mi-raisin. Enfin c'est un ingrédient nécessaire des rites d'entrée ou de sortie d'une interaction, une modalité minimale de consécration de l'autre et de consécration de soi par l'autre. Si ce dernier ne renvoie pas de sourire, le signe est clair d'une hostilité ou d'un désintérêt. La même expression du visage connaît ainsi de multiples significations, parfois contradictoires, dont seules les circonstances sont juges, et les éventuelles intentions de l'individu qui peut s'efforcer de donner le change pour des raisons qui lui appartiennent (Le Breton, 1992).

LE JEU SOCIAL DE L'ÉMOTION

La culture affective cependant n'est pas une chape de plomb qui pèse sur l'acteur, elle est un mode d'emploi, une suggestion à répondre propre à des circonstances particulières, mais elle ne s'impose pas comme une sorte de fatalité mécanique. Non seulement parce que l'acteur « joue » avec l'expression de ses états affectifs, mais aussi parce que ces derniers ne sont pas toujours conformes aux attentes implicites du groupe : la fête où il est convié l'ennuie; en retrouvant un vieil ami il ne ressent pas la joie qu'il devrait; il n'éprouve pas de douleur à la mort d'un proche, etc. L'individu connaît dans ces situations le champ de possibilités qui imprègne le ressenti de l'émotion. S'il déroge aux attentes et s'il y attache de l'importance, il s'efforce alors de louvoyer afin de les approcher par un bricolage personnel et de maintenir l'estime de soi, ou l'image qu'il entend donner de lui-même à ses *significant others*. Il cherche à dispenser les signes socialement attendus pour ne pas troubler ou décevoir son public.

L'émotion n'est pas un réflexe affectif engendré d'emblée par les circonstances, elle relève d'une implication personnelle née parfois d'une délibération intérieure de l'individu un moment troublé, privé de repères pour répondre à la situation où il est mêlé. À un certain degré la mise en jeu affective elle-même répond au fait d'une connaissance précise de l'attitude qui convient le mieux face au public présent. Les émotions ou les sentiments apparaissent comme des rôles socialement tenus. Tout l'art du comédien repose justement sur l'aisance à feindre des émotions ou des sentiments que l'individu n'éprouve pas en offrant au public un

répertoire de signes aisément identifiables. La compétence à feindre adroitement déborde la scène de théâtre pour envahir celle de la vie quotidienne et de la comédie humaine. L'émotion exprimée est parfois en rupture avec le ressenti parce que l'individu ne souhaite pas se dévoiler et entend donner le change à ses compagnons en alléguant à leur jugement une série de signes qui donnent à voir autre chose. Il y a parfois un avantage à jouer un sentiment par souci de conformité, préservation de l'image de soi, stratégie personnelle, pour gagner les faveurs de quelqu'un, ne pas se découvrir, ne pas perdre la face, ne pas blesser l'autre, etc. En prodiguant les signes apparents d'une émotion qu'il ne ressent pas, l'individu se coule au sein des attentes collectives ou construit son personnage de manière appropriée à ses intentions. Un état affectif éprouvé peut être exprimé de manière adéquate mais aussi dissimulé, nuancé, diminué ou exacerbé, etc. L'expression du sentiment est alors une mise en scène qui varie selon les auditoires et selon les enjeux. À moins que l'« hypocrisie » de l'acteur ne soit connue de longue date ou inopinément révélée, le jeu social sur les émotions est une manière efficace d'influencer les autres. L'écart possible entre l'émotion et son expression publique favorise la duplicité, la ruse, la simulation.

Les circonstances amènent parfois à la nécessité d'un travail sur soi (Hochschild, 1979; 1983) afin d'éprouver et d'exprimer l'état affectif socialement approprié. L'individu est quelquefois désorienté, il hésite sur la nature de son ressenti, pris entre des alternatives dont il ne sait laquelle choisir. En se mettant dans la peau des autres ou en puisant dans leur regard des jalons susceptibles de le guider sur la bonne voie, il tâtonne vers l'émotion adéquate à ses yeux ou du moins vers son expression sociale judicieuse. Il cherche ses marques, et les autres sont les miroirs où il quête les informations nécessaires pour s'ajuster aux circonstances, trouver leur mode d'emploi. Dans ce cas, il ne s'agit pas de masquer son affectivité, mais plutôt, avec sincérité, de se couler dans les schémas sociaux en y trouvant une vérité provisoire de la conduite et du ressenti. La recherche du naturel n'est pas naturelle, elle est un effort de compréhension, un travail sur soi pour se présenter sous un jour favorable. On essaie ainsi de ne pas se montrer déçu par une proposition dont on attendait davantage, de ne pas se mettre en colère malgré la patience que sollicite un client particulièrement obtus, de combattre une tristesse envahissante alors que des amis autour de soi fêtent un événement heureux, de raisonner une souffrance qui pèse sur les relations nouées avec les autres. Une vendeuse inquiète pour son enfant malade sourit néanmoins au client car telle est la règle exigée par son patron pour donner une impression favorable à la clientèle. Un employé s'efforce de faire bonne figure dans une administration où il est humilié. Dans les

lieux publics s'impose une mise à distance du sentiment afin de ne pas choquer ou de préserver une intimité que le regard des autres gênerait : des amoureux ne laissent pas leur tendresse s'épancher de la même manière dans la rue ou dans leur chambre. etc. La face sociale l'emporte alors plus ou moins sur l'intériorité du sentiment. Le narrateur de *La Recherche*, déchiré par l'absence d'Albertine, écoute Françoise lui parler, mais il se sent ailleurs. « Elle causait avec moi, mais je détestais cette conversation, sous la continuité uniformément banale de laquelle mes sentiments changeaient de minute en minute, passant de la crainte à l'anxiété, de l'anxiété à la déception complète. Différent des paroles vaguement satisfaites que je me croyais obligé de lui adresser, je sentais mon visage si malheureux que je prétendis que je souffrais d'un rhumatisme pour expliquer le désaccord entre mon indifférence simulée et cette expression douloureuse¹⁶. » Le visage impassible des joueurs de poker illustre à merveille le contrôle sur soi que suggèrent les circonstances. L'ambivalence des sentiments qui fait justement leur particularité échappe totalement aux approches biologisantes de l'affectivité qui ne disposent pas des moyens intellectuels de s'y intéresser.

La recherche d'une adéquation du sentiment incite parfois à demander conseil aux autres, à les questionner sur leur expérience propre ou à essayer d'opérer sur soi un travail d'induction en mobilisant des souvenirs heureux s'il convient d'afficher sa joie, ou pénibles si la situation exige finalement de manifester la souffrance ou le mépris, etc. En cas d'échec, si l'individu se sent émotionnellement en rupture ou en décalage avec les autres, il peut se redéfinir comme psychologiquement perturbé et solliciter l'aide d'un thérapeute afin de retrouver ce qu'il juge être un meilleur ajustement au réel (Thoits, 1985). On peut projeter sur l'autre ou sur la situation des significations qui modulent leur impact affectif : par exemple pour essayer de se détacher d'une personne s'efforcer de la voir sous un mauvais jour, accroître la conscience de ses défauts ou de ses qualités s'il importe de se la rendre sympathique, etc. Distraire son attention d'un moment pénible en songeant à des événements agréables. Une modulation de la volonté ou de l'imaginaire se mêle à la situation pour en modifier la tonalité affective. Une autre technique consiste à agir physiquement sur son corps pour rester maître de soi : contrôler sa respiration pour lutter contre le stress, réprimer un sourire de satisfaction en pensant à autre chose, maîtriser un tremblement de peur, prendre un bain chaud pour calmer son anxiété ou sa colère, etc. D'autres recourent

16. Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 151.

même à des procédés pharmacologiques pour ne rien laisser au hasard et subordonner leur état affectif à leur intention rationnelle.

À l'inverse du comédien qui traduit des sentiments qu'il n'éprouve pas, le médecin, l'infirmière, le psychologue, le travailleur social, par exemple, sont journallement confrontés à la souffrance de leur public et se doivent de refréner une tendance trop forte à l'empathie pour ne pas pleurer sur le sort de leurs malades ou de leurs clients. Un cadre de référence, partie intégrante de leur professionnalité, et qui n'exclut pas de se sentir proche ou rempli de compassion, leur donne une mesure de la bonne distance affective qui autorise la reconnaissance de l'autre sans être absorbé par sa détresse. Certaines professions exigent dans leur pratique une solide maîtrise de soi pour ne pas se laisser emporter par la douleur de l'autre et maintenir jusqu'au bout l'attitude adéquate sans tomber dans l'indifférence ou la routine. Ce sont des tâches qui requièrent l'aptitude à un travail émotionnel par un contrôle de l'affectivité personnelle tout en s'efforçant de susciter et d'entendre la plainte ou la demande de l'autre en lui renvoyant une image positive (Hochschild, 1983).

INADEQUATION SOCIALE DE L'ÉMOTION

La communauté sociale identifie, classe et juge les états affectifs selon leur conformité implicite aux comportements attendus dans les différentes situations. Dans nos sociétés les ritualités sociales de l'émotion suggèrent la sobriété. La dispute entre deux automobilistes en reste à un échange de propos venimeux mais en principe sans passage à l'acte. L'intensité des émotions est contenue à l'intérieur d'un schéma prévisible même si les acteurs en présence jouent à la limite de la résolution physique du conflit. La souffrance n'affecte pas les relations sociales par un débordement de gémissements ou de larmes; la joie n'incommoder pas hors de propos les autres par son exubérance. Nos sociétés se caractérisent par la modération des sentiments. « Se laisser aller » est nuisible à l'image de l'individu que ce soit dans la douleur, la jubilation, la tristesse, la jalousie, la colère, etc. Le contrôle des émotions s'impose à quiconque souhaite ne pas s'exposer à un jugement défavorable. Trop de mesure cependant indispose et fait courir le risque d'une réputation d'insensibilité, d'indifférence, de tiédeur, etc. La discrétion en revanche est prisee, c'est-à-dire une émotion qui se conjugue à celle du groupe sans faire de vague.

Une prescription de comportements s'étaye sur les valeurs collectives mobilisées par les circonstances (Armon-Jones, 1986, 33). Il est difficile aux personnes concernées de ne pas déployer aux yeux des autres les émotions qui s'imposent socialement. Difficile de ne pas être ou paraître

effondré devant la mort soudaine d'un proche, de ne pas être en colère après avoir été copieusement insulté, ou de ne pas être heureux après l'annonce d'un succès inespéré. Une marge de tolérance excuse certaines entorses à la règle, mais ne pas se tenir à cette sorte de conformisme affectif que le groupe demande expose le contrevenant à des appréciations négatives, à des ripostes plus ou moins vives, voire même à l'ostracisme. Les ritualités sociales définissent implicitement le champ trouble des limites symboliques de l'émotion et de ses manifestations : au-delà elles opposent la civilité, la réprobation ou la répression. Un homme en colère qui échoue à modérer son agressivité et en vient à blesser une autre personne s'expose aux lois de la cité. Le lien social, pour sa pérennité et la protection de ses membres, suggère une régulation des sentiments, il inscrit la marge du tolérable, il balise l'originalité possible. Il suggère à chaque acteur une nécessaire délibération intérieure quand il est pris sous le feu de l'émotion afin de savoir jusqu'où il peut aller trop loin en manifestant sa colère, sa haine, ou son amour ; s'il convient ou non de franchir le désaveu de la société.

En revanche des conditions sociales en marge de l'ordinaire, mal régulées, donnent lieu à un débordement possible des passions, lors d'une campagne militaire par exemple si l'ennemi paraît déchu de toute dignité et de tout droit, voire même lors d'une expédition raciste où le meurtre, le viol sont vécus par leurs auteurs comme une vengeance légitime ou comme une manifestation du « droit des vainqueurs ». La société est également divisée en groupes ou en classes témoignant d'*ethos* différents. La violence, si elle est proscrite pour une large part de la population, peut être vécue en toute légitimité par un groupe qui considère que l'agression, le vol est une manière appropriée de se procurer de l'argent, du prestige, ou de combattre l'inégalité sociale. Si une partie de la société la réprouve et la condamne dans ses tribunaux, le groupe qui la met en œuvre peut considérer que ces manières de se comporter font partie de ses valeurs essentielles. Les émotions et les sentiments, à l'insu des acteurs la plupart du temps, naissent et se développent sous la pression diffuse du groupe, ils répondent à des convenances sociales dont il est malaisé de se détacher. L'incitation sociale à se conformer aux attentes est manifeste si dans certaines circonstances des sentiments couramment blâmés s'imposent à l'individu à son corps défendant : la peur le gagne sans raison et menace de lui donner une réputation de pleutre ; une jalousie dévorante lui rend la vie impossible ; un tempérament irascible aboutit à l'agressivité et au passage à l'acte, etc. Le dérapage hors des normes contraint celui qui s'en rend coupable à une nécessaire recherche de caution morale le ramenant malgré tout au sentiment commun : « Je sais bien, mais quand même... », « N'importe qui aurait fait comme moi... »,

« Je ne sais pas ce qui m'a pris... », etc. Le groupe lui cherche parfois des « circonstances atténuantes » excusant ou justifiant son comportement. Un autre recours consiste à poser la personne comme irresponsable de ses actes, à cause d'une quelconque maladie mentale, d'une dépression, ou d'un moment d'« absence », d'un « coup de folie », de la « haine » ou de la « rage ». Avoir agi sous l'influence de l'alcool ou d'une drogue est un autre système de justification d'une conduite affective inadéquate. On considère dans ces conditions que l'individu, sous l'empire de la folie ou de la drogue, ou aveuglé par sa passion, n'a pu se contrôler. Possédé, en quelque sorte, par un autre personnage, une instance étrangère à sa personnalité, il a transgressé la loi ou commis l'irréparable, mais sans le vouloir, voire même sans le savoir, son Moi étant désagrégé par l'hémorragie affective. L'argument est entendu dans les tribunaux, il a cours également dans les notions profanes où l'individu est souvent perçu comme le « jouet » de ses émotions quand celles-ci sont trop vives.

La société dispose aussi d'innombrables délégués pour maintenir l'affectivité des acteurs à l'intérieur de limites tolérables, qu'il s'agisse de la police, des tribunaux, des travailleurs sociaux, des psychologues ou des psychiatres, voire même des passants ou des voisins confrontés à une scène troublante. Des garde-fous rappellent à tout instant les risques encourus par l'individu qui transgresse les règles des usages affectifs. Perte de sa réputation, anéantissement de l'estime de soi, remontrances, emprisonnement, mise à mort, etc., les degrés de la réaction collective sont nombreux. Le même acte pouvant recevoir des significations bien différentes selon les circonstances sociales et culturelles. Le mari trompé ayant tué sa femme dans un excès de jalousie rencontre selon les lieux une indulgence fondée sur les règles de l'honneur ou il est condamné à une lourde peine selon les juridictions locales ou le droit coutumier. Ailleurs il est banni de sa communauté ou contraint de restituer la dot versée par la famille de son épouse. Un tel acte est en outre impensable dans maintes sociétés qui associent le sentiment amoureux à d'autres règles et ne connaissent pas la jalousie sous cette forme, ni même la notion d'adultère. La meilleure incitation à la conformité aux ritualités affectives tient à la mise en jeu de l'estime de soi qu'elle mobilise et qui est intériorisée en principe par tout individu comme une seconde nature. Le jugement des autres est une prévention efficace à la tentation de déroger aux attentes communes.

LES LIEUX APPROPRIÉS DE L'ÉMOTION

Si socialement il n'est guère pensable de laisser libre cours à certaines émotions, des lieux appropriés autorisent en revanche à les vivre sans

détour, sans crainte du jugement des autres, sans nécessité de réfréner sa sensibilité. Le cabinet du psychologue en offre une illustration. Dans le secret de la cure ou de l'entretien l'individu libère au moins par la parole, mais aussi par une mise en jeu corporelle, un faisceau de sentiments retenus, dont l'abréaction serait difficilement concevable dans les conditions ordinaires de l'existence. D'autres dispositifs encouragent également une libre expression de l'émotion : le psychodrame, les thérapies corporelles, le *happening*, les représentations théâtrales, les manifestations politiques, les stades sportifs, etc.

Des espaces sociaux accueillent l'expression de sentiments qui ne pourraient ouvertement se vivre ailleurs. Un exemple emprunté à la Grèce : E. Papataxiarchis dresse une carte d'ambiance de la culture affective de la Grèce égéenne. Émotivité, intensité des affects : « La culture grecque est bruyante, écrit-il, et le vacarme émotif ne saurait échapper à l'ethnologue » (Papataxiarchis, 1994, 7). Hommes et femmes vivent avec le sentiment profond de « tenir leur place », mais selon des représentations et des destinations bien différentes. « Des hommes, on dit qu'ils sont "par nature" doués d'*andrismos* (de "virilité") : un caractère fort, courageux, noble qui les autorise à posséder des biens, à tenir des rôles (à représenter), à défendre les devoirs d'allégeance, à gouverner un moi territorialisé. Les femmes, étant "par nature" la partie faible de l'humanité, retiennent dans le tissu de leur identité sociale quelque chose de leur vulnérabilité native. Pour se protéger elles-mêmes et tous ceux qui dépendent d'elles, il leur faut faire preuve de retenue et se tourner vers l'intérieur, éprouver et manifester de la "honte" » (Papataxiarchis, 1994, 9). Quand les hommes ne sont pas aux champs ou en mer, ils passent le temps au café dans une sociabilité chaleureuse, à boire et à discuter ensemble. Le *kéfi* est l'émotion essentielle qui régit la relation aux autres dans ces circonstances, elle traduit la « bonne humeur », la jouissance du moment, l'affranchissement des soucis du quotidien. Moment de communion avec les autres sous l'égide de la légèreté. Le *kéfi* est un fait masculin et les femmes n'y sont pas admises. Tout homme possède un potentiel de *kéfi*, mais chacun diffère quand à ce qu'il peut en supporter ou en propager. Plus un individu prend plaisir à ces situations, plus il est réputé. Dans les sociétés méditerranéennes et latines comme celle de la Grèce, les hommes et les femmes sont tenus à demeurer dans un registre spécifique d'émotion. Au Portugal également, comme dans le pourtour méditerranéen, les hommes laissent aux femmes l'émotivité, la tristesse, l'amour romantique, etc. Ils se perçoivent du côté de la force de caractère, de la raison. Mais dans le nord du Portugal, dans le contexte de la sociabilité masculine du café, les hommes lâchent la bride à leurs émotions en entendant le *dezedor* déclamer ses poèmes qui disent la douleur d'exister,

l'injustice, l'amour, etc. La poésie autorise alors l'expression d'une affectivité qui serait malencontreuse dans un autre contexte. « La manière dont les sentiments de ce groupe d'auditeurs étaient extériorisés, acceptés, rendus dicibles par l'intermédiaire de la poésie, plaçait donc ce champ de verbalisation en net contraste avec l'*ethos* de l'expression des émotions par les hommes : ceux-ci ne sont jamais supposés exprimer librement des sentiments et des émotions qui mettent en cause l'image de la force et de l'autosuffisance masculine » (Vale de Almeida, 1994, 22-23). Dans la vie ordinaire les hommes contrôlent une émotion qu'il serait malséant d'exprimer. Dans l'espace du café, à l'écoute du *dezedor*, tout devient possible hors de la présence des femmes.

DIRE L'ÉMOTION

Les sentiments et les émotions répondent à des explications sociales et culturelles bien différentes d'un lieu à l'autre. Nos sociétés suggèrent des théories hormonales, neuronales, anatomo-physiologiques, évolutionnistes, psychologiques, sociologiques, etc. D'autres sociétés mettent en avant des organes particulièrement investis, une physiologie symbolique où puisent les mouvements affectifs. Les Chewong de Malaisie, par exemple, traduisent leurs sentiments par l'intermédiaire du foie « Ainsi peuvent-ils dire “mon foie est bon” (je me sens bien) ou “mon foie est tout rétréci” (j'ai honte) » (cité par Heelas, 1986, 244). Williams découvre la même origine de l'émotion chez les Elema. En Équateur la tristesse habite la région thoracique, elle s'enracine dans les poumons et le cœur. Palpitation cardiaque et maux de tête la traduisent physiquement. Une manière de la soigner consiste à raffermir le cœur en donnant au patient des poussières de pierres. On frotte aussi son corps avec différentes substances végétales ou animales. L'extraction d'animaux impurs logés dans la chair du patient est également pratiquée. Les éléments ayant recueilli une part de la substance de l'émotion sont ensuite jetés dans un ravin. Nul ne doit plus jamais les toucher sous peine d'être à son tour contaminé par la tristesse. Une femme doutant de l'affection de son mari peut lui transmettre cette tristesse en mélangeant des fragments de sang séché à ses aliments (Toussignant, 1989, 1993). Chez les Ilongot, le cœur est le centre de la vie émotionnelle, à la fois organe et âme, et lorsque la colère est perçue comme un jaillissement d'étincelles bondissant hors du cœur il ne s'agit pas d'une métaphore. Chez les Pintupi, population aborigène australienne, l'estomac, lieu où réside l'esprit, est source d'une série d'émotions (Myers, 1986, 107). Pour les Tahitiens rencontrés par Levy, les émotions ont également leur siège dans différents organes. On en

parle à la troisième personne, et non comme si elle émanait de soi. Un homme en colère dira par exemple : « Mes intestins sont en colère » (Levy, 1973, 213).

Chez les Dogon les émotions trouvent leur source dans une corporéité symbolique. La joie, par exemple, est un sentiment bénéfique qui éveille le foie, fait battre doucement le cœur à la manière d'un feu qui brûle avec régularité. L'« huile » du foie fond et se rend dans les articulations et les renforce. Dans la colère le cœur flambe, bat fort, et « donne des coups de pied » qui heurtent les poumons; « “Tout remue” et l'eau du foie bouillonne, tandis que son huile saute et grésille comme du beurre chauffé trop violemment... La vésicule biliaire gonfle et déverse de la bile dans le foie, ce qui confère de l'amertume aux paroles » (Calame-Griaule, 1965, 369). La douleur physique ou morale « carbonise » le foie. Les larmes sont considérées comme une perte de l'« eau du sang » (la lymphe); le cœur s'échauffe, et celle-ci s'échappe par les yeux à la manière d'une eau bouillante.

Les représentations populaires de nos sociétés confèrent au cœur un rayonnement symbolique qui l'associe à l'amour, à la générosité, à la tendresse, etc. Chaque organe mobilise des sentiments particuliers. Une étude de vocabulaire de la langue anglaise (métaphores ou expressions idiomatiques) montre l'association fréquente de la colère et d'un fluide chaud dans un container (Lutz, White, 1986, 419). On retrouve les mêmes « métaphores hydrauliques » dans les usages populaires du français : « Ça va bouillir », « Je vais exploser », « Ma colère monte », « Il est trop tendu, ça va éclater », etc. Image de « surchauffe » qui aboutit à l'explosion de la colère.

Des systèmes de connaissance s'attachent à distinguer les multiples états de l'affectivité, ils contribuent à les nommer, à les communiquer ou à discuter à leur propos. Le lexique organise l'expérience du groupe, alimente le discours, suggère les métaphores appropriées, permet l'auto-analyse. Il confère un ordre aux mouvements ambigus et fugaces de l'affectivité, il est la traduction orale de l'expérience émotionnelle du groupe. Mais de même que les états affectifs et leurs manifestations varient d'un groupe social et culturel à l'autre, le vocabulaire qui leur est associé n'est pas aisément traduisible terme à terme en une autre langue. Les émotions ne sont pas des substances, des objets descriptibles dont on trouverait sans peine les équivalents d'une culture à l'autre à travers le seul examen des lexiques. Ce sont des attitudes provisoires manifestant la tonalité affective de l'individu dans sa relation au monde, ce qui les provoque, la manière dont elles résonnent en lui, leur modalité d'expression, ne se conçoivent pas hors du système de sens et de valeur qui régit les interactions au sein du groupe. Chaque culture affective dispose en propre de son vocabulaire et de sa syntaxe, de ses expressions

mimiques et gestuelles, de ses postures et de ses modalités de déplacement. Les lexiques et les expériences qu'ils recouvrent sont malaisément superposables, de même que deux langues ne sont pas de simples échos l'une de l'autre. La traduction d'un terme du vocabulaire affectif ne garantit pas qu'il s'agisse de la même expérience dans les deux langues sollicitées.

Les particularités et les nuances du vocabulaire de l'émotion et du sentiment se laissent parfois mal appréhender par les étrangers au groupe qui les a conçues et pour qui elles sont pleinement intelligibles. Les communiquer sans perte de sens appelle de longues périphrases, une habileté de langage se jouant des approximations mais donnant néanmoins le change, ou bien encore la solution en apparence paresseuse mais juste de reprendre le terme original de la langue pour souligner les difficultés de traduction. Leff (1973, 301) note par exemple que « dans nombre de langues africaines un seul terme signifie le fait d'être triste et d'être en colère ». Les connotations pratiques des termes perçus comme équivalents font apparaître des surprises. J. Henry note chez les Kainkang, une société indienne du Brésil, les conséquences de l'expression *to nu* que dans un premier temps un observateur détaché, ou indifférent au contexte social, relierait à « colère ». « *To* indique une direction et *nu* exprime la colère. Dans ce cas *nu* est traité comme un verbe. L'élément *nu* fonctionne aussi de façon isolée, et signifie alors "dangereux". Une phrase avec l'expression *to nu* signifie (il est) dangereux. Ainsi, *to nu* inclut une dimension de danger immédiat, et *nu* quelque chose d'une colère indirecte. Ainsi la phrase "je suis en colère contre vous" signifie en fait "je suis dangereux pour vous". Avec un tel usage de la parole dans des situations difficiles, des conspirateurs ne diraient pas "Tuons-les", mais plutôt "Soyons en colère contre eux". Quand Thuli demande à son beau-père de se mettre en colère, il lui demande de commettre un meurtre » (Henry, 1936, 255). Non sans humour, J. Henry observe qu'il ne faut surtout pas dire à un Kainkang qu'on est en colère contre lui car loin du repentir sa réaction serait une manifestation de rage. Même s'il sait que son interlocuteur n'a guère l'intention de lui nuire, une aura dangereuse gravite autour de la colère déclenchant une peur, qui à son tour entraîne la colère (p. 256).

Certaines sociétés se réfèrent à un vocabulaire limité pour nommer leur affectivité; mais d'autres sollicitent des centaines de mots pour en faire état (Heelas, 1986, 238 *sq.*). D'où le paradoxe pour les chercheurs naturalistes ou inspirés par la biologie de recourir pour nommer les émotions à un vocabulaire de sens commun qui pourrait être d'un tout autre ordre dans une autre langue. L'émotion est alors transformée en essence dont il suffit de trouver les équivalents lexicaux dans d'autres

langués. Mais on ne saurait saisir le mouvement complexe de l'émotion sans la mettre en lien étroit, dans une situation précise, avec la manière dont se mêle étroitement à la trame sociale une culture affective propre à un groupe où il est impensable de retrancher un aspect sans perdre de vue la structure d'ensemble qui lui donne sens (Myers, 1989; Papataxiarchis, 1994; Vale de Almeida, 1994). Certes, comme l'observe finement Blondel dans un texte ancien, « le langage ici n'exprime jamais, bien entendu, la stricte intimité des consciences proprement individuelles puisqu'il révèle exclusivement ce qu'elles ont entre elles de communicables et, par conséquent, de commun, mais il ne souligne pas davantage des traits immuables de l'espèce, puisque l'image qu'il nous offre n'est pas toujours et partout semblable à elle-même » (Blondel, 1927, 158).

CULTURES AFFECTIVES

La particularité sociale et culturelle de l'affectivité des sociétés, le fait que les *ethos* diffèrent sensiblement d'un lieu et d'un temps à l'autre selon les orientations collectives, se marquent par l'existence d'émotions ou de sentiments qui ne sont pas traduisibles sans de grossières erreurs d'interprétation dans le vocabulaire d'un autre groupe. La fidélité aux significations visées implique alors de conserver le terme local pour désigner la singularité de l'état affectif, ou de recourir à des explications, à de longues périphrases afin de le discerner avec nuance et précision. Nombre d'ethnologues disent ainsi leur impuissance à rendre compte de la culture affective de la société qu'ils étudient à cause de sa singularité. Un tel détour anthropologique montre la relativité culturelle des *ethos* et l'arasement des différences que constitue une affirmation péremptoire sur l'universalité de l'émotion et de son expression. L'écueil de traduction renvoie bien à des différences de ressenti d'une société et d'une époque à l'autre. En outre, chaque état affectif s'insère dans un ensemble de significations et de valeurs dont il dépend, et dont on ne le détache pas sans en déchirer la trame. Une culture affective forme un tissu serré où chaque émotion est mise en perspective à l'intérieur d'un ensemble indissociable. Parler des émotions dans l'absolu, comme par exemple de la colère, de l'amour, de la honte, etc., revient à commettre une forme plus ou moins nette d'ethnocentrisme en postulant implicitement une signification commune à différentes cultures. Alors que les motifs de honte, par exemple, peuvent être étrangers, inconnus pour d'autres sociétés, les conséquences bien différentes, et le ressenti affectif ainsi visé n'avoir guère de traits communs avec celui d'un individu « honteux » dans nos propres sociétés (Herzfeld, 1980). Il faudrait à la limite mettre

des guillemets à chaque usage d'un terme émotionnel pour traduire le fait qu'il ne s'entend réellement qu'à l'intérieur d'un *ethos* propre.

J. Leff (1977, 322) fait état de plusieurs recherches sur la dépression qui trouvèrent aisément des équivalents sémantiques dans la famille indo-européenne mais échouèrent en revanche face au chinois, au yoruba, et d'autres langues issues de sociétés non occidentales. Il fallut emprunter des périphrases afin de forger des catégories plus ou moins proches mais ne traduisant pas la durée d'une telle affection pour nos sociétés. Marsella conclut une étude transculturelle autour de la dépression en expliquant que celle-ci « n'est guère représentée dans le lexique des peuples non occidentaux » (Marsella, 1977). Les ethnopsychologies révèlent bien des particularités sociales et culturelles qui relativisent le répertoire affectif de nos sociétés sur lequel se fondent les naturalistes pour étayer leur conviction d'une universalité de l'émotion.

Le concept *amae*, considéré par le psychiatre Doi comme une clé pour comprendre la mentalité japonaise, n'a pas d'équivalent dans d'autres langues car il renvoie à une culture affective propre, même s'il se retrouve ici ou là dans le ressenti individuel ailleurs qu'au Japon (Doi, 1988). Les Japonais eux-mêmes s'étonnent de l'absence d'un terme équivalent dans le lexique des langues occidentales ou un tel sentiment ne peut être restitué que par des périphrases ou des explications. Doi s'est efforcé de définir cette émotion singulière et suggère les périphrases suivantes : « dépendre de l'amour d'un autre », « se réchauffer » ou « se livrer à la douceur d'un autre ». L'émotion se réfère à une agréable dépendance, à la recherche d'une gratification ou à l'abandon passif à l'affection d'une autre personne. Elle n'est pas aisément verbalisée au Japon. La conduite de l'enfant à l'égard de sa mère donne l'archétype d'un sentiment qui se poursuit ensuite sur un autre registre. *Amae* dérive d'ailleurs du verbe *amaeru* qui signale la dépendance, l'attente d'un traitement favorable, mais dont la racine est commune avec *amai* qui signifie « sucré ». Au-delà donc du modèle d'origine, le sentiment *amae* se retrouve dans les relations entre le mari et l'épouse, le maître et le disciple, etc. Sur le fond d'une relation dissymétrique, *amae* introduit une chaleur réconfortante, une douce intimité. La verticalité des relations sociales au Japon est un principe d'explication de l'éminence de ce sentiment qui valorise et rend moins tranchante une dépendance personnelle. Le mot *amanzuru* désigne lui le fait de se contenter, de se soumettre à une situation, de s'en faire une raison, etc. Ainsi, selon Doi, si la préférence dans les relations inégales réside dans *amae*, si les circonstances ne rendent pas possible ce sentiment, alors on se contente d'*amanzuru*. Doi analyse l'enchevêtrement de sentiments qui compose la vie affective des Japonais en lien avec *amae*. Ainsi *giri* qui témoigne de l'obligation, du

devoir, et *ninjô* qui traduit la compassion. Ce dernier terme marque un supplément de faveur adressé à un autre dans le cadre moral du *giri*. « Les Japonais, écrit encore Doi, pensent que l'usage des mots peut refroidir l'atmosphère alors que les Américains au contraire se sentent encouragés et rassurés par une telle communication. Cela est lié à la psychologie de l'*amaé* car au Japon ceux qui sont proches l'un de l'autre – ou plutôt ceux qui ont le privilège de se fondre ensemble – n'ont pas besoin de mots pour dire leurs sentiments. Il faut ne pas se sentir en prise sur l'autre (manquer à l'*amaé*) pour éprouver ainsi la nécessité de verbaliser » (Morsbach, Tyler, 1986, 290).

Margaret Mead pointe un comportement nommé *musu* à Samoa. Cette manifestation affective traduit le refus non motivé de faire quelque chose. Une femme repousse son amant, un bébé ne veut pas se coucher, un chef ne consent pas à prêter sa coupe à *kava*, etc. Interrogé sur son opposition l'individu déclare simplement qu'il ne sait pas : « Je me le demande », « Je ne sais pas, c'est tout », une telle attitude est admise, elle se justifie et provoque même « une sorte de respect superstitieux » (Mead, 1963, 381). À Bali, M. Mead repère une association entre la peur et le sommeil qui illustre là encore de manière nette l'enracinement de l'émotion au sein de la culture. Quand des Balinais sont effrayés ils vont dormir. Cette conduite est nommée d'ailleurs expressément *takoet poeles* (effrayé endormi). Un jour M. Mead envoie ses aides porter des ustensiles de cuisine en bus dans une habitation où elle doit se rendre. Quand elle arrive plus tard en compagnie de Bateson, elle les découvre assoupis. Ils avaient oublié leur paquet dans le bus et, effrayés de la réaction qu'ils imaginaient de la part de l'ethnologue, ils s'étaient endormis. La peur est un sentiment contrôlé par le sommeil (Bateson, Mead, 1942, 191)

H. Geertz signale la singularité du terme javanais *sunngkan* « qui se réfère à un sentiment de politesse respectueuse devant un supérieur ou un non-familier, une attitude de contrainte, de répression de ses propres impulsions et désirs, de manière à ne pas perturber l'équanimité émotionnelle de celui qui peut être spirituellement plus élevé que soi » (Geertz, 1959, 233). Elle souligne la particularité culturelle des termes de « respect » en usage à Java, comme ceux de « honte » et de « culpabilité » pour nos sociétés occidentales, couramment employés pourtant pour désigner des états affectifs inhérents à des membres d'autres sociétés. Appliquer ces termes en misant sur leur universalité témoigne d'une réduction des différences (Piers, Singer, 1953). Eduardo Crespo cite la *vergüenza ajena* comme une émotion typiquement espagnole caractérisée par le bouleversement intérieur ressenti à la vue d'un individu se comportant de manière inadéquate. La honte éprouvée reste pourtant extérieure à l'individu qui ne participe en rien à l'infraction des normes,

ni ne se sent coupable. Mais la résonance affective est si forte qu'elle est différenciée des autres car elle touche à une notion clé de la culture espagnole, celle de la *dignidad*. La *verguenza ajena* « est une arme terrible pour disqualifier une action ou un acteur, ceux qui sont à son origine sont considérés comme ridicules, ce qui pour la culture espagnole est un redoutable stigmat » (Crespo, 1986, 214).

Les recherches de Rosaldo sur les Ilongot montrent le caractère culturellement spécifique du *liget*, une émotion se rapprochant vaguement de la colère des Européens, mais différente dans ses modalités de déclenchement et d'expression. *Liget*, observe Rosaldo, est un terme associé au chaos, à la séparation, au désordre, au jaillissement d'une forme affective incontrôlée par l'individu, une « colère » qui naît de la rage ou du succès d'un autre. Mais un tel état est connoté positivement car il confère une puissance au chasseur, il est une voie d'entrée symbolique dans l'âge d'homme. Il faut l'avoir vécu pour avoir le droit de se marier et assumer sa responsabilité d'adulte. *Liget* engendre une énergie dirigée vers une fin « "Je suis chargé de *liget* quand je chasse", dit un homme, "car je ne crains pas la forêt"... *Liget* orienté sur un objet désirable dépasse le défi et l'irritation qui est à sa source. Concentré, il fait les enfants, excite au travail, fixe la détermination du chasseur, donne courage et force, aimante la vision vers la victime ou vers la tâche à accomplir » (Rosaldo, 1980, 49). Rosaldo note également que le même terme vernaculaire englobe ce qui, à nos yeux, relèverait d'expériences différentes comme celles de la colère et de l'envie. Des catégories que nos sociétés occidentales distinguent avec soin comme l'embarras et la honte sont nommées d'un même terme dans la société tahitienne, et plus largement en Polynésie. Alors que, en revanche, des termes différents désignent la peur ressentie maintenant et celle qui évoque un événement à venir.

A. Strathern montre chez les Hagen, en Papouasie-Nouvelle-Guinée, une configuration opposant un sentiment qui s'affiche sur la peau, *pipil*, qui pourrait se traduire par honte, peur, et *popokl*, proche de colère. Les manifestations de *pipil* impliquent non seulement le fait d'être mis en défaut devant des pairs, mais aussi d'être terrifié par les esprits au point que « notre peau se couvre de sueur; les cheveux dans notre cou se lèvent; nos dents s'agacent; nous disons que les esprits vont nous tuer et nous manger. Ceci arrive quand nous allons dans un cimetière ou une maison où un homme est mort et que nous entendons une chauve-souris ou un hibou appeler ou quand nous voyons un marsupial et que nous pensons qu'un esprit est derrière tout ça » (Strathern, 1975, 349). Si *pipil* est une émotion qui s'extériorise à la surface du corps, *popokl* traduit une colère suscitée par l'exaction des autres mais qui demeure intime, enfermée dans la délibération secrète de l'individu. Il peut n'être jamais

révélé. La manière courante de son expression passe par la maladie. Si le *pipil* est tout extériorité, *popokl* est tout intériorité. En tombant malade le sujet affiche son émotion. La procédure thérapeutique impose qu'il révèle la raison de son trouble. La confession, du fait de projeter hors de soi dans les mots le *popokl*, est l'étape initiale de la guérison. M. Mead observe un rituel proche à Samoa (Mead, 1963, 382).

Les Kwakiult connaissent la souffrance du deuil d'un proche, mais leur douleur est mêlée à un sentiment d'affront. Même si la mort a eu lieu dans des circonstances hors de tout soupçon, même si elle n'était en rien le fait d'une agression ou d'un accident, on considère néanmoins que les autres groupes sont responsables du décès. Et ce mélange de douleur et de colère impose socialement de venger l'offense en allant tuer des ennemis. « C'était une sorte de compensation que l'on s'accordait en mettant dans le deuil une autre famille », résume R. Benedict (1950, 240). Durkheim consacre quelques pages des *Formes élémentaires de la religion* à montrer le même sentiment confus de tristesse et de colère chez les Kurnai où les parents du défunt « ont comme un besoin de venger par un moyen quelconque la mort survenue » (Durkheim, 1968, 562 sq.). Chez les Esquimaux Utka, Jean Briggs (1970) ne constate dans la vie courante aucune expression de colère. Non seulement ils ne l'expriment pas, mais ils ne la ressentent pas, et ne disposent d'aucun terme pour la nommer. Des circonstances qui la déclencheraient dans nos sociétés ne suscitent aucune réplique de cet ordre. Aucun mot du lexique Utka n'évoque même de loin un équivalent de la colère. Cette attitude est cependant bien perçue chez les enfants ou chez les étrangers, un même mot la désigne comme infantine. Les chiens peuvent être parfois battus, mais le lien social est exempt de colère. Michele Rosaldo suggère que Jean Briggs confond « absence » et « peur » de la colère, faisant ainsi l'hypothèse d'un refoulement de ce sentiment, mais il n'en reste pas moins que sa mise en jeu inexistante dans la société Utka dessine une carte affective spécifique.

Lek, en balinaï, n'a qu'une lointaine parenté avec la honte qui naît chez le coupable après la découverte de sa transgression. C'est un sentiment qui renvoie plutôt à une rupture dans le caractère cérémoniel de l'existence collective. C. Geertz traduit *lek* par trac, et lui associe une « nervosité diffuse, modérée d'habitude, bien qu'en certaines situations elle devienne presque paralysante devant la perspective (et le fait) d'un rapport social. *Lek* traduit l'angoisse de manquer aux règles de l'étiquette, de ne pas se montrer à la hauteur du rôle socialement attendu, à la manière dont, sur une scène de théâtre, le personnage s'efface soudain devant la maladresse du comédien. *Lek* renvoie à l'esthétique des relations sociales et à la crainte pour l'individu de rompre leur éclat par sa balourdise. Les rencontres face-à-face sont ainsi encadrées par le

lek qui les maintient en principe à l'intérieur des normes requises (Geertz, 1983, 153 sq.).

À la veille d'un combat les Vikings misaient sur le fait que certains d'entre eux deviendraient *bersek* dans le feu du combat et accompliraient ainsi des exploits guerriers dans cet état qui décuplait leur force. La crise pouvait même être suscitée par la seule évocation des ballades héroïques. Ainsi un roi à la force redoutable, désireux de les entendre à nouveau sans porter préjudice à ses troupes, se fit attacher par ses hommes afin que sa fureur reste inoffensive (Devereux, 1977, 5 sq.). Les Crow connaissaient sous une forme proche les « chiens fous » qui se précipitaient avec ardeur vers l'ennemi sans arme à la main, en quête d'une mort glorieuse mais sans conséquence sur l'issue du combat. Le coureur d'*amok* de Malaisie, après une frustration ou simplement l'audition du terme « *amok!*, *amok!* », s'élançait avec son kriss en s'efforçant de tuer ou de blesser ceux qui se trouvaient sur son chemin. Le seul moyen d'arrêter sa course meurtrière était de le tuer, mais non sans précaution car même avec une lance à travers le corps il cherchait jusqu'à son dernier souffle à tuer son adversaire. L'événement était si fréquent que des bâtons fourchus ou des lances pourvues d'une butée étaient remis au coin des rues dans les villes pour que la population puisse maîtriser les coureurs sans avoir à s'en approcher trop près. Van Wulfften Pathe (1936) rapporte que des Européens vivant de longue date en Asie du Sud-Ouest connaissaient parfois des crises d'*amok*, mais il n'existe aucun cas répertorié de Malais saisi par cette émotion en Europe. Chez les Aïnu l'attaque d'*umu* était provoquée par la vue d'un serpent ou d'un serpent-jouet, ou même par le cri « serpent! ». Et cela dans des lieux où les serpents étaient rares (Devereux, 1977, 5 sq.).

Schieffelin (1983) observe chez les Kaluli de Nouvelle-Guinée le complexe émotionnel constitué par la colère, le chagrin et la honte, ces formes affectives se mêlant les unes les autres, empruntant une définition culturelle propre et se déployant dans des situations précises. La société Kaluli est égalitaire et la réciprocité sociale est à son fondement. La colère y est valorisée, on juge même volontiers un homme sur son aisance à se mettre en colère et sur la vigueur avec laquelle il la manifeste. Les Kaluli ne dissimulent ni ne réforment leur sentiment. La colère, le chagrin, la peur, la compassion, etc., s'expriment de façon dramatisée. Chacune de ces émotions est interprétée à l'intérieur du schéma de réciprocité sociale. La colère renvoie à la perte, à la frustration. Mais la victime s'attend à une compensation. En exprimant sa colère elle témoigne de son attente à recevoir une attention particulière du coupable ou du groupe en misant sur la compassion qui ne manquera pas de se manifester. Si la réparation se fait attendre, l'homme outragé parcourt en

long et en large la maison collective en lançant des injures à la ronde de façon à attirer l'attention sur l'injustice subie. Une autre méthode pour resserrer les liens autour de soi de la société Kaluli est d'offrir un visage de désespoir, avec abondance de larmes et lamentations, lors d'un deuil par exemple. Figure de l'énergie lors de la colère, l'homme devient alors une image de l'impuissance radicale. Quant aux femmes, elles canalisent leur détresse dans des chants larmoyants en quête de la même compassion sociale¹⁷.

La linguiste Anna Wierzbicka en recourant à des situations concrètes illustre la difficulté de traduction en d'autres langues des termes clés du vocabulaire affectif des Ifaluk tels que les décrit Catherine Lutz (1987). Elle examine tour à tour plusieurs mots rendant compte d'émotions courantes. Ainsi le terme *fago* que Lutz rend par l'association de trois mots anglais : *compassion*, *love* et *sadness* et qu'elle traduit par *sad love* (amour triste), signalant que ses informateurs recourent eux-mêmes à *love* comme terme correspondant en anglais. A. Wierzbicka observe que ni la langue anglaise ni la langue française ne peuvent sans perte de sens traduire *fago*. Parmi les situations que suscitent ce sentiment chez les Ifaluk, Lutz cite la maladie, le départ de l'île, le manque de nourriture. Quant aux conséquences sociales de *fago*, elle cite le fait de donner à manger, de pleurer, de parler gentiment. Lutz suggère une connotation de compassion, mais la nuance lui semble insuffisante sans un rapprochement avec amour et tristesse. « Qu'une langue n'ait pas de terme pour désigner l'amour en général, mais possède un mot qui associe des éléments d'amour avec des éléments de compassion ou un désir de protection à l'égard des êtres faibles et sans défense est une caractéristique de nombreuses langues indo-européennes », conclut A. Wierzbicka (1988, 102).

Autre exemple : *waires* que C. Lutz traduit en anglais par un mélange de *worry* et de *conflict*; en français également aucun terme ne condense ce sentiment d'être écartelé entre deux situations. Un cas concret de *waires* est cité par C. Lutz : une jeune femme apprend que sa mère, habitant une autre île, est tombée malade, elle est partagée entre le désir d'aller lui rendre visite et de rester près de sa sœur sur le point d'accoucher. A. Wierzbicka suggère que l'expression anglaise *to be in two minds* se rapproche de la situation, mais outre qu'elle ne réfère pas à un sentiment,

17. Dans nombre de cultures africaines l'expression de la colère est proscrite et ne se manifeste jamais. Si elle transparait néanmoins, elle est alors associée à l'immatunité, à la sorcellerie. La palabre est le seul moyen de désamorcer un conflit (Toussignant, Habimana, 1993).

elle ne marque pas la connotation négative propre à l'état de *waires*. Elle évoque le polonais *rozterka* qui traduit un sentiment pénible, mais sans recouvrir tout à fait la signification de *waires*. Elle examine avec la même attention plusieurs autres termes ifaluk et montre à chaque fois le caractère singulier d'un sentiment qui ne se traduit jamais sans réduction de sens, ou recours à une addition de termes si on souhaite malgré tout en rendre compte. En conclusion de son étude, A. Wierzbicka écrit que «L'unité psychique de l'humanité ne réside pas dans l'universalité apparente des notions telles que l'amour, la colère ou la joie, mais dans l'universalité de notions plus élémentaires, comme vouloir, dire, savoir, penser, bon, mauvais, etc., qui paraissent avoir une réalisation lexicale dans toutes les langues. Les notions du domaine des sentiments, tels l'amour, la colère ou la joie résultent des configurations spécifiques de ces notions élémentaires; elles sont comparables toutefois aux configurations conceptuelles d'autres langues ou d'autres cultures, car toutes ces configurations reposent sur des idées universelles, simples et claires, exprimées dans les éléments indéfinissables de toutes les langues du monde» (Wierzbicka, 1968, 105).

INFLUENCE DU GROUPE

Les mêmes circonstances déclenchent des comportements affectifs sensiblement différents si l'individu est seul dans sa chambre ou mêlé à un groupe de gens qui lui sont proches ou inconnus. La résonance de l'émotion connaît alors des variations, et plus encore le régime de signes individuels qu'elle donne à voir ou à entendre. Dans nos sociétés la ligne de partage entre le public et le privé, en termes de rapport au corps et à l'affectivité, est nettement délimitée. Il est moins aisé de rire à gorge déployée seul devant une séquence humoristique à la télévision qu'avec des amis réunis pour l'occasion. La même blague cent fois entendue ne perd pas de son sel dans un groupe alors qu'elle suscite l'ennui ou l'indifférence si on la lit dans le journal ou si on l'entend à la radio seul dans sa voiture.

Dans une période de détresse, l'homme se laisse parfois aller à pleurer ou à gémir s'il est seul chez lui alors qu'il s'efforce davantage au contrôle de soi s'il est entouré d'inconnus. Des étiquettes particulières régissent l'émotion ressentie, elles en contraignent l'expression à travers des attitudes à adopter, des gestes ou des mimiques spécifiques, un style oral particulier. Selon les différents publics qui en sont témoin ou partie prenante, selon qu'elle est partagée ou non, l'émotion connaît des formes et des intensités variées. La solitude atténue l'expression des émotions,

réprime leur manifestation, affaiblit les cris, ou les rires, apaise les mimiques, les gestes ou la parole. Elle amortit leur puissance. Si cependant les émotions se développent même dans la solitude, c'est que nous vivons aussi avec la présence diffuse des autres. L'individu est sous le regard de ses *significant others*, il intériorise leurs réactions supposées, il les convoque à partager son ressenti comme sur une scène dont ils seraient les témoins.

Nos émotions naissent, croissent ou s'éteignent dans un milieu humain qui les renforce ou les modère selon l'ébranlement qu'elles en reçoivent. Si la souffrance se donne parfois libre cours devant des familiers, elle se contient devant ceux que nous connaissons à peine ou devant la foule indifférente des trottoirs. La colère se dissipe ou s'enflamme selon l'attitude de l'adversaire et du public impliqué. Le rire redouble s'il se mêle à celui des autres, il s'éteint aussitôt s'il ne se gonfle pas de leur écho. Les autres sont les modulateurs, exerçant selon les circonstances et leur influence un rôle d'apaisement ou d'exacerbation. La colère, la haine, la jalousie, par exemple, s'avivent ou s'éteignent selon les propos de l'entourage, leurs gestes, leurs conseils, leur mise au point. La peur se dissimule ou disparaît si l'autre ne la partage pas, elle redouble, s'enflamme à la manière de la panique s'il la fait sienne. Le groupe est le terreau nourricier des émotions, de leur pleine mesure.

La foule potentialise les sentiments, elle change la sensibilité des membres qui la compose en les rendant plus ou moins solidaires des mêmes mouvements affectifs. L'individu qui s'y immerge et accepte de s'y perdre cède aisément à la contagion des émotions et leur subordonne sa personnalité. La foule donne à chacun de ses membres un sentiment de puissance, elle dissout en partie la conscience morale et autorise bien des licences de comportement que l'individu isolé ne se permettrait jamais. Emportés par la foule certains deviennent méconnaissables, ils vivent des enthousiasmes ou des rages qui les amènent à commettre des violences ou des actes de cruautés qu'ils réprouveraient d'ordinaire, ils adhèrent à des faits où ils ont peine à se reconnaître par la suite, leur conscience morale neutralisée par les mouvements de la foule. Ils se meuvent dans une autre dimension de leur existence personnelle et ils en éprouvent un sentiment de force. Non seulement toute culpabilité s'efface devant les actes commis, mais souvent chaque membre de la foule se sent le bras armé de la justice et cède à tous les interdits. « On a dans toutes ces occasions l'impression que l'inconscient court les rues, écrit Moscovici. Les masses lui servent de corps. Avec elles il crie, agit furieusement les bras, culbute les interdits, insulte ses supérieurs, sème partout le désordre et la contestation. Il se livre à toute sorte d'actes excessifs, à des violences inouïes. La réalité est abolie, les masses rêvent

d'un rêve brut » (Moscovici, 1991, 316; Freud, 1973). Les stades ou les palais des sports sont des lieux licites où l'expression des émotions atteint parfois une sorte de paroxysme radicalement absent de la vie ordinaire. Les passions se déchaînent autour des rencontres sportives, des hommes politiques ou des chanteurs connus, elles conduisent parfois à des explosions de ferveur ou de violence. Une fois ces manifestations achevées, la tension retombe. Hors du stade les insultes contre les joueurs ou l'arbitre changent de registre. La fureur a aussi ses conventions.

SOCIALISATION DES ÉMOTIONS

S'il incarne la présence au monde du sujet, le corps n'en est pas moins une réalité ambiguë. L'homme est son corps, mais il a aussi un corps. Ses manifestations spécifiques sont loin d'être toutes sous le magistère de la conscience, mais elles s'inscrivent malgré tout à l'intérieur de cadres sociaux. Le corps est une donnée socialisée, sémantisée. Il n'est pas d'emblée face au monde avec une faculté de déchiffrement de l'énigme que celui-ci propose. Les fonctions corporelles ou affectives qui soutiennent l'existence sociale de l'individu sont acquises, elles ne sont pas innées. La dimension culturelle développe selon des directions précises l'immense champ de possible contenu biologiquement par le corps (Le Breton, 1990; 1992).

Quels que soient ses origines, le lieu et le temps de sa naissance, un enfant est naturellement disposé à intérioriser et à reproduire selon sa personnalité propre les traits particuliers de la culture de n'importe quelle société humaine. Il incarne une somme de dispositions anthropologiques que seul le rapport aux autres, c'est-à-dire l'immersion dans un champ symbolique lui permet de déployer. Étymologiquement enfant vient du latin *in-fans* : sans parole, c'est-à-dire en termes plus larges, sans capacité immédiate de symboliser le monde qui l'entoure. Toute famille d'adoption qui voit grandir, en France ou ailleurs, un enfant venu du bout du monde fait la même expérience de sa plasticité à l'éducation qu'il reçoit. Plus il est jeune plus il est socialement et culturellement malléable. Toutes les ressources affectives de la condition humaine l'habitent en puissance. La socialisation dont il est l'objet opère une sélection parmi l'immensité du possible pour lui donner une culture affective spécifique. En grandissant, il ne cesse de limiter les possibilités de son ressenti et de son expression en inscrivant ses états affectifs à l'intérieur du lien social.

Les manifestations infinies dont il dispose à sa naissance, les mêmes pour l'enfant de l'âge de pierre, sont universelles. Pleurs, sourires, gestes, cris, émissions sonores, etc., s'inscrivent lentement dans un langage, nouent une communication étroite entre la mère et l'enfant, puis les autres. Elles façonnent lentement une sémiotique commune. L'éducation enracine ces formes, elle les organise, elle les renforce par les attitudes appropriées des proches à travers lesquels l'enfant perçoit son impact sur les autres, ajuste son attitude en conséquence selon les réprimandes ou les encouragements, afin de se couler dans les attentes collectives. Ses proches l'accompagnent au fil de son apprentissage des signes et des symboles et le font entrer dans le processus de communication. L'enfant est socialisé dans une culture et un groupe selon son appartenance sexuelle et le statut de sa famille, immergé dans un espace et une époque donnés. En ce sens il connaît les expériences émotionnelles particulières à cet ancrage. Harkness et Super (1985, 22) désignent du terme *environmental niche* la trame de significations et de valeurs qui enveloppe l'enfant et contribue à son éducation. Ces auteurs distinguent trois dimensions à ce processus de façonnement culturel de l'affectivité : la première englobe le cadre physique et social de l'enfant, les interactions quotidiennes, les lieux où il se tient, avec qui, etc. La deuxième dimension consiste dans la régulation culturelle de ses comportements : les apprentissages prodigués, la manière de le faire, etc. La troisième dimension renvoie à la psychologie des parents et des proches, à la tonalité du couple, à leurs expériences, à leurs valeurs spécifiques. L'enfant est éduqué à l'intérieur de cette « niche », au sein d'une ambiance sociale, culturelle et psychologique qui marque sa sensibilité.

M. Mead et G. Bateson ont consacré un ouvrage essentiel, *Balinese Character*, à décrire par le biais de la photographie et du commentaire le processus d'incorporation de la culture par l'enfant. Sur le plan de l'intériorisation de l'*ethos*, un enregistrement de deux minutes d'interaction présentées en neuf clichés donne une clé de compréhension de la culture affective balinaise. Une mère appelle son fils qui s'approche et vient se blottir contre sa poitrine. L'un et l'autre jouent ensemble un moment. Mais quand l'enfant prend l'initiative et donne libre cours à son émotion l'échange affectif est aussitôt interrompu par la mère. Sur le dernier cliché l'enfant et la mère paraissent mutuellement s'ennuyer (Bateson, Mead, 1943, 148-149). M. Mead décrit maintes interactions où la mère stimule son enfant avant de s'en désintéresser soudain le laissant désorienté. L'émotion s'arrête avant d'aboutir, amenant à la frustration. À d'autres moments la mère joue à mimer l'abandon de l'enfant. Elle prend dans ses bras un autre bébé, lui donne le sein, et menace son enfant de le laisser là. Quand celui-ci éclate en sanglots, elle a déjà porté son attention

ailleurs et discute avec d'autres femmes sans se soucier de le consoler. « La mère, mais aussi la tante, la sœur, ou la nourrice taquinent et tourmentent ainsi l'enfant, et quand il répond avec une émotion croissante, celle-ci est invariablement coupée avant d'atteindre son sommet. Plus tard l'enfant commence à se retirer affectivement » (p. 33). Les planches photographiques montrent combien il est fréquent que les enfants ou les adultes s'absentent momentanément d'une situation, prenant un visage fermé et triste, soudain hors du monde (p. 68). Les attitudes affectives de la mère infléchissent celles de l'enfant, elles modulent sa sensibilité en le rendant congruent avec les autres membres de la société. L'enfant apprend à contenir son émotion, à se retirer à temps pour ne pas être déçu dans ses attentes.

Au cours des premiers mois de son existence l'enfant connaît une relation presque symbiotique avec sa mère ou celle qui en tient lieu, il ne se démarque guère de son corps comme s'il n'en était que le prolongement. Il s'en affranchit peu à peu grâce à l'espace de différence qu'elle lui ménage et qu'il s'approprie. L'enfant apprend ainsi à la reconnaître comme autre que lui, et grâce aux relations nouées avec le père, les autres membres de la fratrie, ou la parenté et le voisinage proches, il découvre sa singularité. Ainsi s'effectue le passage de l'autisme primaire de l'enfant au symbolisme, c'est-à-dire l'entrée dans l'échange collectif du sens. Si la mère ne lui autorise pas cet accès à l'indépendance (à cause d'un trop plein d'amour, ou au contraire d'une carence affective), si le père est trop faible pour rompre la captation, l'enfant reste en deçà de la fonction symbolique. Il n'assimile pas pleinement les clés qui lui sont nécessaires pour déchiffrer la « réalité » à travers une connivence culturelle. Il demeure au seuil du lien social sans parvenir à s'y mêler pleinement. « Pour parler, c'est-à-dire pour communiquer à distance, l'enfant doit avoir traversé l'angoisse de la séparation et établi avec sa mère ou son tenant lieu la bonne distance entre le contact passionnel où il se perd, et l'éloignement extrême où il la perd¹⁸. » La psychose infantile manifeste une entrée manquée ou plutôt une entrée parallèle¹⁹ dans le lien social. Les significations émises par le psychotique ne revêtent pas l'unanimité du groupe, elles restent enracinées à une singularité, à un « autisme ». Pas plus qu'il ne s'insère dans les cadres sociaux de la circulation orale du

18. Didier Anzieu, « Pour une psycholinguistique psychanalytique », *Psychanalyse et langage*, Paris, Dunod, 1977, p. 4.

19. L'enfant autiste, par exemple, manifeste à travers ses comportements, ses postures, ses gestes ou ses mimiques un autre usage du monde et de l'interaction, hors des rites qui régissent le fonctionnement social, hors des significations et des valeurs qui les fondent, mais non pas insensé ou aléatoire, cf. Le Breton (1992, 132 sq.).

sens, il ne parvient à se situer à l'intérieur d'un corps investi du sens commun. De là provient l'apparent « désordre » qui caractérise son affectivité ou ses mouvements corporels. Pour devenir à son tour un acteur à part entière à l'intérieur de l'échange généralisé du sens qui fonde la communication au sein d'un espace social donné, il est nécessaire que l'enfant soit confronté à sa propre différence au sein du groupe familial. Pour poser son identité propre de sujet, il doit surmonter le risque majeur de son acheminement vers le lien social : celui de la psychose, c'est-à-dire la non-accession à l'ordre symbolique. S'il ne se concilie pas cette dimension dans les premières années de son existence, il échoue à s'inscrire à l'intérieur de la communication sociale.

Dans les conditions ordinaires de son cheminement vers l'âge d'homme ou de femme, l'enfant est sensible vers trois mois au fait qu'on le regarde, il fixe davantage sa mère si elle a les yeux sur lui que si elle est occupée à autre chose. La communication s'amorce. De même si on demande à la mère de conserver un visage impassible devant lui, suspendant toute communication, l'enfant s'agite, essaie de capter son attention par des manifestations vocales, des gestes, il cesse de sourire et témoigne d'un malaise grandissant. Il entre déjà dans le processus de symbolisation et cette rupture de l'expressivité maternelle engendre chez lui un sentiment d'insécurité. L'enfant est transparent à l'attitude de sa mère quant aux événements qui l'impliquent lui-même. Il saisit dans son visage, sa voix, son tonus, les indications qui orientent son ressenti. Une étude anglaise sur le comportement postopératoire de nourrissons est très significative à ce propos. Une population de mères accompagnant leur enfant à l'hôpital pour une intervention chirurgicale est divisée en deux. Une infirmière accueille les mères du premier groupe et s'efforce de créer d'emblée un climat de confiance. On donne à ces femmes les renseignements qu'elles réclament, on leur explique les séquelles de l'opération dans les jours qui la suivent, on leur prodigue des conseils et on leur assure que tout rentrera bientôt dans l'ordre. Les mères posent les questions qui continuent à les tracasser. L'enfant est présent sans être sollicité directement. Les mères de l'autre groupe sont simplement happées dans les routines de l'hôpital. Les enfants reçoivent des doses d'antalgiques égales. Le résultat est spectaculaire : les enfants dont les mères ont été rassurées sont nettement moins stressés que ceux de l'autre groupe. Ils font moins de cauchemars, ne pleurent pas la nuit, leur température et leur pression sanguine ne varient guère, ils retrouvent vite un sommeil normal et ils sont hospitalisés moins longtemps. Les mères ayant bénéficié des explications détaillées sont rassurées et leur confiance rejaillit sur leurs enfants ; à l'inverse l'anxiété des autres majore sans doute la douleur et la peur de leur enfant (Skipper, Leonard, 1968 ; Le Breton, 1995).

À la fin de sa première année l'enfant s'installe plus confortablement dans la communication, il entre dans une meilleure jouissance du langage et de la symbolique corporelle, ses mimiques deviennent significatives de ses états affectifs et en prise sur celles de son entourage. Une étude évoquée par Boris Cyrulnik illustre l'entrée progressive dans le registre symbolique à travers l'exemple du « pointer du doigt ». On pose près du lit d'un bébé, hors de portée, un objet convoité et désigné par sa mère : un nounours, une poupée, un gâteau, etc. Jusqu'à neuf ou dix mois, l'enfant entravé sur sa chaise tend les mains vers l'objet, le regarde avec ferveur, puis se met à crier en mesurant son impuissance. Il se rejette alors en arrière et ne tarde pas à s'auto-agresser, par exemple en se mordant les mains. Mais vers la fin de la première année, plus précocement pour les filles que pour les garçons, l'enfant cesse de tendre la main ouverte, il pointe un doigt vers l'objet, et il s'efforce de capter le regard d'une personne proche à laquelle il est attaché (Cyrulnik, 1991, 53-54). Maturation biologique et entrée progressive dans un système de sens se conjuguent dans ce geste anodin. Entre un et deux ans l'enfant perçoit clairement les émotions de ses proches, il partage leur joie ou leur peine, il s'efforce par exemple de consoler son père s'il le sent triste. Il sait mimer un visage malheureux ou joyeux. Motricité et langage sont étroitement liés dans la socialisation de l'enfant qui progressivement élargit ses représentations et ses compétences linguistiques, affectives et gestuelles pour entrer comme partenaire à part entière dans le processus de communication (Feyerisen, de Lannoy, 1995). Au moment du stade du miroir, l'enfant unifie son Moi dans l'espace, s'enracine dans un corps qu'il fait sien. Il exécute devant le miroir des mimiques et des gestes qui le font lentement s'approprier le registre expressif de son groupe.

Des sentiments sociaux comme la culpabilité, la honte, l'embarras, apparaissent dans nos sociétés vers trois ans lorsque le sentiment du moi se cristallise peu à peu et procure à l'enfant le sens de son individualité propre et de ce qu'il est un parmi d'autres. Harkness et Super (1985) montrent, à travers l'exemple des larmes, comment les Kipsigis du Kenya amènent l'enfant à passer d'une situation où les pleurs sont une modalité tolérée de communication avec sa famille au moment où ils deviennent insupportables et doivent être rigoureusement prohibés pour ne pas s'exposer à la honte. La circoncision ou la clitoridectomie, par exemple, doivent être vécues avec une force de caractère sans défaut. Si le jeune manifeste son émotivité il hypothèque lourdement son avenir, il (ou elle) aura du mal à se marier, et la honte ressentie au moment de la défaillance n'épargne pas sa famille. Passage graduel et bien jalonné au cours duquel l'enfant apprend peu à peu à se contrôler,

à se forger une personnalité en accord avec les attentes du groupe. Robarchek étudie les modalités d'apprentissage de la peur des étrangers, de la tempête, des manifestations surnaturelles, etc., dans une société où aucune bravoure, aucun honneur, ne s'attache à celui qui ose affronter l'épreuve envers et contre tout. La notion de *terlaid* fournit à l'enfant un canevas d'interdits regroupant toutes les actions qui causeraient en conséquence un désastre dont ses proches ou lui seraient les premières victimes. Toute manifestation exacerbée de la nature provient toujours d'une transgression d'un membre du groupe. À travers l'intériorisation de ce que recouvre ce terme l'enfant apprend à contrôler ses émotions et ses actes pour ne pas s'exposer à un tel péril. « La maturation des capacités cognitives de l'enfant l'amène à acquérir un complexe de croyances culturelles réunies sous le concept de *terlaid*. En procurant un contenu et un support cognitif à ses réactions affectives, cette notion lui rappelle par exemple qu'une tempête est une réponse punitive des puissances surnaturelles à toute inconduite des hommes » (Robarchek, 1979, 562). H. Geertz suit pas à pas la manière dont les enfants javanais intériorisent graduellement la complexité des différentes formes de « respect » qui organisent la sociabilité insulaire (Geertz, 1959). À partir d'un an, l'enfant Ifaluk plongé dans un contexte communément associé à la peur s'entend dire qu'il est effrayé. S'il ne réagit pas, on attire son attention sur la présence possible des « étrangers » ou de Tarita, un fantôme, dans la volonté de lui enseigner délibérément la peur pour lui apprendre à se protéger (Lutz, 1982).

Bien d'autres exemples sont disponibles pour illustrer les modalités culturelles d'inscription du sujet dans l'*ethos* de son groupe. L'éducation ou le simple déroulement des interactions ordinaires lui enseignent à mieux discerner les réactions des autres, à les prévoir ou à les prévenir en changeant lui-même de comportement. Les autres ne sont pas lui et il doit s'en accommoder, se projeter en eux pour saisir leur attitude, leur intention, etc. Il intériorise ce minimum d'empathie, de décentration de soi, qui rend possible le lien social. Il assimile la culture affective qui anime les sensibilités collectives. Il comprend pourquoi son frère est jaloux de son jouet, puisque lui-même l'est de la bicyclette possédée par un voisin. Il saisit les raisons de la colère de sa mère car lui-même est irrité contre un compagnon de jeu qui lui a fait faux bond ou a triché pendant la partie, etc. L'enfant acquiert alors une capacité de modulation de son regard sur le monde, n'ignorant pas qu'autrui a parfois un point de vue différent du sien, et se voyant ainsi à travers leurs yeux (Livet, 1995). Dialectique de soi et de l'autre qui l'autorise à entrer dans la complexité des relations sociales, il comprend pourquoi les autres manifestent à son égard des attitudes qui d'abord le surprennent, par exemple

de la colère, de la jalousie, etc. Là où lui-même est dans un autre sentiment. Simultanément il assimile un vocabulaire qui organise son intelligence du monde, son affectivité et favorise la communication avec les autres.

Les mots de l'émotion ne sont pas acquis dans un dictionnaire, ils imprègnent les relations sociales et retentissent sur l'enfant qui saisit leur signification en les voyant exprimer par ses proches. « Une large ethnopsychologie... l'informe des significations qui entourent les émotions de telle sorte qu'en apprenant les mots du vocabulaire affectif, il acquiert une connaissance culturelle plus large qui englobe à la fois les concepts et les mises en jeu de l'émotion » (Lutz, 1985). Entre deux et cinq ans l'enfant intègre un vocabulaire cohérent et suffisamment significatif pour dire son ressenti (Michalson, Lewis, 1985). Socialisation de l'émotion et de son expression vont de pair, les états affectifs font en principe corps à leur manifestation, même s'il est toujours possible, justement à cause de la convention sociale, de les feindre ou de les moduler. Nous apprenons à ressentir des affects et à les traduire pour soi et les autres de la même façon que nous apprenons à nous mouvoir dans une langue, sous l'effet des mêmes processus d'éducation et d'identification à l'entourage.

L'enfant entre dans un processus de communication et ses pleurs, ses cris, ses mimiques, figurent alors les signes d'une symbolique corporelle dont les significations dépendent de sa culture d'appartenance. Ses faits et gestes sont enveloppés de l'*ethos* familial qui oriente les formes de sa sensibilité, ses activités perceptives ou ses gestuelles et dessine le style de sa relation au monde. Les mises en jeu de son corps traduisent alors son histoire personnelle à l'intérieur de la dynamique sociale et affective propre à sa famille. Une expérience commune à cet égard est celle d'un enfant qui court et tombe, il se retourne et cherche une signification à l'événement malencontreux qu'il vient de vivre. Selon l'attitude de sa mère ou de la personne qui l'accompagne, il pleure ou se relève tranquillement. Les larmes sont devenues un langage et non plus un réflexe de malaise. Elles s'insèrent dans une convention qui contribue à modeler le ressenti à travers une subtile dialectique. Ses parents ou ses proches, selon le statut associé à son sexe, lui disent « un garçon ne pleure pas », « tu ne vas pas pleurer pour si peu », « ne te mets pas en colère comme ça », « on ne dit pas des choses comme ça », « tu dois te méfier des inconnus », etc. De mille manières la parole ou le geste formalisent l'affectivité de l'enfant et confirment ce qu'il ressent déjà en voyant vivre ses proches. Dans un premier temps un enfant en colère, par exemple, hurle, trépigne, pleure, etc., mais en grandissant il apprend à ritualiser son émotion, à la contenir dans les normes d'expression. L'ensemble de

son affectivité est ainsi modelée²⁰. Il arrive, dans nos sociétés par exemple, que l'adolescent reste encore « maladroit » et donne à ses sentiments une expression exacerbée, plus à vif. Il maîtrise mal les données qui régissent la sociabilité adulte. Plus tard, il épouse à son tour plus ou moins les conventions culturelles de son groupe où la sincérité peut avoir autant de place que le formalisme dans l'exacte mesure où tout est affaire de code. L'enfant entre dans l'usage social de la langue en même temps que dans celui du corps. Il existe une langue maternelle comme il existe un langage maternel du corps.

Des années sont nécessaires à l'enfant avant que son corps ne s'inscrive réellement à l'intérieur de la trame de sens qui cerne et structure son groupe social d'appartenance. Et encore ce processus ne s'achève jamais, il se poursuit la vie entière selon les remaniements sociaux et culturels, les péripéties de la vie personnelle, les différents rôles que l'acteur doit assumer dans le cours de son existence. Le fait d'être amoureux est un bel exemple de ce que la socialisation des émotions se prolonge bien au-delà de l'enfance. Le vieillissement confronte à des situations inédites, à de nouveaux rapports au monde. Dans une même culture affective les émotions courantes d'un nourrisson, d'un enfant, d'un adolescent, d'un jeune, d'un adulte, ou d'une personne âgée changent en nature et en intensité, commandées par des conditions sociales et des circonstances bien différentes les unes des autres. De même encore s'il s'agit d'un homme ou d'une femme. L'amour de l'enfant vers sa mère ne ressemble guère à celui qu'il nourrira pour sa compagne; la colère qui l'amène à hurler et à donner des coups de pieds à son frère prendra en principe des formes plus modérées par la suite; la prudence d'un enfant n'est pas celle de son père, etc.²¹. Ce processus de socialisation de la relation physique et affective au monde est une constante de la condition d'homme qui trouve cependant ses temps forts à certaines périodes de l'existence, notamment lors de l'enfance et de l'adolescence.

20. Des recherches montrent que dans une tranche d'âge comprise entre 2 et 10 ans, et particulièrement pour les plus jeunes, il existe une forte tendance à éprouver une situation ambiguë, par exemple la fugue d'un chien et son retour, mais blessé, comme soit entièrement négative, soit entièrement positive. Les enfants manifestent alors soit une joie pleine, soit une tristesse sans mélange devant l'animal. À partir d'une dizaine d'années seulement l'enfant prend conscience de la complexité des situations et exprime davantage le mélange ou l'ambivalence des sentiments (Harris, 1985).

21. Aristote, dans sa *Réthorique* (1991), distingue les « mœurs » de la jeunesse, de la vieillesse, de l'homme fait (p. 232-240).

L'enfant regarde vivre sa parenté, les amis de sa famille, ses pairs dans le quartier ou l'école, il les voit mettre en jeu leurs émotions, en parler. Il découvre les relations sociales, les secrets des uns et des autres, les coulisses de la scène sociale. Il peuple les événements de son existence de significations qui finissent par lui faire corps. De même les médias remplissent aujourd'hui une fonction éducative non négligeable par l'identification de l'enfant à ses héros, ses admirations, ses dégoûts, etc. Les jeux vidéo notamment ne sont pas sans influence sur la socialisation des sentiments et des émotions. Insensiblement l'enfant grandissant s'imprègne des modèles de son groupe, apprend à se corriger, ou à manifester ce qui est attendu de lui au fil des circonstances. En participant auprès de ses aînés à des événements sociaux multiples : naissances, mariages, réjouissances ou douleurs collectives, etc., il observe les manières de se comporter, conjugue ses émotions et celles de son entourage ou bien commence à s'en distinguer par une sensibilité particulière. Très vite l'enfant apprend à dissocier le sentiment réel de son expression sociale, à donner le change pour orienter en sa faveur le comportement des autres.

L'éducation n'est jamais une activité intentionnelle sous l'égide d'un *cogito* familial, les modes de relation, la dynamique affective qui enveloppe l'enfant, la soumission ou la résistance qu'il y oppose, sont des données essentielles du processus de socialisation. Ainsi, l'enfant n'est jamais un objet passif, mais l'acteur indécis, ambigu de l'éducation qu'il reçoit, inconscient d'en être plus tard l'héritier et de forger déjà les contours à venir de son existence corporelle et affective. L'ordre social s'infiltré discrètement à travers l'épaisseur vivante de l'enfant et y prend force de loi. Le corps existe dans la globalité de ses composantes grâce à l'effet conjugué de l'éducation reçue et des identifications qui ont poussé l'enfant à assimiler les comportements de son entourage. Les autres contribuent à dessiner les contours de son univers et à donner à son corps le relief social dont il a besoin, ils lui offrent la possibilité de se construire comme sujet. À Java, dans les premières années de son existence l'enfant est considéré comme « non encore Javanais ». « La même phrase s'applique à des personnes ayant des difficultés mentales ou à des adultes se montrant irrespectueux des aînés... Il implique que la personne n'est pas encore civilisée, pas encore capable de contrôler ses émotions ou de s'exprimer avec le respect requis par les différentes situations sociales » (Geertz, 1959, 230). Au terme du processus éducatif l'enfant devient un homme ou une femme à part entière, partenaire de l'échange social.

La socialisation affective n'enseigne pas seulement à l'enfant comment réagir à certaines situations, ou plutôt à certains paradigmes de situations, elle lui suggère aussi ce qu'il doit ressentir à ce moment et

comment il est loisible d'en parler²². À l'intérieur d'une même communauté sociale toutes les manifestations corporelles se renvoient les unes aux autres, elles sont mutuellement intelligibles. Et cependant cette étoffe commune qui permet la communication n'empêche en rien l'inscription personnelle des motifs sur le tissu. Le style individuel de la relation physique ou affective au monde n'est pas occulté par la prégnance du modèle. Mais, rappelle Merleau-Ponty, les autres doivent être là, « car ils ne sont pas des fictions dont je peuplerais mon désert, des fils de mon esprit, des possibles à jamais inactuels, mais ils sont mes jumeaux ou la chair de ma chair. Certes je ne vis pas leur vie, ils sont définitivement absents de moi et moi d'eux. Mais cette distance est une étrange proximité dès qu'on retrouve l'être du sensible, puisque le sensible est précisément ce qui, sans bouger de sa place, peut hanter plus d'un corps » (Merleau-Ponty, 1960, 22-23).

En revanche certains enfants entrent plus difficilement dans le processus d'éducation affective ou gestuelle, ils restent en deçà de la communication ordinaire. Des enfants maltraités témoignent d'un retard significatif à reconnaître les émotions chez les autres ou à les exprimer eux-mêmes de manière appropriée. Ils n'associent pas d'emblée les circonstances aux sentiments qu'elles suscitent normalement chez les autres. Leur affectivité paraît brouillée, hésitante, inquiète, retenue. Miroirs de parents qui n'expriment pas leurs propres émotions de manière régulière et conforme aux conventions culturelles, et affichent des comportements insaisissables, contradictoires, ne procurant aucune sécurité à leurs enfants et suscitant un doute permanent sur ce qui va se passer. Ils manifestent une émotion puis une autre, ambivalents, dans un désordre qui perturbe profondément l'enfant en ne lui donnant aucun repère sur la manière de réagir. Une affectivité inhibée se constitue en mode de défense contre leur environnement (Camras, 1985, 144).

Sur un autre plan, le manque de stimulations visuelles empêche l'enfant aveugle de naissance de s'appuyer d'emblée sur le corps des autres pour assimiler et reproduire les signes qui construisent la familiarité du rapport collectif au corps. Le miroir de l'autre est sans reflet pour lui. Privé de repères visuels, il n'inscrit pas tout à fait son expérience corporelle en écho à celle des autres. Certes, il sait rire, pleurer, etc., il est immergé dans la même culture affective que les autres mais son expressivité marque un léger décalage. Son visage reste socialement inachevé et introduit un léger brouillage dans l'interaction. « Le visage de l'aveugle-né, écrit Pierre

22. Des travaux méthodiques commencent à voir le jour autour de la manière dont les enfants vivent leur affectivité, cf. C. Montandon (1996).

Henri, est généralement assez inexpressif; il ne renseigne qu'imparfaitement sur l'intérêt que prend en réalité l'enfant aux excitations extérieures, notamment aux conversations» (Henri, 1958, 116). Si ces difficultés ne sont pas prises en considération par un entourage attentif, disponible et affectueux, P. Henri observe d'autres maladroites d'expression : «hypotonie musculaire, inadaptation du geste à son objet... Prédominance des acquisitions auditives et verbales, mauvaise tenue corporelle, abondance de tics, de gestes non socialisés». Le corps n'est pas une nature où mûrissent spontanément des expressions d'emblée universelles, indépendantes de l'éducation ou des efforts de l'enfant pour les faire siennes (Le Breton, 1990; 1992). Si l'entourage ou les éducateurs de l'enfant sont sensibles aux éventuelles difficultés de l'enfant en matière de relation avec les autres, ils peuvent lui apprendre à mouvoir ses traits en le guidant de la parole ou des mains pour lui faire sentir les modifications qui affectent le visage de leur interlocuteur selon les circonstances. L'enfant aveugle de naissance acquiert ainsi, à travers une démarche volontaire, une symbolique corporelle reçue d'ordinaire sans efforts particuliers au contact de l'entourage à travers les processus d'imitation et d'identification.

4

Anthropologie des émotions (2) *Critique de la raison naturaliste*

« Il ne suffit pas que deux sujets conscients aient les mêmes organes et le même système nerveux pour que les mêmes émotions se donnent chez tous deux les mêmes signes. Ce qui importe c'est la manière dont ils font usage de leur corps. C'est la mise en forme simultanée de leur corps et de leur monde dans l'émotion. L'équipement psychophysologique laisse ouvertes quantités de possibilités et il n'y a pas plus ici que dans le domaine des instincts une nature humaine donnée une fois pour toutes. »

M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*

THÉORIES OCCIDENTALES DES PASSIONS

Les sciences sociales, même si elles sont multiples dans leur approche, suggèrent de longue date une approche symbolique du corps et du visage, à travers la ritualité qui les anime, et la relativité des émotions ou des sentiments selon les situations sociales et culturelles. D'autres chercheurs, imprégnés d'une vision biologique du monde revendiquent à l'inverse une nature du corps et du visage où les différences culturelles seraient des artefacts sans conséquence, sans effet significatif sur un fond phylogénétique demeurant à peu près intact à travers l'espace et le temps

des sociétés humaines¹. L'homme y est perçu comme espèce et non comme condition. On le compare alors volontiers sous cet angle à d'autres espèces animales selon l'exemple donné par Darwin pour repérer singularité ou proximité. La dimension symbolique du rapport au monde de l'homme s'efface au profit d'une saisie plutôt éthologique, pour laquelle l'instinct ou le programme génétique priment nettement le culturel. Catherine Lutz a raison de soulever l'ambiguïté de l'attitude occidentale qui a été « moins réticente à imputer une compétence affective aux autres qu'elle ne l'a été pour attribuer des compétences intellectuelles à l'ensemble de l'humanité » (Lutz, 1986, 297). Le débat classique entre l'inné et l'acquis, entre la part de la nature et celle de la culture dans le rapport au monde de la condition humaine, entre le biologique et le symbolique se poursuit aujourd'hui encore (Le Breton, 1992; 1993).

À la fin de 1649, quelques semaines avant de mourir en Suède, Descartes publie en français, à Paris, *Les Passions de l'âme*. Selon lui les émotions s'enracinent dans une dimension corporelle, elles ne sont pas des affections exclusives de l'âme, mais simultanément un mouvement physique de l'homme face au monde. Leur étude est une invitation à mieux comprendre l'enchevêtrement de l'âme et du corps dans l'existence réelle de l'homme. Descartes identifie dans la glande pinéale le lieu où l'irradiation de l'âme touche la chair et se transforme en action. Il rappelle que l'opinion hésite à ce propos à situer ce point de jonction soit dans le cerveau soit dans le cœur, mais il réfute ces deux hypothèses : « le cerveau, à cause que c'est à lui que se rapportent les organes des sens; et le cœur, à cause que c'est comme en lui qu'on sent les passions. Mais, en examinant la chose avec soin, il me semble avoir évidemment reconnu que la partie du corps en laquelle l'âme exerce immédiatement ses fonctions n'est nullement le cœur, ni aussi tout le cerveau, mais seulement la plus intérieure de ses parties, qui est une certaine glande, fort petite, située dans le milieu de sa substance... » (Descartes, 1953, 48-49).

1. En 1819, en rédigeant l'article « Passion » du *Dictionnaire des sciences médicales*, Virey ouvrant un chemin prospère et dont l'ambition ne s'est jamais démentie malgré son réductionnisme, n'hésite pas à écrire : « Si l'on veut bien considérer la nature des passions, l'on reconnaîtra que personne n'en peut mieux traiter que le médecin et non pas même le moraliste, le philosophe métaphysicien. La raison en est évidente. Les passions sont des actes de l'organisation ou de la sensibilité physique que ne peut pas bien comprendre quiconque n'a fait aucun examen spécial des fonctions du corps... On comprend donc qu'au médecin seul ou au physiologiste appartient la question des passions dans leur essence et leurs effets » (cité in Starobinski, 1980, 57).

Cette approche physiologique des passions repose sur une observation anatomique faisant de la glande pinéale un organe de liaison, unique dans sa localisation et sa structure, là où les autres parties du cerveau, les organes des sens, les mains, les jambes, etc., sont tous doubles. Or, nous n'avons « qu'une seule et simple pensée d'une même chose en même temps, il faut nécessairement qu'il y ait quelque lieu où les deux images qui viennent par les deux yeux, où les deux autres impressions qui viennent d'un seul objet par les doubles organes des autres sens, se puissent assembler en une avant qu'elles ne parviennent à l'âme, afin qu'elles ne lui représentent pas deux objets au lieu d'un » (p. 50-51). La glande pinéale est, selon Descartes, un organe où s'unifient les diverses stimulations grâce aux mouvements inlassables des esprits animaux qui emplissent les cavités du cerveau. « Concevons donc ici que l'âme a son siège principal dans la petite glande qui est au milieu du cerveau d'où elle rayonne en tout le reste du corps par l'entremise des esprits, des nerfs et même du sang, qui, participant aux impressions des esprits, les peut porter par les artères en tous les membres » (p. 51).

Descartes énumère six « passions primitives », au premier rang desquelles il situe l'admiration (« subite surprise de l'âme »), distinguant aussi l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse. Toutes les autres passions, il en dénombre encore trente-quatre, naissent d'un mélange des premières, ou en découlent directement. Elles sont posées comme des espèces indépendantes des hommes concrets, universelles dans leur principe puisque l'anatomie humaine ne saurait connaître de variations et être privée de glande pinéale sous peine de défaut d'âme. Descartes ne s'interroge pas sur les différences sociales et culturelles, ce n'est pas là son souci. Les passions sont décrites comme reçues de l'extérieur par l'âme comme les autres objets. Une sorte de conditionnement explique les modalités d'influence de l'âme sur le corps. Descartes prend l'exemple d'un animal « fort étrange et fort effroyable » s'approchant inopinément d'un homme, si celui-ci « a beaucoup de rapport avec les choses qui ont été auparavant nuisibles au corps, cela excite en l'âme la passion de la crainte, et ensuite celle de la hardiesse, ou bien celle de la peur ou de l'épouvante, selon le divers tempérament du corps ou la force de l'âme, et selon qu'on s'est auparavant garanti par la défense ou par la fuite contre les choses nuisibles auxquelles l'impression présente a du rapport ».

Descartes introduit néanmoins le sujet, par une sorte de remord tardif en reconnaissant l'influence de la volonté pour atténuer les effets des passions ou les orienter, voire même les mettre sous le boisseau, comme il l'écrit à Élisabeth : « Je ne suis point d'opinion... qu'on doive s'exempter d'avoir des passions; il suffit qu'on les rende sujettes à la raison, et

lorsqu'on les a ainsi apprivoisées, elles sont quelquefois d'autant plus utiles qu'elles penchent plus vers l'excès» (1^{er} sept. 1645). La psychologie personnelle module donc les mouvements impulsifs de l'âme. Si la colère incite à lever la main pour frapper, la volonté est apte à la retenir. Si la peur provoque la fuite, un sursaut de courage peut amener à faire face au danger. La machinerie des passions connaît ainsi la correction facultative de la volonté d'un sujet qui n'est pas tout à fait une marionnette passive. La perspective de Descartes est celle d'un biologisme tempéré par une psychologie de la volonté, elle est la première borne milliaire d'un modèle appelé à une longue postérité.

Quelques années plus tard, en 1668, le peintre Charles Le Brun, premier peintre du Roi sous Louis XIV, prononce à Paris, devant l'Académie royale de peinture et de sculpture, une conférence sur l'expression des émotions. Quelques années après sa mort, le texte est publié une première fois en 1696. Des dessins saisissent chacune des passions répertoriées à la manière d'un papillon sous un verre sans lui laisser la moindre chance de pouvoir se moduler autrement. Charles Le Brun ouvre la voie d'une autre espèce de biologisme qui isole les passions hors de toute humanité, comme des espèces morales closes sur elles-mêmes, venant de l'extérieur envahir la «face» de l'homme, en toute indifférence aux autres mouvements du corps. Un «alphabet des masques» (Damisch, 1980, 123), préfiguration de ce qui deviendra ensuite la «méthode des jugements» dans les recherches contemporaines notamment chez Ekman, associe une «expression» faciale à une émotion particulière. Telle est l'originalité du peintre qui, pour le reste, reprend à son compte les six passions simples de Descartes, mais en se contentant de dix-sept passions composées (crainte, frayeur, hardiesse, colère, etc.). Vingt-trois figures figent chacune d'elles, en ordonne le diagramme en faisant jouer différemment le même modèle géométrique d'un visage stylisé, sorte d'état zéro de l'affectivité, incarnant «la Tranquillité». L'âme excite la machinerie corporelle en mobilisant les nerfs, le sang et les esprits animaux. Sur la jonction de l'âme et du corps sans laquelle la fabrique des passions achopperait, Le Brun rappelle l'hypothèse cartésienne de la glande pinéale mais se rallie prudemment à une seconde version où «l'âme reçoit les impressions des passions dans le cerveau, et elle en ressent les effets au cœur» (Le Brun, 1980, 96). Pour Le Brun la machinerie des passions est essentiellement musculaire et faciale, configurant une série de traits du visage à la manière d'une langue énonçant sa vérité propre : position des sourcils, mouvements de la bouche, du front, des yeux, couleur de la peau, etc. «Mais s'il est vrai qu'il y ait une partie où l'âme exerce plus immédiatement ses fonctions, et que cette partie soit celle du cerveau, nous pouvons dire de même que le visage est la partie du

corps où elle fait voir plus particulièrement ce qu'elle ressent» (p. 99). Le visage est le lieu de la transparence de l'âme, ce qui n'exclut pas dans l'esprit de Le Brun, la possibilité de feindre la passion. L'argument est énoncé pour la première fois, il sera inlassablement repris par les adeptes d'une approche biologique des émotions, comme Ekman, pour qui le visage est un espace privilégié de traduction de l'affectivité humaine. Mais déjà avec Le Brun le visage est destitué au profit de la face (c'est-à-dire une collection de traits agencés) (Le Breton, 1992). Un algèbre de formes inventorie des figures qui ne souffrent ni exception ni nuance. La tâche est de rédiger un dictionnaire incontestable des formules faciales de la passion. Figeant un moment de leur expression idéale dans l'éternité rigide de leur figure, Le Brun suggère à son tour une anatomie des passions mais en ignorant à l'encontre de Descartes la volonté individuelle et en posant un *a priori* du lien de l'émotion et de son expression faciale.

Dans le volume de son *Histoire naturelle* consacré à l'homme, Buffon s'inscrit dans le même registre d'une nature de l'émotion dont il décrit les variantes². Observant autour de lui les expressions courantes de l'affectivité, il les décrit comme celles affectant l'espèce humaine en son entier. Il universalise son voisinage considérant l'homme comme un organisme et ses émotions comme des émanations physiologiques ne soulevant aucune exception. On rougit dans la honte, la colère, l'orgueil; on pâlit dans la crainte, l'effroi, la tristesse. Dans l'humilité, la honte, la tristesse, la tête est baissée, penchée sur le côté dans la langueur. Dans l'affliction, la joie, l'amour ou la honte, les yeux se couvrent de larmes. Dans la tristesse les coins de la bouche s'abaissent, la lèvre inférieure remonte, etc. Buffon entreprend sur plusieurs pages une description méticuleuse des passions ne doutant pas un seul instant de traiter de l'espèce humaine. L'article «Passions» de l'*Encyclopédie* emprunte largement à Buffon, reproduisant le même schéma universaliste auquel Darwin donnera une immense audience moins d'un siècle plus tard.

CRITIQUE DE LA RAISON DARWINIENNE

En 1874, Darwin publie l'ouvrage majeur de l'analyse naturaliste des émotions. *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1981) étudie l'origine et les fonctions de l'expression faciale et corporelle chez l'homme et l'animal. Dès les premières lignes Darwin s'affranchit du symbolique en posant la continuité de l'homme et de l'animal dans l'observation des

2. Buffon, *Histoire naturelle*, t. 3, *Histoire de l'homme*, Paris, 1804, p. 144 sq.

conduites. « Aussi longtemps que l'homme et les autres animaux seront considérés comme des créatures indépendantes, il est certain qu'un obstacle invisible paralysera les effets de notre curiosité naturelle pour poursuivre aussi loin que possible la recherche des causes de l'expression » (p. 12). L'ouvrage est en fait un bricolage talentueux mais qui souffre de maintes carences méthodologiques. Jamais, par exemple, il ne donne la moindre définition de l'émotion qu'il considère manifestement comme une donnée d'évidence. D'entrée de jeu, Darwin effectue un bilan des travaux menés sur l'émotion, il cite C. Bell (1806) qu'il crédite d'avoir établi un lien étroit entre émotion et respiration. Il s'intéresse aux recherches de Duchenne de Boulogne, auteur de *Mécanisme de la physiologie humaine ou l'analyse électro-physiologique des passions* (1862). Convaincu que les expressions ne requièrent pas plus de deux ou trois muscles, Duchenne électrolyse isolément les muscles faciaux de certains des patients de l'hôpital psychiatrique où il exerce en appuyant un électrode sur le point de jonction du nerf et du muscle. Peu soucieux d'éthique dans le traitement de ses malades, il use des « propriétés du courant électrique pour provoquer la contraction des muscles du visage afin de leur faire parler le langage des passions. Dès le début de mes recherches, j'avais remarqué que le mouvement partiel de l'un des muscles moteurs du sommeil produisait toujours une expression complète sur la face humaine » (p. 18). Duchenne agrmente son ouvrage de photographies de patients faradisés, abandonnés entre ses mains, le corps inerte, mais le visage crispé sur des affects plus ou moins reconnaissables.

Comme pour Le Brun, l'expression de la passion est dans « le changement des muscles », elle est donc universelle. Elle réside dans l'arbitraire de la contraction des muscles à telle enseigne qu'une stimulation électrique donnée à bon escient, selon le point d'imputation et l'intensité, produit les signes tangibles de la passion (la joie, la tristesse, etc.). Duchenne loue l'œuvre du Créateur dont la « divine fantaisie a pu mettre en action tel ou tel muscle, un seul ou plusieurs muscles à la fois, lorsqu'il a voulu que les signes caractéristiques des passions, même les plus fugaces, fussent écrits passagèrement sur la face de l'homme. Ce langage de la physionomie une fois créé, il lui a suffi, pour le rendre universel et immuable, de donner à tout être humain la faculté instructive d'exprimer toujours les sentiments par la contraction des mêmes muscles » (Duchenne, 1862, 14). Duchenne est à ce point convaincu qu'une physiologie toute mécanique suffit à déterminer l'authenticité ou non des émotions qu'il affirme pouvoir distinguer un sourire feint d'un sourire réellement lié au plaisir. Tout simplement parce que ce dernier stimule un muscle (l'orbiculaire inférieur) échappant à la volonté et qui modifie la tonalité de l'expression du visage. Sous sa mobilisation « toute joie ne saurait poindre sur la face avec vérité... Le muscle qui produit ce relief

de la paupière inférieure n'obéit pas à la volonté; il n'est mis en jeu que par une affection vraie, par une émotion agréable de l'âme. Son inertie dans le sourire démasque un faux ami » (Duchenne, 1862, 62). Darwin reprend à son compte l'idée d'une physiologie révélatrice du vrai et du faux dans le domaine du sentiment. Il reproche à Duchenne d'avoir accordé une importance exagérée à la contraction isolée des muscles faciaux saisis dans l'expression de l'émotion, il lui rend cependant hommage d'avoir déterminé ceux qui se trouvent le moins sous le contrôle de la volonté, d'avoir décrit avec finesse leur mode d'action et le plissement de la peau qui en résulte. Un autre anatomiste français, P. Gratiolet, est contesté pour avoir méconnu l'influence de l'hérédité dans la production des émotions.

Autre auteur évoqué par Darwin, Spencer, dans ses *Principes de psychologie* (1855), discerne une corrélation entre l'intensité d'un sentiment et la décharge motrice qui affecte notamment les muscles du visage. « Du léger frémissement causé par un attouchement chez une personne endormie, jusqu'aux contorsions de l'angoisse et aux bondissements de la joie, il y a une relation reconnue entre la quantité de sentiments et la somme de mouvements engendrés. Si nous négligeons pour un moment les différences, nous voyons que, en raison des décharges nerveuses qu'ils impliquent tous, les sentiments ont le caractère commun de causer une action corporelle dont la violence est en proportion de leur intensité », observe-t-il. Ainsi le passage du sourire au rire s'explique-t-il par une montée progressive du plaisir, un peu comme les vertus dormitives de l'opium se suffisent à elles-mêmes pour engendrer le sommeil. « Une contraction très légère de ces muscles, avec un plissement des angles extérieurs des yeux, jointe peut-être à un mouvement à peine perceptible des muscles qui allongent la bouche, implique une onde faible de sentiment agréable... que le plaisir augmente, le sourire se devine et s'il continue à croître, la bouche s'entrouvre, les muscles des yeux et des cordes vocales se contractent : et les muscles relativement étendus qui gouvernent la respiration étant mis en jeu, le rire apparaît. » Spencer ne dit pas ce qu'il advient si le plaisir augmente encore, ni davantage ce qui mesure l'intensité de ce plaisir. Il se tient sur le terrain d'une physiologie mécanique, qui laisse en suspens la question du sujet, c'est-à-dire celle des différences individuelles et culturelles, ou plutôt qui la résorbe dans des schémas d'espèce. Spencer est également loué par Darwin notamment pour avoir montré qu'« un afflux de force nerveuse non dirigée prend manifestement tout d'abord les voies les plus habituelles; si celles-ci ne suffisent pas, il déborde ensuite vers les voies les moins usitées » (Darwin, 1981, 9).

L'étude de Darwin procède d'observations directes sur ses proches, il commente des événements dont il a été le témoin au cours de son existence,

sollicite des scientifiques de ses amis, des psychiatres, des médecins, des missionnaires, ou des voyageurs à qui il demande de décrire l'expression des émotions propres à d'autres cultures. En leur présentant des photographies de visages, il interroge une poignée d'informateurs sur les émotions exprimées. Dès 1867, il adresse un questionnaire à une série de correspondants disséminés à travers le monde, afin d'établir une comparaison des schémas d'expression de l'émotion au sein de différentes cultures. Sa formulation ambiguë détache les émotions de l'expérience individuelle pour en faire comme chez Le Brun, une série d'états absolus, prenant possession de l'homme. Darwin prépare le terrain à ce qui relève davantage d'une botanique des émotions dont chacune pourrait être descriptible sans référence à l'homme qui la ressent afin d'être couchée ensuite dans un herbier (Le Breton, 1992).

Les questions soulevées par Darwin soufflent déjà les réponses, inconscientes de leur parti pris. « 1. L'étonnement s'exprime-t-il en ouvrant largement les yeux et la bouche et en élevant les sourcils? 2. La honte fait-elle rougir, quand la couleur de la peau permet de reconnaître ce changement de sa coloration? En particulier, quelle est la limite inférieure de la rougeur? 3. Un homme indigné ou défiant fronce-t-il les sourcils, redresse-t-il le corps et la tête, efface-t-il les épaules, et serre-t-il les poings? 4. Un homme qui réfléchit profondément sur un sujet ou cherche à résoudre un problème fronce-t-il les sourcils ou la peau qui est au-dessous de la paupière inférieure » (Darwin, 1981, 16-17). Suivent d'autres demandes du même ordre, relatives à l'abattement, à la bonne humeur, à la moquerie, à la hargne, au mépris, au dégoût, à la frayeur, au rire, à la bouderie, à la duplicité, à l'acquiescement et à la négation. Les informateurs interrogés sont des colons, des missionnaires, des voyageurs, invités à l'observation méticuleuse. Darwin insiste sur la fécondité à ses yeux d'études « faites sur des naturels ayant eu peu de communications avec les Européens... Toutefois celles qu'on fera sur n'importe quels indigènes auront beaucoup d'intérêt pour moi. Les généralités sur l'expression ont relativement peu de valeur; et la mémoire est si infidèle que je prie instamment mes correspondants de ne pas se fier à des souvenirs. Une description précise de l'attitude prise sous l'influence d'une émotion ou d'un état d'esprit quelconque, avec l'indication des circonstances qui ont produit cet état d'esprit, constituera un renseignement de grande valeur » (p. 17).

Darwin reçoit de ses correspondants trente-six réponses plus ou moins détaillées. Scrupuleux dans le traitement des données, malgré l'arbitraire et les failles de sa méthodologie, il déclare user avec circonspection des réponses que n'accompagne aucune précision. Sans s'être déplacé sur le terrain, acceptant un nombre restreint d'observations dont il ignore le sérieux, en employant un questionnaire ambigu et inducteur, en suivant le

postulat d'une continuité entre l'homme et l'animal, et en portant un regard exclusivement biologique sur la condition humaine, Darwin conclut : « Quand un même état d'esprit est exprimé en tout pays avec une remarquable uniformité, le fait est pour lui-même intéressant, car il démontre une étroite similitude de structure physique et d'état intellectuel chez toutes les races de l'espèce humaine » (p. 18). Les mouvements du visage et du corps saisis par l'émotion trouvent selon Darwin leur fondement dans les vestiges d'animalité de l'homme et le déploiement des instincts qui demeurent actifs en lui. Les différences culturelles sont un vernis négligeable sur un fond ancestral largement reconnaissable. « Certaines expressions de l'espèce humaine, écrit-il, les cheveux qui se hérissent sous l'influence d'une terreur extrême, les dents qui se découvrent dans l'emportement de la rage, sont presque inexplicables si l'on n'admet pas que l'homme a vécu autrefois dans une condition très inférieure et voisine de la bestialité » (p. 12).

En supprimant la dimension symbolique de la manifestation des émotions, en négligeant les significations sociales et culturelles qu'elles prennent dans différents contextes, Darwin délaie à l'extrême la singularité de la condition humaine ou celle des différentes espèces animales. Dès lors une science naturelle peut embrasser dans le même mouvement l'étude de l'homme et de l'animal. Darwin affirme l'universalité des émotions et de leurs expressions, dans le même mouvement il annule la dimension de sens qui enveloppe les conduites humaines dans le domaine de l'affectivité. Ainsi le visage et le corps se réduisent à n'être que des miroirs de l'espèce et non le lieu et le temps d'un système symbolique dont usent les membres singuliers d'un groupe social pour traduire leurs émotions et communiquer avec autrui. Leurs manifestations sont des vestiges de comportements anciens ayant eu leur utilité dans l'histoire des espèces, ce sont des traces demeurées sensibles de l'évolution, des connivences biologiques rappelant à l'homme sa parenté avec l'animal. L'enracinement d'hérédité qui pèse sur l'homme sert de principe finaliste d'explication d'une série de comportements. Spencer déjà, qui pensait que la colère impliquait nécessairement une dilatation des narines, explique tranquillement : « Nous comprendrons clairement l'utilité d'une telle relation neuromusculaire si nous nous souvenons que, pendant le combat, la bouche étant remplie par une partie du corps de l'adversaire qui a été saisie, les narines deviennent le seul passage qui puisse servir à la respiration et qu'alors leur dilatation est particulièrement utile. » Darwin lui s'attache plutôt à la rétraction des lèvres où il lit l'ébauche du geste de mordre l'adversaire. Quant à Mantagazza il note dans le même sens que « Si nous nous ne mordons plus, nous montrons

encore les dents dans nos accès, nous grinçons des dents pour en faire sentir la force à nos adversaires » (Dumas, 1948, 116).

Trois principes généraux, valables simultanément pour l'homme et l'animal, expliquent pour Darwin la sélection des modalités expressives de l'émotion.

– *Le principe de l'association des habitudes utiles* : des comportements qui se sont révélés utiles à l'espèce au cours de l'évolution se fixent héréditairement même si à la longue ils finissent par devenir anachroniques. Ces mêmes actes se répètent ensuite par la « force de l'habitude ». Ainsi, selon Darwin, l'expression de la colère faisant retrousser les lèvres de l'homme comme s'il s'apprêtait à mordre. Ou le sursaut accompagnant l'audition d'un bruit soudain, relique de la nécessité de bondir au plus loin pour se mettre à l'abri du danger en des temps anciens. Ou encore le fait de se gratter la tête en signe d'embarras pour se soulager du malaise ressenti.

– *Le principe de l'antithèse* : confronté à une situation inverse de la précédente, l'homme ou l'animal est poussé à accomplir les mouvements musculaires ou expressifs opposés, en dehors de toute utilité pratique. Ainsi de l'enfant qui se sent en sécurité et s'abandonne dans les bras de sa mère, car s'il se sentait en danger il la repousserait de toutes ses forces.

– *Le principe des actes dus à la seule constitution du système nerveux* (décoloration des cheveux sous l'effet de la terreur, transpiration, rougissements, tremblements musculaires, etc.).

Darwin applique le principe de la sélection naturelle aux manifestations des émotions. Si elles ont une valeur de survie certaines modalités d'expression entrent durablement dans le patrimoine de l'espèce; d'autres, de moindre valeur, disparaissent. La panoplie des émotions d'une société et leur expression symbolique ne doivent alors rien à l'éducation, elles sont pour Darwin le fait d'un héritage de l'espèce sur lequel les sociétés humaines n'ont guère de prise, hormis pour des détails. Des mouvements du visage ou du corps autrefois formalisés à l'aube de l'espèce humaine, ou en deçà, se prolongeraient aujourd'hui comme traces, vestiges archéologiques privés de leur ancienne raison d'être, mais rappelant l'homme à ses origines animales³. L'hérédité et l'innéité commandent les manifestations propres à une série d'émotions devenues

3. Que l'homme en tant qu'espèce soit l'héritier d'une longue histoire et que Darwin en éclaire des pans importants n'est pas ici en question. Plus modestement, il s'agit de contester que ce genre d'inférence puisse mettre un terme à la question de l'émotion pour la condition humaine. Pour les sciences sociales il n'y a pas de « nature » humaine. Et nous avons vu combien le domaine de l'émotion est infini et contrasté, loin donc des simplifications qui se trouvent souvent sous la plume de Darwin ou de ses héritiers plus contemporains qui cherchent dans l'anatomo-physiologique une explication exhaustive à ce sujet.

immuables, en nombre fini, rattachées à l'évolution, et proches, malgré quelques nuances, à nombre de celles vécues par les animaux. Ainsi, Darwin envisage-t-il la frayeur en ces termes : « Dans les temps les plus reculés, la frayeur fut exprimée d'une manière presque identique à celle que nous connaissons encore aujourd'hui chez l'homme : je veux dire que le tremblement, les cheveux hérissés, la sueur froide, la pâleur, les yeux demeurant ouverts, le relâchement d'un grand nombre de muscles et la tendance qu'éprouve le corps à se blottir et à rester immobile » (p. 388). Cette vision naturaliste dote l'homme d'un répertoire d'émotions appelées à se reproduire au fil de l'histoire grâce à leur valeur adaptative. Une fois scellées par l'hérédité, elles touchent les hommes sur un mode identique au fil du temps, et se traduisent par les mêmes mimiques faciales et les mêmes gestes, elles participent d'une destinée de l'espèce.

Dans le sillage des travaux de Duchenne et de Darwin, Dumas expérimente à son tour sur ses propres patients, en provoquant chez eux par une stimulation électrique le signe facial du sourire (Dumas, 1948). Sa conclusion est sans équivoque. Pour lui aussi, la question du symbolique est secondaire, incluse dans une biologie qui seule possède le dernier mot : « Le sourire peut recevoir une explication mécanique; c'est la réaction la plus faible du visage à toute excitation légère du facial. Nous n'avons pas besoin de faire appel encore à des hypothèses psychologiques puisque les lois de l'équilibre, de la direction du mouvement dans le sens de la moindre résistance et d'autres lois analogues nous suffisent » (p. 34). Il reproche à Darwin un élargissement hors de propos de son principe de l'association des habitudes utiles alors que « la physiologie toute simple, la mécanique du corps humain » donne la clé de certaines manifestations de l'émotion. Notamment le plaisir qui se traduit par le sourire. Il parachève le système de Spencer en ajoutant « qu'un muscle se contracte d'autant mieux qu'il trouve dans l'organisme plus d'alliés et moins d'adversaires. C'est toujours de la mécanique, mais elle est un peu plus compliquée que celle de Spencer et tout aussi conforme à la loi de la direction du mouvement dans le sens de la moindre résistance » (p. 25)⁴.

Rivé à son approche musculaire, Dumas se demande pourquoi l'homme en est arrivé un jour « à transformer un simple réflexe mécanique en un signe aussi usuel que le sourire voulu » (p. 71). C'est « en

4. Herbert Spencer exerce également une influence importante sur Darwin qui cite des passages de ses *Essays scientific, political and speculative* (1863), notamment « la sensation qui dépasse un certain degré se transforme habituellement en acte matériel » ou encore « un afflux de force nerveuse non dirigé prend manifestement tout d'abord les voies les plus habituelles si celles-là ne suffisent pas, il déborde ensuite vers les voies les moins usitées ».

vertu d'un principe d'économie, de moindre action, et finalement de mécanique simple» (p. 74). Le sourire est « la réaction la plus facile des muscles du visage pour une excitation modérée; il se manifeste particulièrement dans ces muscles à cause de leur extrême mobilité, mais en réalité la réaction qu'il exprime est générale et paraît se marquer plus ou moins dans le système musculaire tout entier » (p. 44). Dumas explique alors, sans rire, que le sourire dessiné sur le visage de l'homme pourrait tout aussi bien s'exprimer, suivant les espèces et la mobilité offerte par les muscles, sur tout autre partie du corps. Il pousse la logique darwinienne à son terme, rencontrant là une tentation franciscaine plutôt attachante dans ce contexte : si pour le singe l'expression du plaisir se traduit encore par un sourire sur la face, en ce qui concerne le chien ou le chat il faut chercher un équivalent de celui-ci plutôt au niveau de la mobilité de la queue. Inférieurs dans l'échelle des espèces, « la pie, et les oiseaux en général, m'ont paru sourire de même avec les muscles érectiles des plumes de leur queue, organe naturellement très mobile et d'autant plus apparent comme tel qu'il est plus long » (p. 45). L'oiseau souriant avec la queue, dommage que l'imagination de Dumas se soit arrêtée en chemin et ne nous éclaire guère sur le sourire de la mouche ou du poisson.

Dumas cependant reconnaît l'influence du lien social et culturel dans le façonnement du sourire. Acceptant l'influence mutuelle du biologique et du culturel, il fait l'hypothèse que « les excitations modérées étant presque toujours des excitations agréables, nous avons pu de bonne heure et sans forcer les faits, prendre le sourire comme le signe naturel du plaisir ». Cette expression se transforme en signe social pouvant être reproduit et renforcé chez l'enfant par le biais de l'éducation, avec toutes les nuances propres aux groupes sociaux et au style des acteurs. En contradiction avec Darwin, Dumas constate que les aveugles de naissance ne peuvent reproduire volontairement une mimique telle que le sourire. Objection sérieuse aux thèses darwiniennes sur laquelle il glisse, mais qui montre pourtant les limites d'une hérédité qui cesse quand l'éducation ne la développe pas. Le visage de l'homme frappé de cécité à sa naissance demeure souvent égal au cours de l'interaction. Dumas, avec intuition et générosité, et quelque peu à l'encontre de son propos général, se demande s'il ne conviendrait pas d'éduquer les enfants nés aveugles au langage social des mimiques afin de les rendre moins énigmatiques aux yeux de leurs interlocuteurs (Dumas, 1948, 122-123). Il pointe l'influence de la vue dans l'acquisition des mimiques ou des gestuelles. Citant longuement des observations anciennes de Lafcadio Hearn sur le Japon, il note que le sourire peut être une convention sociale détachée de toute connotation de joie ou de plaisir. Un Japonais annonçant la mort d'un proche à un tiers garde le visage souriant, il marque ainsi le respect

de l'intimité de l'autre, le refus ritualisé de l'impliquer dans le partage d'une douleur qui ne le concerne pas. « Ici, écrit Dumas, le sourire est bien loin de ses origines physiologiques, il est complètement déraciné, ce n'est plus le signe naturel de la joie, ce n'en est même plus le signe voulu; c'est l'expression polie sous laquelle chacun cache aux autres ce que son âme a de souffrances ou de deuils » (Dumas, 1948, 82). G. Dumas étudie le sourire sous un angle biologique, en nouant un débat constant avec Darwin, Wundt et Spencer. La dimension symbolique du visage, et notamment du sourire, ne lui échappe pas, il la souligne au passage mais sans vraiment s'y arrêter. Elle ne représente manifestement qu'un intérêt secondaire à ses yeux⁵.

LIMITES DES APPROCHES NATURALISTES DE L'ÉMOTION

De nombreux travaux s'inscrivent dans la postérité de Darwin et renouvellent son vocabulaire et ses méthodes en parlant par exemple de programme génétique se déployant à son heure en toute indépendance des données sociales et culturelles. Des mécanismes de déclenchement innés, par imprégnation ou maturation, libèrent un comportement au moment venu qui se manifeste sans que l'éducation exerce d'influence significative. Pour nombre de ces chercheurs l'expression des émotions relève davantage d'une physiologie que d'une symbolique. Elle s'est fixée au cours de l'évolution à travers des réactions biologiques et l'émission de signaux ayant une utilité particulière à la survie de l'espèce. Elle est invariante, répondant à des schémas mobilisés par des classes particulières de situation (deuil, perte de statut, gain de pouvoir, etc.) (Kemper, 1978). Elle s'inscrit dans une continuité d'expression allant des primates à l'homme. Propos d'ailleurs révélateurs du schématisme de l'observation qui s'impose pour affirmer l'universalité de l'expression des émotions. Si l'on met sur le même plan la joie d'un chimpanzé et celle d'un homme, il est clair que les différences n'ont pas voix au chapitre et

5. G. Dumas revient d'ailleurs explicitement sur le rôle du social dans *La Vie affective* (1948, 364) : « En dépit des procédés psychologiques par lesquels elle se constitue, la mimique motrice est, de tous points, comparable au langage. Comme le langage, c'est un fait social qui préexiste à l'individu et lui survit. Comme le langage elle constitue un système de signes qui s'impose à tous par la nécessité de se faire comprendre, et, comme le langage, elle a une syntaxe... Tout de même qu'il y a plusieurs langues, il y a aussi plusieurs mimiques qui brodent, sur une mimique commune, des mimiques particulières et varient plus ou moins selon avec les nations, ainsi qu'avec les groupes et les sous-groupes sociaux; et, suivant les individus qui composent le groupe. »

que seules l'emportent les ressemblances : humanisation du singe et animalisation de l'homme, l'un et l'autre méconnus dans leur spécificité et la complexité de leur rapport au monde. Avec une belle ignorance des données, et également des débats qui agitent les Anglo-Saxons à ce propos, J.-D. Vincent affirme de façon péremptoire que les thèses de Darwin n'ont été brièvement contestées que pour des raisons étroitement historiques. « Comme le remarque Ekman : à une époque où triomphaient les théories de l'apprentissage des comportements humains, la thèse darwinienne qui soutenait l'universalité de l'expression des émotions avait quelque chose d'indécent. Malgré le "sourire cruel" des Asiatiques appelé en renfort pour soutenir les thèses culturalistes, plus personne ne doute aujourd'hui de l'universalité de l'expression des émotions. Les mêmes contractions musculaires traduisent la colère, la surprise ou le dégoût chez les différents peuples » (Vincent, 1994, 354)⁶.

De nombreux autres travaux poursuivent la recherche de l'universalité de l'expression des émotions dans les mécanismes neuromusculaires du corps humain. Kemper (1978), par exemple, s'oppose aux constructionnistes en considérant que ceux-ci méconnaissent les limites biologiques associées au ressenti des émotions. Il accepte la thèse que l'émotion ressentie par le sujet soit la conséquence de sa définition de la situation, mais il en restreint le cadre aux seuls cas de figure de rapports de pouvoir ou de statut, suffisants selon lui à expliquer l'ensemble des états affectifs. Des gains ou des pertes de pouvoir ou de statut, réels, anticipés, imaginaires ou remémorés commandent pour Kemper la totalité des émotions (Kemper, 1984, 371). La perception par l'individu d'une insuffisance de ses pouvoirs ou de son statut engendre par exemple l'anxiété ou la dépression, un gain de pouvoir ou de statut s'il est ressenti comme immérité déclenche la culpabilité ou la honte, etc. Les notions de pouvoir ou de statut auxquelles se réfère Kemper évoquent une sorte de psychologie

6. Curieux argument qui se renverse d'ailleurs aisément aujourd'hui où domine à l'inverse une volonté massive et même agressive (car récupérée politiquement sous une forme idéologique) d'interpréter la complexité du monde en se fondant sur une stricte vision biologique de l'homme. En fait, le débat que Vincent caricature ici et qui date du début du siècle est encore très vif aujourd'hui, comme en témoignent des centaines d'articles, d'ouvrages. Des arguments s'y échangent et non comme ici sous la plume de Vincent sous la forme d'une exclusive sans appel. Nous essayons ici de faire un bref rappel de ces recherches et de montrer comment le biologique ne peut à lui seul prétendre expliquer le rapport de l'homme à son affectivité, et de souligner combien l'affirmation de l'universalité de l'émotion s'effectue sur une simplification des données et dans l'indifférence à la dimension du sens qui est précisément le monde dans lequel l'homme construit son rapport au monde et aux autres.

universelle fortement nourrie de biologique. Elle enferme le registre des émotions dans une série de situations stéréotypées.

Les auteurs de la filière naturaliste effacent la dimension symbolique et s'attachent à une même objectivation des émotions; ils ne se lassent pas de les identifier à la manière de botanistes de l'affectivité, hors de toute signification individuelle et sociale. Mais une telle visée est démentie par une vie réelle offrant plutôt son ambivalence, sa complexité, ce mouvement sans fin de tonalités affectives variées et parfois même contrastées au fil des heures. La quête d'une base anatomo-physiologique de l'émotion et de son expression tourne le dos aux nuances, aux singularités sociales et personnelles. Si ce souci a sa légitimité à l'intérieur des sciences biologiques, il ne permet pas de comprendre l'homme en société. Il diminue toute participation de l'individu et toute projection de sens de sa part pour se saisir de l'événement. Dans l'émotion le sujet est perçu comme quantité négligeable, de même son groupe et son public. On comprend qu'un tel arasement des différences aboutisse également à l'idée que les animaux supérieurs sont infiniment proches affectivement des hommes.

De même les expérimentations mises en œuvre par ces chercheurs n'ont rien à voir avec une émotion réellement éprouvée par l'individu, les mimiques sont suscitées par l'artifice d'une stimulation électrique en toute indifférence à ce que ressent l'individu faisant l'objet de l'expérimentation. Elles offrent un artefact ne se rattachant à rien d'autre qu'à l'impulsion électrique sur les muscles faciaux. Le recours à des photographies est un autre moyen de prédilection des chercheurs soucieux de mécanismes neuromusculaires et préférant donc se tenir éloignés des interactions concrètes entre individus. Deux usages reviennent souvent dans leur expérimentation. Pour reprendre le vocabulaire d'Ekman, ce sont la méthode des jugements et celle des composantes. Souvent employée à partir des années cinquante-soixante, la seconde consiste à établir un échantillon des expressions faciales manifestées par des individus de cultures différentes après avoir déterminé les émotions ressenties, de mesurer les mouvements musculaires faciaux et de comparer entre elles ces images.

La méthode des jugements propose à des correspondants de différentes cultures des photographies d'expressions faciales en leur demandant d'identifier l'émotion présentée (Ekman, 1980). Une méthode dérivée emploie des dessins stylisés d'émotion. Comme toute physiognomonie ou toute caractérologie, avec la même absence de rigueur et la même induction, il s'agit de transformer les émotions en substances, en diagrammes, de les dissocier de l'individu réel, de les épurer en un algèbre de la face indifférent à la personne en qui il s'inscrit. L'émotion est associée de

manière univoque à une expression, celle-ci est poussée à son paroxysme, l'homme étant perçu comme interchangeable. La dimension temporelle est exclue, comme si l'émotion était une fulgurance, une essence hors du temps prenant possession du visage. Le contexte n'est pas pris en considération. La tâche est profondément artificielle. En 1922 Fekely donne à commenter à une centaine de sujets la photographie d'une comédienne « exprimant la haine » : les termes employés pour la qualifier sont par exemple le dégoût (11), la haine (8), la dérision (7), l'aversion (5), la répugnance (5), le défi (5), etc. (Fraisie, 1968, 156). En 1931 Kramer demande à des volontaires d'identifier la signification de la pose prise par un comédien. La surprise est reconnue par 77 % de sujets, la peur par 70 %, l'horreur par 62 %, la honte par 53 %, la colère par 50 %, la pitié par 19 % (Fraisie, 1968, 156). Dickey et Knowler (1941) présentent à des écoliers mexicains et américains un répertoire de onze émotions exprimées par deux comédiens, un homme et une femme, et saisies par des photographies. Dans le codage mécanique adopté, où il s'agit d'identifier une émotion dans l'absolu, ils aboutissent paradoxalement à des résultats où les enfants mexicains (86 %) reconnaissent « mieux » les émotions simulées des comédiens que les enfants américains eux-mêmes (69 %). Pour Ekman, Sorensen et Friesen (1969), il s'agit également de prendre des émotions « pures », c'est-à-dire sans la moindre équivoque, sans ambivalence, sans mélange, sinon le dispositif ne fonctionne plus. Sur un total de 3 000 photographies d'expressions faciales, à l'exclusion du reste du corps, 30 seulement remplissent les conditions d'une pose sans nuance. Ces dernières sont présentées ensuite à des étudiants américains, japonais, brésiliens, chiliens et argentins. Là encore les émotions sont posées *a priori* comme des substances incontestables : six d'entre elles sont retenues : joie, tristesse, colère, peur, surprise et dégoût. Les résultats oscillent de 63 % de reconnaissance de la colère pour les étudiants japonais à 97 % pour les étudiants américains pour la joie. Ekman pointe lui-même que le modeste indice de reconnaissance des émotions ressenties par les Japonais provient de ce que ceux-ci les « masquent par des sourires polis ». Tout le problème est là, tient-on compte du réel dans l'expression de l'émotion ou de l'*a priori* que les émotions et leurs expressions doivent être universelles. Izard (1971), en testant sur le même principe huit émotions sur des sujets d'une dizaine de pays, conclut à des résultats proches : les Grecs, par exemple, identifient l'excitation à 66 % ; la joie à 93 % ; la surprise à 80 % ; l'angoisse à 54 % ; le dégoût à 87 %, etc. Les Américains, les Brésiliens, et les Japonais s'accordent à 60 %. Des habitants de Nouvelle-Guinée confondent la surprise et la peur à 45 %. La tristesse n'étant reconnue que par un sujet sur deux. Ekman et Friesen (1986) en prenant neuf « cultures » : Estonie,

Grèce, Hongkong, Japon, Écosse, Turquie, USA, Allemagne et Sumatra observent des concordances de 90 % pour la joie; 89 % pour la surprise; 85 % pour la tristesse; 80 % pour la peur; 73 % pour le dégoût. Une autre enquête de Ekman et Friesen (1971) sur une population de Nouvelle-Guinée n'ayant eu que de rares contacts avec des Occidentaux et n'ayant jamais vu de films, ignorant l'anglais, prétend mettre un point final au débat sur le statut culturel des émotions. 189 adultes et 120 enfants devaient choisir 2 ou 3 photographies (caricaturales à souhait dans leur expressivité) afin de commenter des histoires racontées par un comparse. Les corrélations entre les réponses attendues par Ekman et Friesen et celles des indigènes vont de 64 % pour la peur à 92 % pour la joie. Les indices sont bons pour la tristesse, la joie, la colère et le dégoût. Mais une confusion règne entre la peur et la surprise qui déjà fissure la thèse de l'universalité. La méthodologie frise l'induction (et soulève le problème de la perception du contenu des photographies par les indigènes : l'expérience ethnologique montre en effet qu'elle est loin d'être toujours évidente pour les sociétés qui ne la connaissaient pas auparavant).

De nombreuses enquêtes du même ordre se sont succédées, nous ne nous y attarderons pas car elles témoignent d'un même vice de forme, celui de présupposer l'universalité biologique d'une émotion posée comme un état absolu. D'où leur naïveté d'ailleurs à prendre leur population comme uniforme et révélatrice d'un pays entier sans se soucier des différences de classe ou simplement d'âge, de régions, etc. (parler des Japonais, des Grecs, etc.). Pour ces chercheurs, c'est l'émotion qui s'« exprime », non le sujet. Si l'émotion était en toute rigueur une substance se retrouvant universellement, elle devrait donner un taux de reconnaissance avoisinant 100 % à chaque enquête ce qui est loin du compte.

D'autres travaux mettent plutôt en évidence la familiarité des informateurs avec la population étudiée comme critère d'une bonne appréciation des signes exprimés par les acteurs. Ainsi les émotions traduites sur les visages des Occidentaux sont d'autant mieux reconnues que les individus testés sont davantage en contact avec des Européens (Feyereisen, de Lannoy, 1985, 56) ou sont d'origine urbaine. Kilbride et Yarczower (1980) montrent les divergences d'appréciation d'une émotion exprimée entre des populations issues de la Zambie et des États-Unis. D'autres chercheurs témoignent, en revanche, de leur méfiance envers ces manières de procéder (Bruner, Taggiuri, 1954) qui simplifient à outrance leur objet d'étude et leur mode d'investigation. Langfeld montre que si l'on demande à une population de déduire d'une série de photographies les états affectifs joués par des comédiens, seuls 32 % des jugements sont

conformes aux intentions de ceux-ci. À l'inverse, si l'on donne aux sujets l'intitulé des états affectifs joués, avec la possibilité pour eux d'accepter ou de refuser la catégorisation, ce sont alors 43 % des jugements qui coïncident⁷ (Langfeld, 1929). Izard (1971) a permis aux sujets de décrire avec leur vocabulaire propre des photographies présentées plutôt que de choisir parmi une liste préétablie d'émotions. Le groupe est constitué de sujets français, américains, anglais et grecs. L'identification correcte des états affectifs, selon les critères de Izard, est de 56 % pour les femmes et de 50 % pour les hommes, avec une moyenne identique pour les quatre groupes. Là aussi de tels résultats devraient plutôt inciter les partisans d'une universalité des émotions à davantage de modestie. Dans ce contexte d'exercice artificiel de repérage des émotions, une marge de reconnaissance chemine avec une non moins importante marge d'erreur, laissant entendre que les fameuses émotions « pures » ne sont guère transparentes. Dans une même population l'expérience est courante, il est parfois malaisé d'identifier l'état affectif d'un proche à travers ses seules expressions. En outre, nous savons combien l'émotion est ressentie et exprimée parfois avec des différences sensibles selon les individus, même s'ils appartiennent à la même culture.

CRITIQUE DU FACS : LA FACE SANS CORPS DE L'ÉMOTION

La démarche d'Ekman et Friesen est sans doute à ce propos l'une des plus incisives et des plus contestables dans la perspective d'une anthropologie des émotions. Ekman revendique une filiation darwinienne, il évoque le travail de Duchenne avec admiration, le corrigeant sur des points de détail, notamment à propos de sa distinction entre sourire « vrai » et sourire « truqué ». Il observe que « la plupart des gens sont en effet capables de contracter la partie inférieure de l'orbiculaire, qui resserre les paupières (*pars palpebralis*), mais rares sont ceux qui peuvent contracter volontairement la partie extérieure, celle qui remonte les joues

7. Ces résultats surprennent au regard des chiffres avancés par Ekman ou d'autres chercheurs. Il faut aussi y voir un argument pour le caractère social et culturel de l'expression des émotions. Ces enquêtes anciennes sont effectuées à une époque où les médias sont sans incidence sur les populations et les différences de culture nettement plus prononcées qu'aujourd'hui. On se demande parfois si ces enquêtes, fondées uniquement sur des photographies ou des films, ne mesurent tout simplement pas la force de pénétration des médias, notamment de la télévision ou du cinéma sur l'ensemble des populations du globe. La familiarité avec les expressions occidentales réduit les différences culturelles appréciées.

et tire vers l'intérieur la peau située autour des yeux (*pars lateralis*)» (Ekman, 1989, 20). Ces différences d'appréciation s'enracinent l'une et l'autre dans une mécanique musculaire des émotions ne prêtant guère à conséquence, politesse raffinée entre chercheurs en accord sur l'essentiel et renforçant ainsi mutuellement leur hypothèse. Ekman et Friesen proposent une étude systématique des différents faisceaux musculaires sollicitant l'expression des émotions, dans l'esprit des travaux de Duchenne. Leur FACS (*Facial action coding system*), version affinée d'une précédente élaboration de 1971, est saisisant par son indifférence envers les hommes réels engagés dans des relations affectives vécues⁸. Il s'agit là encore de travailler dans l'abstraction d'un laboratoire, loin de toute contamination avec la vie concrète, dans une sorte de démarche autiste, avec l'ambition d'énoncer une vérité objective sur l'émotion. Pendant une année en compagnie d'un miroir, écrivent-ils, « nous apprîmes à contracter séparément les muscles de notre propre visage. Quand nous pensions avoir contracté les muscles voulus, nous photographions nos visages. En général nous ne doutions pas d'avoir contracté le muscle voulu. En fait le problème était simplement d'apprendre comment le faire. En palpant la surface de nos visages nous pouvions en général déterminer si le muscle voulu était bien contracté » (1984, 111). Les deux hommes stimulent électriquement des muscles ou enregistrent les modifications de l'activité électrique résultant d'une contraction musculaire volontaire provoquée par une aiguille. Autre chapitre dans la construction du FACS, le recours à 14 sujets ayant appris, sous l'égide d'Ekman et de Friesen, à contrôler des muscles spécifiques et le repérage de centaines d'enregistrements vidéo illustrant une série d'émotions. L'inventaire méticuleux des faisceaux musculaires de la face mis en jeu dans les émotions vise à établir une correspondance « terme à terme » (Winkin, 1985) entre un nombre fini d'émotions et une mécanique physiologique mobilisant des fibres nerveuses et musculaires précises. « Puisque chaque mouvement résulte d'une activité musculaire, nous en avons déduit qu'un système exhaustif devrait être obtenu par la découverte du rôle de chaque muscle dans les changements d'apparence du visage. Grâce à cette connaissance, on devrait pouvoir analyser chaque mouvement de la face en termes d'unités minimales d'action anatomique mises en jeu » (Ekman, Friesen, 1984).

8. C'est en outre un outil dont la familiarisation exige, selon R. Dantzer, une centaine d'heures de travail assidu et qui ne donne que 80 % de concordance entre des observateurs pourtant bien entraînés (Dantzer, 1988, 20).

Le FACS entend mesurer le début et la fin d'une émotion, la mettre en diagramme; il se veut un outil incontestable d'évaluation de l'émotion ressentie par le sujet à travers la description précise des unités musculaires et nerveuses sollicitées. Au lieu d'une appréciation subjective relative à la joie éprouvée par l'individu, le FACS en propose une formule physiologique ayant même la prétention de jauger la sincérité de l'individu qui la traduit. Les deux auteurs reconnaissent néanmoins une faille d'importance dans leur système : le FACS ne mesure que les transformations visibles du visage et délaisse les changements toniques qui n'en sont pas moins signifiants. Carroll Izard a suggéré un système d'évaluation proche, le MAX (*Maximally Discriminating Facial Movement Coding System*) (Dantzer, 1988, 20 sq.) qui requiert 29 unités de mouvements élémentaires. Plus simple d'usage, il tombe sous la même critique en posant les émotions *a priori* (différentes et plus nombreuses que celles posées par Ekman et Friesen). Un désaccord à ce point sensible entre deux tenants de l'universalité de l'expression des émotions laisse à réfléchir. En outre, les interactions entre les individus, dans quelque partie du monde que ce soit, ne mettent en principe jamais face-à-face de simples têtes ou de simples faces comme autant de chats du Sheshire surgis d'une page de Lewis Carroll, mais des hommes ou des femmes qui possèdent au moins un corps, bougent leurs mains, se déplacent, adoptent des attitudes particulières, se touchent ou non en se parlant, etc. L'émotion s'incarne dans le corps et la voix, elle ne vient pas seulement envahir la face.

LES ÉMOTIONS PRIMAIRES

Certaines des émotions étudiées par les chercheurs d'inspiration naturaliste sont, bien entendu, posées comme primaires et universelles. Mais, par un savoureux paradoxe, nul ne s'accorde sur le répertoire des émotions de base prétendues innées et physiologiquement descriptibles. À la suite de Tomkins, Ekman (1992) en compte 6 (colère, peur, tristesse, joie, dégoût, surprise); Plutchnik (1980) 8 (acceptation, colère, anticipation, dégoût, joie, peur, tristesse, surprise); Schwarz et Schaver (1987) 5 (peur, surprise, joie, colère, tristesse). Kemper propose la peur, la colère, la dépression et la satisfaction (1987). Izard (1977) en énumère 11 (joie, surprise, colère, peur, tristesse, mépris, détresse, intérêt, culpabilité, honte, amour). Frijda (1986) en propose 17 (parmi lesquelles l'arrogance, la confiance, la peine, l'effort, etc.).

D'autres chercheurs proposent des systèmes encore différents. Ortony et Turner (1990) soulignent que les fondements théoriques de ces classements

répondent à une étude des expressions faciales (Ekman, Friesen), à des schémas adaptatifs de base (Plutchnik)⁹, ou à l'enracinement d'une programmation neurologique (Gray, Izard, Tomkins, etc.). Kemper s'appuie plutôt sur la conviction que l'affectivité repose sur des structures psychologiques universelles (ce qui renvoie malgré tout en dernière analyse à un ancrage biologique). Pour ces approches, la culture d'appartenance et la singularité individuelle sont un phénomène de surface, négligeable. Les définitions diffèrent d'un auteur à l'autre, les principes d'explication, le vocabulaire laissent place à des divergences sensibles (Ortony et Turner 1990). Les uns parlent de « peur » là où d'autres manifestement évoquent plutôt l'« anxiété » ; les uns parlent de « colère » et les autres de « rage ». La « joie » devient « bonheur » ou « élation » sous d'autres plumes. La connotation positive ou négative des états affectifs n'entre pas ici en considération, ce qui soulève d'autres questions. L'« intérêt » est retenu comme une émotion de base par Fridja, Izard ou Tomkins, mais il s'agit plutôt d'un état cognitif, comme le soulignent Ortony et Turner (1990, 318). Ces deux auteurs interrogent aussi le statut affectif du « désir » en montrant la complexité, la spécification sur des objets extrêmement dissemblables.

La simple identification des émotions de base pose une difficulté significative. Non seulement elle est contraire à la réalité concrète des sociétés humaines pour qui voyage et ne veut pas seulement voir comment les hommes se ressemblent, mais elle rencontre aussi un démenti de taille : aucune structure neurophysiologique n'autorise à distinguer l'existence d'émotions qui lui seraient liées (Ortony, Turner, 1990, 320). La notion d'émotions de base reste une hypothèse d'école, valable seulement à condition d'élaguer toute différence entre les sociétés, quitte même à trouver entre le chimpanzé et l'homme une ressemblance frappante à ce propos, alors que déjà une dizaine de chercheurs anglo-saxons ne s'entendent pas entre eux pour savoir ce qui est ou non universel dans l'affectivité humaine. Leur botanique classe l'affectivité sous cellophane dans un herbier, et elle est condamnée à toujours travailler sur un type, à l'image d'ailleurs de ces ouvrages proposant une clé des gestes où un dessin montre une physionomie signifiant la Joie, une autre la Douleur, la Colère ou le Mépris. Chez Ekman, la polysémie du visage est réduite à quelques formules exemplaires, dans l'oubli du corps qui n'est jamais considéré sinon sous la forme implicite d'une statue, comme si l'émotion ne sollicitait qu'une poignée de fibres musculaires faciales (Le Breton,

9. L'approche étroitement darwinienne de Plutchnik (1962, 1980) le conduit même à affirmer que le bonheur est lié au besoin pour l'homme de se reproduire, la peur au besoin de protection, la tristesse au besoin de maintenir une relation durable avec les objets de plaisir, etc.

1992). On voit mal comment ces émotions de laboratoire, ou herborisées dans des séries d'images outrées, sans voix, hors de tout contexte et hors de tout mouvement du corps ou des membres, peuvent rendre compte des émotions réelles. Ortony et Turner soulèvent un dilemme impossible à trancher : « Le refus d'accepter la notion d'émotions de base n'engage pas à rejeter l'idée qu'il pourrait y avoir des éléments de base autour desquels différentes émotions se bâtissent... Ce sont plus vraisemblablement des éléments de connaissance, des ressentis, etc. Ainsi la question "Quelles sont les émotions primaires?" n'est probablement pas de celles auxquelles on peut répondre. C'est une mauvaise question, comme si l'on demandait "Quels sont les peuples de base?" en espérant obtenir une réponse qui expliquerait la diversité humaine » (Ortony, Turner, 1990, 329).

LA BOTANIQUE DES ÉMOTIONS

Ekman et Friesen sont en quête d'un langage naturel des émotions, lequel serait anatomiquement et physiologiquement identifiable. Ils s'efforcent logiquement de supprimer toute inférence individuelle dans l'étude de l'expression des émotions. Inférence à leurs yeux d'autant plus fâcheuse à l'élaboration de leur botanique que celle-ci repose finalement sur un dualisme opposant des émotions érigées en substance psychologique d'une part (la Joie, la Colère, etc.) et l'individu de l'autre en qui elles transitent provisoirement et s'« expriment » en toute indifférence à ce qu'il est. Par ailleurs, aucune équivocité n'altérerait la pureté d'une expression nécessairement corrélée à une émotion. Il s'agit de la Joie ou de la Colère, toute pure, sans le moindre rebut ni la moindre nuance. Ekman vit dans un monde tranquille où il s'agit d'appliquer simplement sa grille pour comprendre l'autre, même s'il triche, car Ekman se fait fort d'identifier le mensonge à travers une série de signes corporels échappant au contrôle du sujet. En cohérence avec le dualisme contenu dans la prise à la lettre du terme : « expression des émotions », l'individu réel est écarté, quantité négligeable nuisant à l'épuration de l'émotion qu'il convient de mettre en évidence à travers une série musculaire. « La connaissance des bases musculaires de l'activité et l'importance accordée au diagnostic précis des mouvements permettent d'éviter cet écueil des différences individuelles » (Ekman, Friesen, 1984, 110). Aucune place n'est accordée à l'ambivalence, aux variations personnelles, sociales ou culturelles. La vie affective est pourtant toujours mi-claire mi-obscur, mélangée, parfois insaisissable.

On se demande comment Ekman se débrouillerait avec cette belle description de Proust dans *Sodome et Gomorrhe* quand Morel, en lui annonçant qu'il serait absent un soir, attise la jalousie de M. Charlus : « L'amour cause ainsi de véritables soulèvements géologiques de la pensée. Dans celui de M. de Charlus qui, il y a quelques jours, ressemblait à une plaine si uniforme qu'au plus loin il n'aurait pu apercevoir une idée au ras du sol, s'était brusquement dressé, dur comme la pierre, un massif de montagnes, mais de montagnes aussi sculptées que si quelque statuaire, au lieu d'emporter le marbre, l'avait ciselé sur place et où se tordaient, en groupes géants et titaniques, la Fureur, la Jalousie, la Curiosité, l'Envie, la Haine, la Souffrance, l'Orgueil, l'Épouvante et l'Amour » (539-540). Ekman et Friesen ne voient jamais un visage, mais une face morcelée en un écheveau musculaire. Un masque sans ambiguïté, comme les dessins de Le Brun, c'est-à-dire une caricature de la vie réelle. La peau est éliminée. L'individu pris en compte ressemble tout à fait à une face d'écorché échappé de la salle d'anatomie et disposé, sans rancune, à « exprimer » sa joie, son intérêt ou sa surprise avec les fibres musculaires qui lui restent. Écartées également les nuances du regard, les mouvements du corps, leur rythme, les gestes de la main, des épaules, la position du buste, les déplacements, les séquences rituelles qui inscrivent l'émotion dans la durée et la modifient au fil des circonstances, etc.

La dimension symbolique qui traverse les pulsations intimes du visage est neutralisée au profit d'un modèle biologique qui ne nous apprend rien sur la façon dont l'acteur ressent affectivement les épisodes de sa vie et les traduit aux autres. En regardant l'autre nous ne voyons pas une série de contractions musculaires, mais un homme souriant ou amer, avec sur son visage toutes les nuances propres à la singularité de son histoire. Les muscles ne font pas plus le sourire ou la tristesse que le cerveau la pensée; c'est l'homme qui sourit ou qui pense avec la chair qui le compose et fait de lui un être pensant et sentant. Détachées de la vie réelle, ces perspectives excluent l'ambivalence, le jeu, les variations individuelles (timidité, pudeur, discrétion, contrôle de soi, dissimulation, etc.), les nuances données par les plis du visage, c'est-à-dire la peau nue, texture où se lisent les sentiments qu'un acteur éprouve ou montre en voulant donner le change. Elles élaguent également toutes les différences sociales et culturelles qui deviennent d'autant plus sensibles quand l'émotion est en situation, sollicitant non plus seulement la face, mais l'homme en son entier, par tous les mouvements de son corps, sa parole, ses déplacements dans l'espace, etc. Elles passent outre le contrôle relatif qu'il opère sur ce qu'il veut laisser percevoir de ses sentiments et de ses manières d'être. Présentation de soi amenée en outre à se moduler selon les circonstances, selon les interlocuteurs et la trame subtile des interprétations mutuelles

qui s'enchevêtrent entre les individus en présence. Ekman et Friesen méconnaissent les tables de poker autour desquelles chaque joueur contrôle ses affects et élabore une stratégie de mimiques propres à protéger son jeu et à lui garantir la meilleure chance. Ils oublient le théâtre où un comédien mime, en proposant des signes à son public, des émotions qu'il ne ressent pas en puisant dans un répertoire culturel. Les approches biologiques de l'émotion déracinent par force et par méthode les mouvements du visage et du corps de leur terreau personnel, relationnel, social ou culturel. Un exemple chez Eibl-Eibesfeldt (1984) décrivant comme universel un mouvement particulier des sourcils qui s'élèvent une fraction de seconde lors des rituels de salutation dans les sociétés humaines¹⁰. Un geste infinitésimal est isolé à la manière d'un fragment et posé comme un absolu, là où il n'existe qu'au sein d'un code, c'est-à-dire dans une relation nécessaire avec l'ensemble des autres mimiques, gestes, postures, déplacements, paroles, etc., que développent le salut. Comme si l'on s'attachait à la découverte d'un son commun à différentes langues, là où les hommes ne se comprennent justement que par l'usage d'une langue spécifique où les sons n'existent que transformés en signes à l'intérieur d'articulations signifiantes qui seules autorisent la communication. Un geste n'est qu'un signe; il ne vaut que dans sa relation à d'autres gestes dans une mise en jeu ritualisée du corps et de la parole.

Les universalistes arrêtent le temps de l'expression; ils la figent et travaillent sur la face et non sur le visage (Le Breton, 1992), sur l'anatomo-physiologie et non sur la chair; ils négligent la totalité corporelle comme si les muscles de la face possédaient à eux seuls un monopole expressif. Le corps est détaché de l'homme, perçu comme une pure structure physiologique, un objet parmi d'autres dont l'individu n'est qu'un hôte secondaire et interchangeable. Ils isolent des substances (la Joie, la Colère, etc.) dont ils affirment la réalité intrinsèque en dehors de l'individu. En fait la méthode suivie évoque la caractérologie avec sa simplification outrancière, ses projections fantasmatiques, son indifférence au visage, à la vie réelle et à toute objection venue du sujet lui-même. Logique de bande

10. Il note pourtant lui-même ne pas l'avoir rencontré chez les Japonais, mais jubile d'avoir eu néanmoins l'occasion de l'observer quand ceux-ci jouent avec des enfants. À Samoa, le haussement des sourcils accompagne l'acquiescement. En Grèce, il est l'un des signes du refus avec notamment le rejet en arrière de la tête (Eibl-Eibesfeldt, 1984, 544-548). Si le même signe renvoie ainsi à des significations à ce point différentes, on ne voit guère la pertinence d'en proclamer l'universalité. Même ambiguïté chez Ekman voyant dans l'expression affective la mise en œuvre de programmes musculaires, mais remarquant néanmoins que des règles d'expression culturelles « interfèrent » avec eux (Ekman, 1980, 1415).

dessinée, conjuration symbolique de la complexité infinie de la condition humaine par son ordonnance en quelques figures simples. Travail sur des « masques » et non sur des êtres humains (Winkin, 1985, 77). Le FACS ou le MAX préfèrent éviter le désordre du vivant et choisissent de miser sur la belle régularité des formules théoriques, de la même façon qu'une clé des songes suspend tout questionnement sur le mystère du rêve. Si l'émotion n'est qu'une affaire musculaire affectant de manière identique l'espèce humaine, elle n'est plus le signe d'une liberté, mais celui, rassurant, d'une pure physiologie, et on peut l'étudier en effet dans son laboratoire sans plus jamais en sortir.

L'ÉMOTION N'EST PAS UNE SUBSTANCE

Au fil de la vie quotidienne l'émotion n'est pas une substance, une entité describable, un état figé et immuable à retrouver sous une même forme et les mêmes circonstances dans l'unité de l'espèce humaine, mais une tonalité affective qui fait tache d'huile sur l'ensemble du comportement et ne cesse de se modifier à tout instant chaque fois que le rapport au monde se transforme, que les interlocuteurs changent. L'émotion n'est pas un objet possédé ou qui possède, au sens de la transe de possession, un individu tributaire des particularités de l'espèce. Dans l'expérience affective courante, l'émotion ou le sentiment ne sont jamais d'une seule teinte, ils sont souvent mêlés, oscillant d'une tonalité à une autre, marqués d'ambivalence. On peut rire d'une situation ou d'un trait d'humour sans se départir tout à fait de son angoisse à propos de l'attente d'un bilan de santé; se sentir meurtri et coupable en même temps, après avoir perdu un proche; être jaloux en réprouvant un tel sentiment ou en le trouvant infondé; avoir honte d'une situation en se disant qu'il est temps de prendre sur soi de repousser une éducation trop pudibonde, etc. L'émotion n'a pas la clarté d'une eau de source, elle est souvent un mélange insaisissable dont l'intensité ne cesse de varier et de se traduire plus ou moins fidèlement dans l'attitude de l'individu. Celle que stimule le laboratoire entre telle et telle heure avec une poignée de volontaires rémunérés ou d'étudiants mobilisés pour la circonstance, sous le regard plus ou moins discret des expérimentalistes, n'a rien à voir avec celle qui jaillit des aléas de la vie quotidienne hors des interactions sociales réelles.

La réduction de l'émotion à une substance est grossière et exige la cécité sur une infinité d'aspects de la mise en jeu de l'affectivité; elle annule d'un trait l'histoire sociale et culturelle des sentiments pour dire tranquillement que depuis l'homme de Néanderthal rien n'a jamais

changé sous le soleil. Ce qui ne mène guère loin. Les émotions ou les sentiments ne sont pas des libellules classées sous un verre dont on décrirait méticuleusement les caractères et les couleurs pour les projeter sur les libellules vivantes; elles n'existent pas car elles sont des états transitoires s'égrenant en une mosaïque de moments, traversés d'ambiguïtés, de clair-obscur, de contrôle de soi ou de relâchement, etc. Ce sont des formes sociales de connaissance alimentant des états affectifs plus ou moins identifiables d'emblée par les hommes d'un même groupe. En faisant de l'émotion une substance biologique, les naturalistes travaillent sur un artefact, ils transforment des notions de sens commun (la joie, la tristesse, etc.) en réalités matérielles à retrouver dans les mécanismes neurologiques ou hormonaux. Une telle représentation fait du corps un réservoir d'états dont la personne est une victime passive (Sarbin, 1986, 84; Salomon, 1984, 238). Les émotions ressenties et exprimées sont le fait d'un homme immergé au sein de la turbulence d'un monde jamais donné et pas seulement d'une collection de muscles ou d'un programme génétique. L'affectivité ressentie se distille dans le temps, elle dure plus ou moins, elle connaît des intensités variables et se traduit par une série de manifestations physiques changeantes sollicitant la totalité des ressources faciales, gestuelles, posturales et orales de l'homme. À aucun moment, le visage et le corps ne cessent de mouvoir, de faire signe, sinon dans la mort. Aucun musée n'exposera jamais une belle figure de la Joie ou de la Jalousie, de la Colère ou de l'Amour; il montrera simplement un enfant riant en recevant un ballon entre les mains sur un terrain de jeu de Lisbonne sous les yeux de sa mère ou deux amoureux s'embrassant sur le banc d'un jardin public de Rome sous l'objectif d'un photographe.

En fait il n'y a pas une expression de l'émotion mais d'innombrables nuances du visage et du corps qui témoignent de l'affectivité d'un acteur social dans un contexte donné. Il n'y a pas un homme qui « exprime » la joie, mais un homme joyeux, avec un style propre, ses ambivalences, sa singularité. Non pas un homme qui « exprime » sa « détresse », mais un homme en souffrance car il est en deuil ou meurtri par les événements. La colère n'est pas dissimulée derrière l'écran d'un geste qui la reçoit, elle est ce geste même, ce cri, cette attitude envers le monde. Les recherches menées dans la postérité darwinienne butent sur le dualisme (l'homme d'une part et l'émotion de l'autre, comme un état indépendant), l'ambiguïté de la notion d'expression (qui? exprime quoi?), l'outrance des visages censés « exprimer » l'émotion. Cette dernière est naturalisée (au double sens du terme), épinglée tel un papillon sous le label de son espèce. Et l'on recherche les mimiques faciales qui lui correspondent, comme si l'émotion était une quantité finie et sans équivoque, détachable de l'acteur social, comme les os peuvent l'être d'un squelette. À vouloir

les fixer en un schéma simple, en une sorte de portrait-robot qui épure à l'extrême toutes les objections possibles, les émotions ne se retrouvent plus nulle part; abstraites, elles sont dérisoires comme un croquis voulant passer pour le paysage. En outre, ces travaux distinguent de la manière la plus arbitraire le visage du reste du corps, ils réduisent à l'insignifiance la multitude des signes et des symboles qui s'enchevêtrent dans le sentiment éprouvé.

Les sentiments naissent chez un individu précis, dans une situation sociale et dans une relation particulière à un événement. L'émotion est à la fois évaluation, interprétation, expression, signification, relation, régulation d'un échange; elle se modifie selon les publics, le contexte; elle diffère dans son intensité, et même dans ses manifestations, selon la singularité personnelle. La tonalité affective du rapport au monde est toujours simultanément une relation à autrui, elle se symbolise à travers le lien social, elle implique la modulation introduite par les autres et donc l'activité de pensée. Elle se coule dans la symbolique sociale et les ritualités en vigueur. Elle n'est pas une nature descriptible hors de tout contexte et indépendamment de l'acteur. Le même événement suscite des manières multiples d'y répondre affectivement et une pluralité de réponses selon les individus et leur histoire personnelle. Les recherches effectuées en laboratoire, sur des photographies ou des films, ou qui consistent à stimuler d'une manière ou d'une autre les muscles de la face d'une poignée de volontaires pour identifier des trajets nerveux relèvent d'une passion autiste pour l'émotion puisqu'elles ne l'envisagent jamais dans son rapport à autrui. Elles ne franchissent pas le stade du miroir (Le Breton, 1992).

L'EFFET KOULECHOV

Dans la vie réelle, seule l'interaction telle qu'elle est vécue par ses différents protagonistes à l'intérieur d'un ordre symbolique identifiable éclaire (de manière relative) la signification des ritualités affectives des acteurs. On ne voit jamais un visage ou un geste isolé, mais une *gestalt* de l'autre en mouvement dans une situation précise et dont on interprète la conduite. Aucune transparence ne soulage l'individu de l'effort de comprendre l'autre, de mettre un sens particulier sur ses mouvements expressifs. Sans connaissance du contexte, l'identification des états affectifs est un jeu abstrait et aléatoire. La vie quotidienne le révèle en abondance, mais plusieurs enquêtes se sont attachées à le rappeler en puisant dans le répertoire même des méthodes utilisées par les naturalistes. Ainsi, par exemple, on présente la photographie d'un homme

grimaçant en informant le sujet qu'il s'agit d'un spectateur pris dans la foule au moment d'une pendaison. À un autre on présente la même photographie en expliquant qu'il s'agit d'un homme en plein effort lors d'une épreuve sportive. Dans le premier cas, les sujets interrogés évoquent une image de dégoût ou d'anxiété. Dans le second, ils perçoivent plutôt la détermination du caractère, la tension musculaire de l'effort. La mise en évidence du contexte induit la signification rapportée au visage. Si l'on présente un visage souriant en évoquant les mêmes circonstances, les sujets lisent dans le premier cas la satisfaction née d'une vengeance ou d'un voyeurisme morbide, et dans le second l'émerveillement, l'élation après l'effort fourni.

Les chercheurs qui travaillent sur les mimiques naturalisées à l'aide de photographies, de dessins stylisés, de films ou de mimes d'émotions réalisés par des comédiens oublient une expérience décisive de l'histoire du cinéma. L'«effet Koulechov» resté célèbre dans la version de Poudovkine. Dans le déroulement d'un film, un plan ne trouve sa signification que dans la relation avec les autres (dans une séquence). Au cinéma, le montage oriente le regard des spectateurs et module leurs sentiments (Le Breton, 1992). Pour montrer la projection de sens dont le comédien est l'objet, Poudovkine prend dans un film antérieur un gros plan du visage du comédien Mosjoukine. Il intègre ce plan identique à trois séries d'images : une assiette fumante-Mosjoukine; une jeune femme morte-Mosjoukine; un enfant jouant-Mosjoukine. Un public non averti assiste à la projection de ces trois séquences et est appelé à commenter le jeu du comédien. Un consensus s'établit sur l'étendue de son talent. On souligne la sobriété de son jeu qui n'empêche nullement les expressions les plus suggestives de transparaître : les yeux gourmands d'un homme qui va bientôt rassasier sa faim; la douleur intense, mais contenue, d'un homme dont la jeune femme est morte; la tendresse débordante d'un homme qui regarde jouer son enfant. Le public n'a pas éventé le subterfuge, il n'a pas perçu que les mouvements du visage du comédien sont identiques d'une scène à l'autre. Mais ce sont les images entourant la séquence qui conditionnent le déchiffrement des mimiques de Mosjoukine. La projection réalisée par le spectateur sur le comédien en fonction du contexte est un leurre qui fait fonctionner le récit. Ce n'est pas le contenu en soi du plan qui porte la signification, mais la relation signifiante qui naît d'une série d'images dans l'esprit du spectateur; de même au cours d'une interaction sociale, le contexte fourni par les acteurs en présence conditionne les significations supposées qui s'échangent de part et d'autre à travers les paroles prodiguées, les mouvements du corps et du visage. Significations toujours supposées, objets d'un déchiffrement réciproque des partenaires à travers leur sentiment du

plausible et l'idée qu'ils se font l'un de l'autre. Il n'y a pas de contenu objectif à une communication, mais une succession d'interprétations qui se modifient au fil des circonstances. Nul acteur n'est transparent à lui-même. La sociologie ne peut s'en tenir à une seule vision cartésienne de l'homme où celui-ci ne serait pas autre chose que ce qu'il pense être.

À l'encontre d'une vision naturalisée de l'émotion, nous pourrions aussi évoquer la vision clinique qui montre l'ambivalence de chaque acteur et la difficulté de se rejoindre. Finalement le déterminisme physiologique qui pèse sur les comportements humains n'importe pas tant que les innombrables manières dont les sociétés et les individus s'en accommodent et les reformulent à leur usage afin de communiquer ensemble. On peut, sans trop d'exigence et en soulignant certaines ressemblances, affirmer avec désinvolture que les langues italiennes, espagnoles, françaises ou portugaises, par exemple, sont identiques. En détachant certains mots de-ci de-là sans plus se soucier de sémantique ou de syntaxe, comme font les naturalistes à propos de l'émotion, en isolant certains éléments d'expression, on pourrait dire qu'il n'existe que des différences de surface. Les locuteurs de ces différentes langues s'entendent en effet vaguement en bricolant, en étant inventifs et patients. Mais, bien entendu, la communication restera superficielle; il n'est pas sûr en outre qu'ils comprennent la même chose et que les malentendus ne foisonnent pas, car ce ne sont pas quelques détails similaires en apparence de leur expression qui font la similarité du sens. De la même façon, les émotions et les sentiments entre les cultures ne se rapprochent qu'à condition d'élaguer leur signification et leur ritualité, d'oublier des malentendus parfois sévères. On ne peut comprendre un mot d'une langue en l'isolant de son contexte linguistique; de même on ne peut saisir la nature de l'émotion sans la mettre en perspective avec une situation concrète dans un ensemble culturel et social qui en commande la signification, la valeur et les formes. Certes, les hommes disposent physiologiquement et anatomiquement du même appareil phonatoire, mais ils n'en font pas le même usage. Il en va de même de la constitution organique de l'homme; si elle est similaire pour l'ensemble de l'espèce, les hommes ne vivent pas dans la même dimension de sens et de valeurs : ce qui importe alors c'est la manière dont le social et le culturel conditionnent les mises en jeu du corps et les turbulences de la vie affective.

5

Voir l'autre : regard et interaction

« Autrui est, par principe, celui qui me regarde. »

J.-P. SARTRE, *L'Être et le Néant*

LA TACTILITÉ DU REGARD

Sa condition corporelle plonge l'homme dans un bain sensoriel ininterrompu. Jamais, en principe, il ne cesse de voir, d'entendre, de toucher, de sentir le monde qui l'entoure. À moins d'appartenir au monde de la cécité, la vue, et donc le regard qui la met en jeu, est une permanence de l'existence et notamment du rapport aux autres (Le Breton, 1990, 93 *sq.*). Comme il est à l'amorce d'une rencontre possible, d'un débordement, d'un imprévu pouvant mener trop loin, les conventions sociales en limitent soigneusement le danger. Porter les yeux sur l'autre n'est jamais un événement anodin, le regard en effet donne prise, il s'empare de quelque chose pour le meilleur ou pour le pire, il est immatériel sans doute mais il agit symboliquement. Il n'est pas seulement un spectacle mais l'exercice d'une puissance. Dans certaines conditions, il recèle une redoutable puissance de métamorphose. Le regard d'un acteur sur un autre est toujours une expérience affective. Il n'est pas sans incidence physique : la respiration s'accélère, le cœur bat plus vite, la pression artérielle s'élève, la tension psychologique monte. Les yeux d'autrui touchent le visage de manière métonymique et atteignent le sujet en son entier.

Le regard touche l'autre et ce contact est loin de passer inaperçu dans l'imaginaire social. Le langage courant l'atteste à volonté : on caresse, fusille, fouille du regard, on force le regard d'autrui ; le regard est pénétrant, aigu, tranchant, acéré, cruel, indécent, caressant, tendre, mielleux ; il transperce, il cloue sur place ; les yeux glacent, effraient ou bien on lit

en eux la trahison, etc. Maintes expressions traduisent la tension du face-à-face exposant la nudité mutuelle des visages : se regarder en chiens de faïence, de travers, d'un bon œil, d'un sale œil, en coin, etc. De même, les amants se font les yeux doux, se couvent du regard, se dévorent des yeux, etc. L'énumération serait longue des qualificatifs donnant au regard une tactilité faisant de lui, selon les circonstances, une arme ou une caresse visant l'homme au plus intime et au plus vulnérable de lui-même.

Dans nos sociétés occidentales, le regard expose l'intimité du visage à une prise de pouvoir symbolique de l'autre sans que l'acteur puisse s'en défendre. Les analyses classiques de Sartre montrent combien le regard transforme l'autre en chose, « en insecte » disait Stendhal. Sous cette coupe, l'individu est dépossédé d'une part de soi, épinglé sans rémission jusqu'à ce que les yeux se détournent et lâchent leur proie. Il perd momentanément la maîtrise de son existence. Il mesure son impuissance à échapper au jugement, à l'investigation de l'autre. À moins de quitter les lieux ou de s'insurger contre une telle attitude. « Ce n'est pas, à proprement parler, que je me sente perdre ma liberté pour devenir une chose, dit Sartre, mais elle est là-bas, hors de ma liberté vécue, comme un attribut donné de cet être que je suis pour l'autre. Je saisis le regard de l'autre au sein même de mon acte, comme solidification et aliénation de mes propres possibilités » (Sartre, 1943, 309). Le regard est pouvoir sur l'autre, il manifeste une emprise sur son identité en lui donnant le sentiment de ne plus s'appartenir, d'être désormais sous influence. Nous verrons que la croyance au « mauvais œil » est une cristallisation sociale forte de cette impression. Le regard rencontre ainsi dans le visage d'autrui une morale à préserver, une intimité à respecter. La réprobation est de rigueur à l'encontre de celui qui méprise la règle et dévisage l'autre sans vergogne.

L'ordre symbolique qui régit les rencontres fonctionne comme une discipline, une morale de l'action réciproque dont la transgression engendre le malaise pour celui qui se sent victime d'une indiscretion ou d'une insolence que rien ne justifie. Et l'échange de regard met face à face deux individus à travers « la réciprocité la plus immédiate, la plus pure qu'il y ait » (Simmel, 1981, 227). Dans nos sociétés occidentales, toucher des yeux à force d'insistance, sans que la réciproque soit possible (à moins que la situation ne débouche sur une guerre des nerfs où l'acteur relève le défi avec la même fermeté), revient à dépouiller la victime de la jouissance de son visage, à la dé-visager en en faisant un objet d'investigation. L'expérience montre qu'un regard porté sur elle à son insu alerte parfois la personne qui en est l'objet, même si l'observateur est placé derrière elle ou dans une position où elle n'est guère repérable. En se retournant elle croise alors d'emblée ce regard, à moins que l'indiscret n'ait eu le temps de se tourner vers autre chose pour donner le change.

RITUALISATION DU REGARD

Le regard, dit Simmel, est un lien « à la fois si intime et si subtil qu'il ne peut se former que suivant la voie la plus courte : la ligne droite d'un œil à l'autre; le moindre écart, le moindre regard de côté en détruirait complètement le caractère unique... Tout le commerce des hommes, leurs sympathies ou leurs antipathies, leur intimité ou leur froideur, serait transformé d'une façon inappréciable s'il n'y avait pas d'échange entre les regards » (Simmel, 1981, 227). Ce contact dissipe toute distance, abolit la réserve. Brève palpation oculaire où se donne à sentir la nudité mutuelle du visage dans une réciprocité que limite seulement la durée de l'échange. Détourner les yeux serait rompre le charme, reprendre sa liberté, retrouver sa réserve personnelle. Au cours des interactions de la vie quotidienne, le contact opéré par les yeux est infiniment fragile, la réciprocité tient à un fil précaire qui généralement se rompt aussitôt. L'un ou l'autre des acteurs, souvent les deux à la fois, détourne le regard et passe son chemin. Cet échange furtif demeure en principe sans incidence. L'interaction, qui repose dans nos sociétés occidentales sur un effacement ritualisé du corps (Le Breton, 1990), exige que rien n'arrête le regard, que nul n'en sente le poids insistant. Sur les trottoirs, dans les magasins ou les cafés, une sorte de grâce sociale fait se croiser sans dommage les yeux des passants ou des consommateurs. En principe, l'échange de regards entre inconnus, dans la rue ou un couloir reste neutre, les visages demeurent impassibles, rien ne transparait du contact un instant noué. Comme il est à l'amorce d'une rencontre possible, d'un débordement, d'un imprévu pouvant mener trop loin, les conventions sociales en limitent soigneusement le danger. Quand des individus ne se connaissent pas et qu'aucun échange n'a été clairement initié, nul ne doit sentir le poids de l'attention de l'autre, les regards s'effleurent un instant sans entamer les visages, ni les corps, un coup d'œil discret est porté sur l'autre à son insu (ce dernier peut feindre de ne pas s'en apercevoir). De même, à la terrasse d'un café, les consommateurs observent les passants avec discrétion pour les protéger de la gêne et s'éviter celle d'être découvert. À cette condition, le butinage de la foule ou des passants, la jouissance tranquille et sans conséquence des yeux sont admis¹. L'homme qui guette un visage dans la foule le fait mine de rien, développant l'art

1. Sur le jeu des regards masculins et féminins sur les seins nus des femmes sur les plages estivales, cette façon subtile pour les hommes d'observer mine de rien et pour les femmes de feindre l'ignorance des regards portés sur elles, cf. Kaufmann (1995). « Le regard normal, écrit notamment J.-C. Kaufmann, est celui qui ne se voit pas » (p. 104).

subtil de voir sans regarder; respectueux de l'indifférence rituelle qui est de mise dans une telle situation, il donne le change en affichant les signes de sa bonne foi. Il joue une impassibilité qui n'est pas moins ritualisée que celle du voleur qui s'approche de l'étalage en mimant l'insignifiance, s'empare furtivement de l'objet convoité et s'éloigne comme si de rien n'était sans interpeller qui que ce soit à travers un visage dont il gomme avec soin toute aspérité susceptible de retenir l'attention. Une « inattention polie » (Goffman) préside au contact oculaire et dissipe la gêne qui pourrait naître à la faveur de ce moment. Une discrétion éminemment rituelle joue son office de maintenir la réserve personnelle de chacun. Cependant, il semble que des piétons qui se croisent se regardent une fraction de seconde supplémentaire s'ils sont de sexes opposés (Cary, 1979). La durée qui fait la différence entre le coup d'œil et le regard est soumise à des règles impératives.

L'interaction fortuite dans les transports en commun, les salles d'attente ou les ascenseurs prohibe les contacts visuels au-delà de l'entrée d'un nouveau partenaire, accueilli généralement d'un bref sourire. La proximité physique rend le regard de l'autre inconvenant et en fait éventuellement un signe de provocation ou de sans-gêne, un « abus de la situation ». Le visage se donne à la manière d'une enceinte sacrée de l'individu, le regard de l'autre ne peut s'y arrêter sans risque d'embarasser. Dans la promiscuité des transports en commun, il ajoute une menace intolérable, celle de se voir momentanément dérober son intimité, de perdre la jouissance de soi. Dans le wagon ou l'ascenseur, chacun demeure dans son univers privé, malgré les efforts exigés par le maintien d'une savante inattention malaisée à tenir quand l'autre est juste devant soi. La préservation de l'intimité du visage du vis-à-vis se réalise par un brouillage du regard qui interpose une sorte d'écran symbolique entre les acteurs. Position subtile, mais que chacun sait reconnaître d'emblée. De même que la transgression n'échappe à personne.

Au cours d'une conférence ou d'une représentation de théâtre en revanche les regards de l'assistance sont unanimement portés sur celui qui donne la prestation. Mais ici la réciprocité des regards n'est pas pensable. Le regard du conférencier flotte sur la salle. Il s'arrête un instant sur un visage, mais il est soumis à la même contrainte que dans la rue ou les salles de café. S'il s'attarde trop à observer l'un des membres du public, il prête à interrogation. Le regard porté sur soi par un inconnu de manière inopinée surprend; il suscite le questionnement afin de comprendre le motif d'une telle attention. Il augmente la tension émotionnelle. Le plus souvent l'autre détourne alors les yeux et témoigne par son indifférence affectée de sa soumission à une règle dont il a poussé la négligence à la limite. Mais un regard qui s'accroche sans raison apparente suscite une

réaction de gêne ou de fuite. On connaît l'expérience d'Ellsworth et de ses collaborateurs utilisant des comparses pour regarder fixement avec une expression neutre des conducteurs arrêtés à un feu rouge. Confrontés à cette insistance inattendue, qui tranche si nettement avec les règles de discrétion, incommodés par une situation à leurs yeux incompréhensible, les conducteurs démarrent plus vite, s'empressant de quitter les lieux du stress (Ellsworth, 1972).

Il est d'usage, sauf dans la drague ou la tentative d'intimidation, de regarder autrui sans peser. Les yeux flânent, glissent sur l'autre sans s'y arrêter. Si, par inadvertance, ils se croisent une fraction de seconde, la gêne est mutuellement levée par la poursuite du mouvement oculaire vers un autre point devenant alors le but inattendu d'un regard compromettant à la recherche d'une issue honorable. Un bref sourire fournit également une manière élégante d'échapper à l'embarras en réaffirmant la pureté de ses intentions. De même, un regard trop prolongé et décelé par celui qui en est victime crée une gêne pouvant être réciproque. Des parades visent alors à prévenir l'embarras ou à le gommer. L'homme dévisagé peut se tirer de la situation inconvenante où il est plongé en ignorant délibérément le regard porté sur lui, en maintenant son visage hors de toute compromission. Il montre ainsi rituellement qu'il se moque de cette insistance. Les apparences sont sauvées, les yeux se croisent mais reprennent mutuellement leur réserve, sans effraction notable à la règle de discrétion. Si la parade est venue trop tard, la victime peut se défendre d'une manière qui amène l'indiscret à perdre la face à son tour : « Tu veux ma photo ? », « Tu ne m'a jamais vu ? ». La victime, en réagissant sur ce mode, montre sa résistance à une action perçue comme prélevant indûment quelque chose de sa substance.

Dans un autre contexte, le regard appuyé fonctionne comme inducteur de l'échange. Le garçon de café ne peut ignorer le client qui cherche à attirer son attention, même s'il préfère un moment négliger les impatientes afin de poursuivre une organisation cohérente de son travail. En principe également, l'animateur du débat ne peut longtemps « oublier » le visage outré d'un participant qui demande la parole, même s'il hésite peut-être à la lui donner le connaissant comme un habituel fauteur de trouble. La drague repose sur une ritualité différente, en ce qu'elle autorise le regard insistant de l'homme sur la femme que cette dernière fait mine, en principe, d'ignorer (quand l'homme est soumis au même regard de drague de la part de la femme, la gêne apparaît souvent). Ici, le fait de dévisager l'autre a surtout valeur de test, il mesure sa disponibilité, jette des coups de sonde pour évaluer sa chance. Si les yeux ne se dérobent pas à l'invite, l'autre peut répondre par un sourire encourageant. Dès lors la rencontre s'effectue. En évitant de répondre à l'invitation du regard, l'individu

maintient sa réserve, il ne s'expose pas à la communication puisque le canal demeure fermé. Tout échange de regard crée provisoirement une affiliation, une intimité. Casanova décrit les stratégies du regard des femmes madrilènes en quête d'aventures amoureuses, dans le monde rigide de l'Espagne du XVIII^e siècle. « Aux promenades, à l'église, aux spectacles, elles parlent avec les yeux avec qui elles veulent et possèdent en perfection ce séduisant langage². »

Simultanément les yeux reçoivent et donnent de l'information, ils concourent au déroulement de l'interaction. Ils renseignent sur les mimiques qui accompagnent la voix et sur les moments propices à la prise du tour de parole. Pour s'en convaincre, il suffit de songer à la gêne éprouvée devant un vis-à-vis qui dérobe son regard en parlant. La dissimulation des yeux derrière des lunettes sombres filtre une large part des informations rassurantes qui étayent la communication; elle déréalise l'échange et provoque une relative infériorisation de celui qui ne dispose pas du même moyen et dont, par contraste, le visage apparaît dans une troublante nudité. La vue capte la signification des gestes produit par l'autre. En ce sens, le regard sert davantage à collecter les informations sur l'autre qu'à en donner (Argyle, 1975, 229). Proust le découvre en voyant la gaucherie de sa grand-mère malade : « Et je compris seulement qu'elle ne voyait pas, à l'étrangeté d'un certain sourire d'accueil qu'elle avait dès qu'on ouvrait la porte jusqu'à ce qu'on lui eût pris la main pour lui dire bonjour, sourire qui commençait trop tôt et restait stéréotypé sur ses lèvres, fixe, mais toujours de face et tâchant à être vu de partout, parce qu'il n'y avait plus l'aide du regard pour le régler, lui indiquer le moment, la direction, le mettre au point, le faire varier au fur et à mesure du changement de place ou d'expression de la personne qui venait d'entrer³. »

Dans une discussion face à face les acteurs des sociétés occidentales se quittent rarement des yeux, leurs visages sont en étroite correspondance, en miroir l'un de l'autre. De même s'ils marchent côte à côte sur un trottoir ou un chemin, ils tournent souvent les yeux l'un vers l'autre, signe d'un commun engagement, mais aussi d'une attention nécessaire aux indications du visage. Le regard oriente l'échange de propos. Qu'il s'agisse d'appuyer une réflexion en cherchant une reconnaissance dans le regard de l'autre, de guetter le moment où prendre la parole à son tour,

2. Casanova, *Mémoires*, Paris, La Pléiade, t. 3, 1960, p. 613. Dans un autre contexte social Mead et Bateson décrivent les comportements de cour entre les jeunes Balinais comme une question de regard bien plus que de paroles (Bateson, Mead, 1942, 37).

3. Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, *op. cit.*, p. 340.

de montrer à son interlocuteur que l'on a encore quelque chose à dire, ou de chercher les signes d'une sincérité, etc. Des travaux divers montrent que dans nos sociétés les sujets en interaction se regardent 60 % de la durée de l'échange, mais avec de fortes variations individuelles. Le plus souvent celui qui détient provisoirement la parole tend à réduire son attention visuelle pour son partenaire. La situation s'inverse quand il devient à son tour celui qui écoute (Kendon, 1973 ; Rimé, 1977). Les regards sont des outils de synchronisation (Argyle, 1982), ils tendent à s'accroître au moment où le locuteur achève son propos et constituent une demande d'approbation, de prise de position, ou une invite à saisir à son tour la parole. Ils durent entre 3 et 10 secondes ; au-delà ils provoquent l'anxiété. Sans ces contacts oculaires les individus en présence n'ont pas le sentiment d'être en interaction. On regarde d'autant plus volontiers quelqu'un que l'affection à son égard est plus prononcée. Les amoureux passent beaucoup plus de temps les yeux dans les yeux que des couples catégorisés comme peu amoureux (Rubin, 1970). Un individu à qui l'on attribue de manière arbitraire une compétence quelconque, ou une appréciation sociale positive, attire sur lui plus de regards que ceux sur lesquels on ne dispose pas d'informations (Argyle, Cook, 1976).

Certaines expériences (Corraze, 1980, 111) mettent en relation le regard sur l'autre avec le statut social des locuteurs. Le sujet hiérarchiquement inférieur a tendance à regarder davantage son vis-à-vis. Le pourcentage est plus fort encore s'il s'agit de militaires dont l'un est un gradé et l'autre un simple soldat. De surcroît l'individu de statut inférieur regarde plus quand il écoute que quand il parle. Si les sujets évitent les contacts oculaires quand ils sont dans une étroite proximité physique (transports en commun par exemple), plus la distance à l'autre s'accroît, plus le regard est sollicité comme l'un des supports de la communication, le canal visuel compensant la perte due à l'éloignement (Rimé, 1977). De même, si l'interaction se déroule dans un environnement bruyant, la focalisation visuelle sur l'autre permet de maintenir la qualité de communication. Le regard s'impose alors comme une modalité de restauration d'un contact physique, et notamment auditif, mis à mal par les conditions extérieures de l'échange. Il arrive encore qu'un regard signifie l'indisponibilité quand il porte sur l'autre, l'observe un moment sans réagir. Le narrateur de *La Recherche* décrit une telle attitude chez M. de Norpois : « Il arrivait que causant avec un collègue, il jetait sur moi des regards qui, après m'avoir entièrement examiné, se détournaient vers son interlocuteur sans m'avoir plus souri ni salué que s'il ne m'avait pas connu du tout. Car chez ces importants diplomates, regarder d'une certaine manière n'a pas pour but de vous faire savoir qu'ils vous ont vu, mais

qu'ils ne vous ont pas vu et qu'ils ont à parler avec leur collègue de quelque question sérieuse⁴. »

Fuir le regard de l'autre, dissimuler ses yeux derrière des lunettes de soleil ou ne pas le regarder en face (expression lourde de sens), témoigne d'une duplicité maladroite ou d'un trouble qui ne facilite pas l'aisance de la communication. Si la timidité ou l'émotion ne viennent justifier cette attitude embarrassée, l'acteur ne jouit guère de l'estime de ses pairs. « Quand on lui parle, jamais il ne nous regarde dans les yeux. » Celui qui détourne sans cesse le regard, qui refuse symboliquement de prendre en considération le visage de l'autre et de donner à voir le sien pour l'évaluation morale de la parole tenue, crée un malaise et s'expose à recevoir le même traitement. Il creuse une distance, une inégalité au détriment de l'autre, amené dès lors à s'interroger sur la signification supposée d'une telle attitude. Dans certains cas ne pas regarder celui qui parle signale une fâcheuse distraction, voire même une indifférence. Cette non-reconnaissance apparente amène parfois le locuteur à bredouiller ou à perdre le fil de son propos, sentant bien que sa parole est dénuée d'intérêt pour son partenaire. Si le regard n'est jamais neutre, esquiver celui-ci ne l'est pas moins. Dans l'imagerie populaire ou la bande dessinée, le traître a un regard torve, des yeux qui observent à la dérobée. Les yeux fuyants connotent un malaise, une volonté de mise à distance. En interrompant la dialectique du voir et de l'être vu qui repose, moyennant certaines règles, sur l'égale dignité des individus en présence, sur la valeur partagée des visages, celui qui « perd la face » à la suite d'une action perçue comme moralement répréhensible perd simultanément le droit de regarder l'autre dans les yeux. Il est éventuellement fusillé du regard par les témoins de sa faute. Et surtout, confondu, honteux, il baisse les yeux ou les couvre de la main. En agissant ainsi, du moins au sein de nos sociétés qui confèrent au visage une éminence symbolique propre à soutenir le sentiment d'identité personnelle (Le Breton, 1992), l'individu traduit sa honte ou sa culpabilité. Il se livre au regard des autres qui le jugent et il consent à ne plus les regarder en face. Il reconnaît ainsi sa faute et s'efforce de faire amende honorable. Sa déroute personnelle est affichée. Son attitude le préserve cependant : s'il maintenait la réciprocité du regard, son erreur étant connue, il laisserait sans défense son intériorité, acceptant d'être fouillé au plus intime et dépossédé de soi. De la même manière, celui qui accomplit un acte de violence à l'encontre d'un autre tend à éviter son regard. Dans la fameuse expérience de Milgram (1974) où un comparse demandait, au nom d'un prétendu protocole scientifique

4. Marcel Proust, *ibid.*, p. 382.

de recherche, aux sujets d'envoyer des chocs électriques à un homme immobilisé sur une chaise (en fait un acteur qui simulait la souffrance), ceux qui passaient à l'acte ne supportaient pas de regarder leur « victime » se tordre de douleur. Il semble également que la duplicité, à moins qu'elle ne soit mise en œuvre par un excellent comédien, entraîne une diminution des regards vers le dupe.

Certes, le regard n'est pas détaché d'une attitude globale sollicitant le corps en son entier⁵. La tonalité affective se traduit autant par les mouvements du corps et du visage que par la qualité, la durée et la direction du regard. Il faut se garder d'isoler ce dernier de la trame symbolique qui traverse les mises en jeu physiques des partenaires de l'interaction. Le regard est solidaire d'une manière d'être en face de l'autre, il n'est pas analytiquement détachable et seul en cause. Sa ritualité change selon les sociétés, elle correspond à un ordre symbolique⁶. Elle connaît également des variations selon les positions sociales respectives des acteurs en présence, leur degré de parenté ou de familiarité, leur sexe ou leur âge. En ce sens, toute analyse trop rigide de l'interaction des regards s'expose au démenti d'une réalité chargée d'ambivalences et infiniment contrastée selon les lieux et les groupes.

Le détour anthropologique rompt cependant l'évidence première que tout échange passe nécessairement par une relation de face-à-face où le regard joue un rôle de régulation. En fait, certaines sociétés connaissent d'autres positionnements en se tenant presque l'un derrière l'autre, les modulations de la voix donnant alors des indications précieuses sur la tonalité de l'échange. Les semi-nomades marins vezo du sud-ouest de Madagascar communiquent de la sorte. « Dans l'aire culturelle vezo, quand un locuteur émet des paroles en situation de vis-à-vis, il a les yeux baissés, tandis que ses mains peuvent manipuler des brindilles au sol ou tracer des figures sur la sable » (Koechlin, 1990, 166). De même, la société japonaise évite l'échange de regard lors de la conversation. Regarder l'autre dans les yeux serait une inconvenance ou la marque d'une agressivité. Dans le

5. Un exemple emprunté au Maghreb : « Comment regarder et comment être regardé font l'objet d'un apprentissage précis et minutieux qui fait partie intégrante de la socialisation du musulman... » Une série de prescriptions commande le regard licite. « Dieu le sublime m'a dit : "Le regard est une flèche d'Iblis. L'homme qui s'en détourne par la crainte de Moi, je transforme ce regard en acte de foi dont, en son propre cœur, il savourera la douceur" » (Boudhiba, 1975, 51-53).

6. Les acteurs orientaux mettent en œuvre une ritualisation affirmée du regard : à Bali, à l'Opéra de Pékin, dans le Kathakali, etc. L'acteur roule des yeux dans des directions précises, mais au-delà d'un usage quotidien du regard. De cette manière, il construit une spatialité, il fait vivre personnages et événements de manière concrète sur la scène.

sûmo, où la conduite est rigoureusement ritualisée, les lutteurs se mettent en garde les mains au contact du sol, et ils se mesurent longuement du regard, cherchant à ébranler moralement leur adversaire.

RENCONTRE DES YEUX

L'échange de regards déborde parfois l'indifférence courtoise, sans engager pour autant une interaction plus durable, mais en modifiant cependant la relation au monde de l'individu. Le regard est une instance qui donne une valeur ou la retire. Il prend en considération le visage du partenaire et le confirme ainsi symboliquement dans son sentiment d'identité. Dans la relation à l'autre, le regard est fortement investi comme expérience émotionnelle. Il est senti comme une marque de reconnaissance de soi ; il suscite chez le locuteur le sentiment d'être apprécié et lui donne la mesure de l'intérêt de sa parole sur l'auditoire. Le « il m'a regardé » enthousiaste du supporter évoquant son idole a valeur de baptême. Il octroie une dignité inespérée. Le regard accorde socialement un visage. Il légitime la présence au monde et aux autres. Ainsi cet échange peut réunir souvent pour le meilleur ou pour le pire des acteurs en position dissymétrique, l'un d'entre eux étant dans une position difficile (malade, rejeté, handicapé, etc.) et l'autre bénéficiant des signes apparents d'une identité sociale incontestable. À travers ce regard complice, l'acteur en situation problématique a cru sentir une reconnaissance de ce qu'il est. Le sentiment d'identité vacillant est restauré par l'efficacité symbolique d'un regard représentant sans le vouloir l'ensemble de la communauté qui peine à intégrer l'acteur. Ainsi du malade anxieux de son sort quêtant une assurance dans le regard des soignants, de l'homme se pensant victime d'une injustice et cherchant une approbation autour de lui, une confirmation de sa dignité.

La face perdue est retrouvée à travers la saisie mutuelle des visages, le temps d'un regard qui restitue symboliquement à l'acteur l'épaisseur d'identité dont il se croyait privé. Le contact en reste là, mais l'efficacité a joué et produit la métamorphose. Le sentiment d'identité d'un acteur n'est jamais un fait d'objectivité, mais l'effet d'une construction symbolique soumise en permanence à l'approbation des autres. Parfois, « dès le premier regard » (selon les termes de la légende) une rencontre amoureuse ou amicale se noue. Quand Albertine rencontre Saint-Loup, son amant disparaît soudain de son champ de conscience : « Albertine répondit distraitemment à ce que je lui disais. Elle le regardait avec des yeux agrandis. Pendant quelques minutes je sentis qu'on peut être près de la personne qu'on aime et cependant ne pas l'avoir avec soi. Ils avaient

l'air d'être dans un tête-à-tête mystérieux, rendu muet par ma présence⁷... » De même, malgré ses efforts, Albertine échoue à cacher son amour des femmes : « Son regard étroit et velouté se fixait, se collait sur une passante, si adhérent, si corrosif qu'il semblait qu'en se retirant il aurait dû emporter la peau⁸. » L'impératif de l'« inattention polie » n'a pu contenir l'émotion, le rite a toléré un supplément. La connotation sexuelle du regard a joué sans rencontrer d'obstacle. Les yeux dans les yeux, le charme a opéré. Une reconnaissance mutuelle s'est effectuée. L'ouverture du visage au regard signalait déjà, sous une forme métonymique, la rencontre à venir (Rousset, 1981).

J. Agee décrit le moment brûlant d'une rencontre avec une jeune femme dans des circonstances où les convenances interdisent toute explicitation des sentiments, où aucune parole ne doit être prononcée pour maintenir l'intensité de l'instant et ne pas engager l'avenir. J. Agee mène une enquête sur les conditions sociales d'existence d'une poignée de familles de métayers pauvres d'Alabama. Un soir d'orage, une famille qu'il ne connaît pas l'invite à venir s'abriter. Il entre. La pièce est sombre, à peine éclairée par une lampe à pétrole. L'homme et la femme sont assis près de la cheminée, plusieurs enfants jouent sur le plancher ou sur le lit. Louise, la fille aînée du couple, tient dans ses bras le dernier-né, un nourrisson. Le père introduit J. Agee sans un mot dans sa famille, aucune conversation ne s'impose. La solennité du silence berce l'attente, tandis que dehors la pluie tombe. De temps en temps, le père, qui ne supporte pas le silence, laisse tomber une parole qui ne rencontre aucun écho. Soudain, Louise et Agee échangent un regard et la complicité s'instaure aussitôt. L'écrivain prend alors conscience que l'adolescente ne l'a pas quitté des yeux depuis son arrivée. Pour dissiper le malaise naissant il lui sourit. « Je laissai tout ce que j'éprouvais pour elle, tout ce que je pourrais lui dire des heures durant si les mots pouvaient tout dire, s'assembler dans mes yeux, et tournai la tête, et plantai mes yeux dans ses yeux, et nous étions assis là, avec entre nous une vibration croissante qui me rendit à moitié inconscient, de sorte que je persistais, au lieu, aveuglé et muet, de m'enfuir » (Agee, 1972, 388). La situation dure un long moment, à la fois discrète, invisible aux yeux des autres, mais intense pour les deux protagonistes. « Et je continuais de la regarder, et elle moi, chacun d'un regard "froid", "sans expression", de mon côté en y mettant un sentiment de protection, elle sans peur ou étonnement ou émerveillement, mais avec une qualité extraordinaire de réceptivité sereine, et de luminosité presque, et d'application, sans révéler

7. Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 470.

8. Marcel Proust, *La Prisonnière*, op. cit., p. 211.

la clé lointaine, qu'il s'agît de chaleur ou de haine, ou de curiosité pure et simple.» Louise enfin baisse les yeux. Elle regarde ses vêtements, ses mains. Elle lève à nouveau ses yeux «et cette fois c'est moi qui change, et montre de la chaleur, de sorte que c'est comme si je lui disais, dieux bons, si en ceci je vous ai causé quelque mal que ce soit, si j'ai commencé en vous quelque changement qui puisse vous faire mal, si je suis allé vers vous et vous ai touchée en quelque façon qui vous offense, pardonnez-moi si vous le pouvez, méprisez-moi si vous le devez, mais pour l'amour de Dieu n'ayez nul besoin d'avoir peur de moi». Les regards se détachent. Entre Agee et Louise aucun propos n'a été échangé, peu le seront par la suite, mais tout a été dit, sans équivoque. Reconnaissance mutuelle, moment précieux de rencontre par la grâce d'un regard dans une autre dimension de la réalité, et sans autre incidence sur cette dernière. Mais l'émotion n'est pas moindre que si leur deux corps s'étaient mêlés (Le Breton, 1998).

Les yeux touchent ce qu'ils perçoivent et se compromettent avec le monde. Dans un passage de son *Journal*, Charles Juliet dit également la force symbolique du regard. Il est assis à la terrasse d'un café en face d'une jeune femme. «Elle avait la tête baissée et mes yeux l'appelaient. Elle a alors levé les siens et s'est littéralement empalée sur mon regard. Nous sommes restés ainsi pendant dix à quinze longues secondes, nous donnant, nous fouillant, nous mêlant l'un à l'autre. Puis elle a repris son souffle, la tension est tombée, et elle a détourné les yeux. Il n'y eut pas une seule parole prononcée, mais je pense n'avoir jamais communiqué aussi intimement avec quelqu'un, ni pénétré aussi complètement une femme qu'à cet instant-là. Après, nous n'osions plus nous regarder, et je sentais qu'elle était bouleversée, que nous étions tous deux comme si nous venions de faire l'amour⁹.» Un regard échangé peut ne pas laisser indemne, parfois même il transforme l'existence¹⁰.

Le regard porté sur l'autre est parfois rencontre, émotion partagée, jouissance inavouée; il contient la menace du débordement. Il n'est guère étonnant en ce sens que l'Église ait combattu les regards «concupiscent» ou supposés tels. Voir c'est déjà se donner outre mesure, et être vu confère sur soi une prise dont l'autre peut profiter. Ainsi, par exemple, la vie des religieuses est astreinte à la «modestie du regard», elles sont soumises à la nécessité de baisser humblement les yeux dans toutes les circonstances¹¹

9. Charles Juliet, *Journal I (1957-1964)*, Paris, Hachette, 1978, p. 259.

10. Voir par exemple la traduction littéraire de ce thème telle que l'analyse Jean Rousset (1984).

11. Odile Arnold, *Le Corps et l'Âme. La vie des religieuses au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 1984, p. 88.

afin d'éviter de mauvaises pensées ou le contact fatal avec l'ambivalence du monde. Le regard fait courir le risque du péché. Un simple affleurement du désir, même s'il reste cantonné dans l'intimité, n'en est pas moins d'emblée une souillure de l'âme. Saint Augustin est explicite : « Si vos regards tombent sur quelqu'un, ils ne doivent s'arrêter sur personne, car lorsque vous rencontrez des hommes, vous ne pouvez vous empêcher de les voir ou d'en être vues. Les mauvais désirs ne naissent pas seulement par le toucher, mais aussi par les regards et les mouvements du cœur. Ne croyez pas que vos cœurs sont chastes lorsque vos yeux ne le sont pas. L'œil qui n'a pas de pudeur annonce un cœur qui n'en a plus lui-même. Et lorsque, malgré le silence, des cœurs impudiques se parlent et jouissent de leur ardeur mutuelle, le corps a beau rester pur, l'âme a perdu sa chasteté¹². » Aux yeux de l'Église le regard n'est jamais seulement contemplation, distance, il est compromission avec le monde. Le désir imaginé est déjà pour l'âme un désir réalisé qui la souille. L'Évangile le dit sans équivoque : « Quiconque regarde une femme pour la désirer a déjà commis dans son cœur l'adultère avec elle » (Mathieu, 5-28).

VIRULENCE DU REGARD

Dans l'amour ou la tendresse, le regard « touche » l'autre avec une rare émotion et lui donne parfois une formidable puissance de mise au monde. À l'inverse, la jalousie ou le mauvais œil lui confèrent une redoutable force de destruction. Le philosophe F. Bacon lui-même observe qu'« Il n'y a que deux sentiments, l'amour et l'envie, qui passent pour fasciner ou ensorceler. Tous deux comportent des désirs véhéments; ils s'abandonnent volontiers à des imaginations et des suggestions; ils montent aisément à l'œil, surtout en présence de leur objet; et ce sont là des points qui aboutissent à la fascination, si pareille chose existe... On semble toujours reconnaître dans l'acte d'envie une éjaculation ou irradiation de l'œil¹³. » Le visage est sensible aux émanations positives ou négatives qui viennent des choses ou des gens car il est le médiateur privilégié de la communication et le lieu essentiel de l'identité (Le Breton, 1992).

Socialement habilité à conférer une légitimité, à garantir symboliquement l'existence, le regard l'est aussi pour la contester, la nier ou la suspendre. La tonalité des échanges oculaires n'est pas toujours heureuse. Le regard absent, ou se portant ailleurs, témoigne du déclin d'une attention gagnée

12. « Règle de saint Augustin », in *Règles des moines*, Paris, Seuil, 1982, p. 43.

13. Francis Bacon, « De l'envie », *Essais*, Paris, Aubier, 1948, p. 37.

par l'ennui ou d'une royale indifférence à l'autre. « Il ne m'a pas regardé », « il te regarde à peine quand il te parle » sont des formules qui disent la déception de n'avoir pas été reconnu, de ne pas même susciter la modeste attention d'un regard qui donne un instant l'assurance d'exister. De n'avoir pas été vu, alors qu'on s'adressait à l'autre, ne suffit même pas à étayer une « face ». On ne l'a pas perdue du fait qu'elle n'a pas été octroyée. Ne pas regarder l'autre, c'est le rayer symboliquement de la carte, lui donner une fin de non-recevoir en considérant comme insignifiant son visage, c'est-à-dire sa valeur au sein du lien social. D'où le cri de celui qui cherche à rétablir une situation compromise : « Regarde-moi quand je te parle » : reconnais mon existence à part entière devant la tienne. Le face-à-face implique la médiation du visage, il ne peut être établi sans le secours du regard mutuel. Ainsi les phrases inaugurales de l'ouvrage de Ralph Ellison sur la condition noire aux USA : « Je suis un homme qu'on ne voit pas... Je suis un homme réel, de chair et d'os, de fibres et de liquides, on pourrait même dire que je possède un esprit. Je suis invisible, comprenez-moi bien, simplement parce que les gens refusent de me voir... Mon invisibilité n'est pas davantage une question d'accident biochimique survenu à un épiderme. Cette invisibilité dont je parle est due à une disposition particulière des yeux des gens que je rencontre¹⁴. »

La mimique de désapprobation ou de mépris, manière rituelle de rompre l'étiquette de discrétion, marque la tentative, plus ou moins couronnée de succès selon la situation, d'intimider l'autre, de réprover son apparence ou sa conduite. Appuyé, ostentatoire, redoublé par une moue du visage, le regard formule un jugement de valeur. Il s'attaque aux racines symboliques d'un sentiment d'identité qui doit avoir l'accord des autres. Le « racisme ordinaire » habite souvent ce regard acéré et furtif qui décoche sa flèche de mépris sans traîner dans les parages. Mais la victime peut ignorer l'agression rituelle dont elle est l'objet et passer son chemin, la désamorcer par un trait d'humour ou une attitude détachée, désinvolte. Elle peut y céder en baissant les yeux, acceptant ainsi d'être « fusillée du regard », donnant à l'offenseur la satisfaction qu'il était bien inspiré d'agir ainsi. Craignant un débordement plus grave, elle peut se soumettre, au moins provisoirement, à ce traitement en espérant que l'offenseur s'en contente. Elle peut aussi retourner le regard avec assurance, manifester ainsi un mépris réciproque. Excédée, elle peut également répondre par l'agression physique à l'agression symbolique et vouloir « casser la figure » à celui qui a cherché à lui faire « perdre la face » : « Vous avez vu comment il m'a regardé ? »

14. Ralph Ellison, *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, Paris, Grasset, 1969, p. 20 (tr. fr.).

Que le regard de l'autre soit perçu comme une emprise, un contact physique, et parfois même une souillure, les imaginaires racistes en donnent de sinistres illustrations en prenant le fantasme à la lettre. Porter les yeux sur les visages qui l'entourent n'est pas un droit mais un privilège que le raciste s'octroie, sans le tolérer de sa victime; il tient à la dissymétrie du regard, il entend voir les autres baisser la tête à son approche et témoigner ainsi de leur peur, de leur subordination. Observé à son tour, il se sent menacé, son autorité fantasmagorique mise en doute, sa dignité atteinte et même salie par ce qu'il vit comme une offense. Si le raciste ne tolère sur lui qu'un regard déférent ou, mieux encore, des yeux baissés, il ne se prive pas de renchérir sur sa position de force par un regard chargé d'agressivité ou de mépris auquel il manque peu de chose pour qu'il puisse tuer. Première étape de la progression naturelle qui n'attend que les circonstances favorables pour passer à l'acte. Le meurtre est déjà symboliquement contenu dans la charge de haine du regard raciste qui ne connaît sa victime que par son apparence corporelle et ne souhaite pas en savoir davantage.

Dans les relations hommes-femmes, et notamment dans les États du Sud des États-Unis, le regard devient une obsession, chaque Noir se devant d'ostensiblement baisser les yeux au passage d'une femme blanche, elle-même hantée par la promiscuité possible d'un tel contact oculaire. Dans les années soixante, se mettant « dans la peau d'un Noir », et avant de se rendre au Mississippi, Griffin reçoit des conseils à cet égard : « Sachez qu'il ne faut même pas regarder une femme blanche. À vrai dire il faut regarder par terre sans détourner la tête... C'est un sujet épineux ici. Vous pouvez ignorer que vous regardez dans la direction d'une femme blanche, mais eux n'hésiteront pas à prendre ce prétexte pour créer un incident¹⁵. » Selon Calvin Hernton, un Noir ne doit jamais fixer une Blanche dans les yeux et doit faire semblant d'ignorer qu'elle existe. Dans les moyens de transport, il doit s'en tenir éloigné. « Dans le Mississippi, on dit en matière de plaisanterie qu'un Noir doit descendre du trottoir quand il voit approcher une Blanche. Peu s'en faut que ce ne soit vrai » (Hernton, 1966, 71). Toute parole d'admiration à l'égard d'une femme blanche est dangereuse si elle est entendue par certains Blancs du Sud. Avoir simplement sur soi la photographie d'une femme blanche ne serait pas moins périlleux.

Cette obsession d'être souillé par le regard de l'autre a connu maints épisodes. C. Hernton rappelle une affaire de viol par « œillade insolente » qui défraya les chroniques des années cinquante dans le Sud. Une femme

15. J. H. Griffin, *Dans la peau d'un Noir*, Paris, Folio, 1962, p. 92.

blanche s'était sentie agressée par le regard qu'un Noir portait sur elle de l'autre côté de la rue. Elle se mit à hurler que l'homme avait voulu la violer. Les passants lui firent remarquer que l'homme était de l'autre côté de la rue et semblait suivre paisiblement son chemin en allant dans une direction opposée. « N'empêche qu'il m'a regardée comme s'il allait me violer. » L'homme fut arrêté et condamné (Hernton, 1966, 71). Ayant lui-même grandi dans ce contexte ambigu, C. Hernton raconte son émerveillement en arrivant à New York de pouvoir se déplacer à sa guise, s'asseoir n'importe où, prendre n'importe quel moyen de transport. Mais il se souvient aussi de son trouble quand il était confronté à des femmes blanches même dans des situations ordinaires de l'existence. « La première fois qu'une Blanche s'assit à côté de moi dans le métro, j'eus du mal à garder mon sang-froid. Je lui jetai des coups d'œil furtifs. Je regardais les autres voyageurs pour contrôler leur réaction. Son parfum me montait à la tête et je fus très soulagé quand elle descendit » (p. 84-85). Dans les bureaux de placement « chaque fois que la personne chargée d'interroger les postulants était une femme blanche, tous mes muscles se contractaient et mes mains se chargeaient de sueur. Un jour j'écourtai l'entrevue et sortis du bureau en toute hâte » (p. 85). Les contacts « mixtes » dans les États du Sud sont obsédés par la sexualité. Une somme de malentendus règne dans les rencontres amoureuses entre Noirs et Blancs. Les couples « mixtes » peinent à vivre ensemble sans subir d'ostracisme ou de moquerie. De la même façon, Griffin, grîmé en Noir et faisant de l'auto-stop, est sidéré par le nombre de questions que les automobilistes blancs ne cessent de lui poser à propos de sa sexualité, celle de ses compagnons présumés, la longueur de son sexe, les postures dont il est capable, etc.; toute une mythologie se donne libre cours, protégée par la discrétion de la voiture et la dissymétrie de la relation (p. 132 *sq.*).

« MAUVAIS ŒIL »

« Voir, dit Jean Starobinski, est un acte dangereux. C'est la passion de Lyncée, mais les épouses de Barbe-Rousse en meurent. Sur ce point, les mythologies ou les légendes sont singulièrement unanimes. Orphée, Narcisse, Œdipe, Psyché, Méduse, nous apprennent qu'à force de vouloir étendre la portée de son regard, l'âme se voue à l'aveuglement et à la nuit » (Starobinski, 1962, 14). Mais être vu, dans les exemples cités, se révèle d'une égale virulence. Il y a en germe, dans la mobilité des yeux et dans leur pouvoir de se saisir des choses malgré la distance, une dangerosité qui se déploie à l'encontre de celui qui a été vu et dont le visage a

pris de plein fouet la nocivité du regard. Le mauvais œil, par exemple, est une action qui force la vulnérabilité de l'individu sur son propre visage. Il implique un face-à-face, même distant et rapide, et la virulence d'un regard qui n'a pu être esquivé et a atteint sa cible.

Certains individus échouent à désamorcer la violence qui jaillit de leurs yeux. Leur communauté leur impute le pouvoir de faire le mal simplement en regardant leur victime. Le mauvais œil, l'« œil noir », la « mal jovence », etc., sont parfois l'attribut involontaire d'un homme ou d'une femme dont le contact, même oculaire, est funeste. L'influence s'exerce malgré la volonté de celui à qui elle est échue. On la prête à certaines catégories sociales, généralement stigmatisées : tziganes, vieilles femmes, infirmes, borgnes, aveugles, etc. Que leurs yeux s'attardent un peu trop sur la prétendue victime ou que celle-ci sente sur elle le poids d'un regard inattendu suffit à déclencher la croyance et à expliquer par la suite une infortune que rien ne laissait présager. Le regard amène le malheur, porte la guigne (guigne vient de « guigner » : fermer à demi les yeux en regardant du coin de l'œil). Socialement habilité à conférer une légitimité, à garantir l'existence, le regard l'est aussi pour la contester, la nier ou la suspendre.

Le « mauvais œil » percute la mère trop confiante qui s'abandonne sans défense au regard envieux d'une femme peut-être jalouse ou qui lui laisse son enfant entre les mains. Il frappe l'homme qui réussissait trop bien à la chasse ou à la pêche, créant l'envie des autres membres de la communauté, le paysan dont les animaux se développent bien, dont les récoltes sont abondantes, celui qui accueille sans réagir des paroles admiratives. Il rend malade le naïf qui n'a pas pris ses précautions et s'est attiré le courroux de celui qui a la réputation d'avoir « l'œil noir ». Il ne faut jamais donner prise à l'appréciation de l'autre, rester dans la discrétion. Ne pas attirer le regard est la meilleure garantie contre le mauvais œil. La jalousie est le mobile du contact nocif établi par les yeux sur le point le plus exposé et le plus vulnérable de la victime, son visage. Le mauvais œil peut tuer, rendre malade ou stérile, affaiblir la victime, s'emparer de son âme, la ruiner, etc. D'une étymologie proche de celle de guigne, envie vient du latin *invidere*, qui signifie regarder d'un œil malfaisant. La jalousie a cette puissance, par l'énergie malsaine qu'elle dégage surtout à travers le regard envieux, de déstabiliser l'existence de l'homme jaloux si elle trouve prise sur l'un de ses attributs.

Le mauvais œil est aussi l'arme de ceux qui veulent intentionnellement nuire, là où les représentations communes leur confèrent ce pouvoir : sorciers, jeteurs de sorts, etc. Leur regard porte malheur. La puissance tactile des yeux, accompagnée de l'intention néfaste, produit un effet de métamorphose qui prive la victime de sa souveraineté. Jeanne Favret-Saada

(1977, 150-154) raconte les mésaventures d'un fermier du bocage mayennais harcelé par un voisin qu'il soupçonne d'être un sorcier. S'il n'a pas de sel dans sa poche pour le prémunir, il se sent poussé vers le fossé à chaque fois qu'il le croise. Pour qu'il soit épargné, il lui faudrait soutenir son regard sans baisser le sien, mais il n'en a pas la force et le contact maléfique des yeux du voisin fait son office. Sa femme craint aussi ses regards vers la ferme, les champs, les animaux. À chaque fois, déclare-t-elle, « je me disais : y a du malheur qui se prépare ». Et en effet, dans les jours qui suivent, une vache avorte, un accident de voiture survient, ou ce sont des oies qui meurent sans raison. La femme est convaincue que pour désamorcer le pouvoir du sorcier il ne faut jamais lui laisser le dernier regard. Elle affirme à l'ethnologue n'être pour sa part jamais malade grâce à son habileté. Mais son mari est trop faible pour résister, il ne peut s'empêcher de baisser les yeux et de prendre ainsi de plein fouet la percussion du regard néfaste. Que ce même voisin marche derrière une femme, celle-ci a mal au dos. La fermière s'empresse de donner des exemples précis. La jalousie est bien entendu à la source de la persécution, la victime des intentions malfaisantes du sorcier vient justement de lui ravir sa place au conseil municipal. Le regard du prétendu sorcier décharge une force négative provoquant une sorte de saignée d'énergie. Pour s'en défendre des techniques existent, différentes selon les traditions locales : poignée de sel dans la poche, geste de conjuration, incantations, etc. Il s'agit alors de faire écran à la pénétration possible du regard dangereux et d'en neutraliser symboliquement la malfaisance¹⁶.

De nombreux rites lucaniens décrits par E. de Martino, visent à protéger du mauvais œil grâce à des précautions particulières (rites ou gestes de conjuration ou de protection, etc.). Le lit nuptial des nouveaux époux ne doit être vu de personne, sinon par les beaux-parents. Le simple regard d'un envieux risquerait d'entraver la nuit de noces. Les enfants, à proportion de leur beauté et de leur santé, sont les victimes privilégiées du mauvais œil qui les rend malades et parfois même les mène à la mort. Tout enfant qui déclenche l'envie d'une autre femme porteuse à son insu du maléfice ou le mettant délibérément en œuvre est dangereusement exposé. Là aussi des rites ou des gestes de protection visent à neutraliser la force d'impact du mauvais œil¹⁷. Les femmes

16. Carl Havelange analyse les pouvoirs du regard dans les imaginaires occidentaux du Moyen Âge et de la Renaissance chez l'animal, notamment le basilic, et il montre également le thème du regard agissant dans les croyances liées à la sorcellerie, cf. C. Havelange, « Autour du basilic. Les pouvoirs du regard aux débuts de l'époque moderne », *voir*, n° 3, 1991.

17. Nous avons vu que certains gestes obscènes – « cornes », « bras d'honneur », etc. – étaient également censés écarter le danger du « mauvais œil ».

doivent également veiller à ne pas faire de leur poitrine gorgée de lait un motif d'envie pour les autres mères moins généreusement pourvues. La jalousie confère une puissance destructrice au regard, que l'intention soit délibérée ou non, mais seule certaines femmes détiennent à leur insu ce pouvoir. Elles peuvent alors assécher le lait maternel et mettre en danger l'enfant. Les femmes allaitantes sont particulièrement vigilantes à ce propos. Un soir, raconte de Martino, un homme passe dans un village où une femme, assise sur le pas de la porte donne le sein à son enfant. Il la regarde en passant, son désir s'éveille un instant, mais il poursuit son chemin, quand soudain il sent sa propre poitrine gorgée de lait. Il rebrousse chemin pour restituer à la femme ce qu'il lui a involontairement subtilisé en la regardant ainsi. Il la trouve en larmes, n'ayant plus rien pour nourrir son enfant. Un guérisseur local dénoue le sort grâce à une formule et à l'établissement d'un rituel. La *pigliata d'occhio* est susceptible de faire sortir le lait de la poitrine de la femme. Ce regard chargé de désir, même s'il reste pudique et informulé, s'empare d'une parcelle de l'autre, il engage les protagonistes de l'événement.

Un regard pénétré de jalousie, même sans intention de nuire, à l'insu même de la personne, provoque l'irruption du désordre, voire du malheur. E. de Martino donne une description de la *jettatura* de la tradition historique de la région napolitaine. Là aussi il s'agit d'hommes ou de femmes qui portent leurs yeux comme des armes redoutables sans toujours le savoir. Là où leurs regards se portent, ils sèment les drames sur leur passage. Un ouvrage de la fin du XVIII^e siècle, la *Cicalata* de Valletta, professeur de droit, traite de la *jettatura* sur un mode à mi-chemin entre le sérieux et l'ironie. Martino considère ce texte comme un instrument de fixation et de diffusion de la croyance (p. 183). Sur le mode du « je sais bien, mais quand même », il cristallise une formule d'approche des Napolitains cultivés face à la *jettatura* : « Ce n'est pas vrai, mais j'y crois » « par laquelle ils se tirent d'embarras, riant de l'imagination superstitieuse de la *jettatura* et faisant, en même temps, une concession au « on ne sait jamais » des gens qui touchent des cornes ou des clés (ou autre chose que notre plume ne saurait nommer) » (p. 181).

Valletta, décrivant longuement ses modes d'action, avoue en avoir été victime lui-même à deux reprises. Une première fois « ma fille au maillot était à peine regardée par l'œil torve et oblique d'un *jettatore* impie qu'elle échangea la vie la plus florissante contre la mort » (de Martino, 1963, 172). Une seconde fois, alors que, las de sa charge d'enseignement et désireux de solliciter une pension, il adressa une supplique au roi et prépara un long dossier à cet effet. Ayant obtenu une audience, il croise malheureusement sur son chemin un *jettatore* et dès lors une pluie diluvienne s'abat sur la ville, le cocher se révèle pris de boisson, le cheval

tombe de douleur, etc., et au moment où il arrive enfin auprès du roi, il découvre que son mémoire a disparu de sa poche. Les ambivalences sont nombreuses chez Valletta qui tantôt recourt à une analyse psychologique, expliquant l'efficacité de la *jettatura* par la seule imagination enflammée de la victime, et tantôt accreditant de mystérieuses effluves se dégageant du corps du *jettatore*, surtout à travers le regard qui est l'opérateur de l'action. De Jorio, connu dans le domaine de l'anthropologie du corps pour être l'auteur d'un ouvrage sur le langage des gestes, dans la première moitié du XIX^e siècle, avait la réputation d'être un *jettatore*. Pendant une quinzaine d'année, désireux de remettre à son roi son mémoire sur les gestes, il sollicite en vain une audience. Ferdinand I s'y refuse ayant eu vent de la rumeur. Un jour enfin, cédant aux pressions de son entourage, il reçoit le bon chanoine. Mais le lendemain, bien entendu, il meurt d'une attaque d'apoplexie. Alexandre Dumas fait un séjour à Naples en 1835 et il est impressionné par l'ambivalence des Napolitains envers la *jettatura*. Avec ironie il dresse un tableau caricatural du personnage maléfisant afin de mettre en garde le naïf qui déambulerait sans précaution dans les rues. Mais si la rencontre avec lui s'est effectué « et qu'il vous ait aperçu le premier, le mal est fait, il n'y a pas de remède, courbez la tête et attendez. Si au contraire vous l'avez prévenu du regard hâtez-vous de lui présenter le doigt du milieu étendu et les deux autres fermés : le maléfice sera conjuré... Toutes les fois que vous voyez à Naples deux hommes causant dans la rue et que l'un des deux garde sa main pliée contre son dos, regardez bien celui avec lequel il cause : c'est un *jettatore* ou du moins un homme qui a le malheur de passer pour tel ». Dumas donne une illustration romanesque de la *jettatura* en racontant l'histoire d'un prince victime de ce sinistre pouvoir et qui toute son existence prodigue ainsi le malheur sur ses pas¹⁸.

18. Alexandre Dumas, *Le Corricolo*, Paris, Desjonquères, 1984; T. Gauthier reprend cette veine et raconte, dans une nouvelle de 1856, intitulée *Jettatura*, l'histoire de Paul Aspremont un jeune aristocrate français découvrant à Naples les pouvoirs maléfiques de son regard. La population le rejette, il provoque le malheur autour de lui. Un jour il s'observe longuement dans un miroir et y lit son infortune : « Il lui semblait que les effluves de ses yeux, renvoyés par le miroir, lui revenaient en dards empoisonnés; figurez-vous Méduse regardant sa tête horrible et charmante dans le fauve reflet d'un bouclier d'airain. » Pour se libérer de son infortune et pour sauver sa fiancée, Paul s'aveugle en regardant une dernière fois la lumière : « Soyez condamnés, mes yeux, puisque vous êtes meurtriers; mais avant de vous fermer pour toujours, saturez-vous de lumière, contemplez le soleil, le ciel bleu, la mer immense... » Le sacrifice de Paul est inutile, le pouvoir du *jettatore* s'exerce hors de sa volonté, comme nous l'avons dit, et sa fiancée meurt malgré tout, et il ne lui reste d'autre voie que le suicide, cf. Théophile Gautier, *Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, 1981.

La force de percussion du regard et sa nocivité possible trouvent une expression classique dans la mythologie grecque avec la Méduse Gorgô dont les yeux dardent un tel feu qu'ils changent en pierre quiconque la regarde. Le visage même de la Gorgone est celui de l'épouvante, mélange saisissant d'humanité et d'animalité, de beauté (elle ne laisse pas insensible Poséidon) et de laideur, de masculin et de féminin. Face où règne le chaos, où se défigure toute reconnaissance possible. «La tête, dit J.-P. Vernant, élargie, arrondie, évoque une face léonine, les yeux sont écarquillés, le regard fixe et perçant, la chevelure est traitée en crinière, animale ou hérissée de serpents, les oreilles sont agrandies, déformées, semblables parfois à celles du bœuf, le crâne peut porter des cornes, la bouche, ouverte en rictus, s'allonge jusqu'à couper toute la largeur du visage, découvrant des rangées de dents, avec des crocs de fauve ou des défenses de sanglier, la langue projetée en avant fait saillie au dehors, le menton est poilu ou barbu, la peau parfois sillonnée de profondes rides. Cette face se présente moins comme un visage que comme une grimace» (Vernant, 1985, 32; 1989, 117-129).

L'épouvante qui règne sur la face de Gorgô retentit sur l'infortuné qui croise son regard, aussitôt pétrifié. Méduse est créature de mort. Le chaos de ses traits, cette défiguration qui n'en est pas une, car sa nature est d'être telle, signifie l'absolu de l'altérité, le seuil de l'innommable : la mort. Son seuil seulement, car la folie qui bouleverse ses traits est faite encore d'éléments reconnaissables dont l'ordre est seulement brouillé. Gorgô règne en effet au pays des morts. Elle en interdit l'entrée à tout vivant. Elle est la gardienne du lieu de la limite extrême, celle dont on ne revient pas, là où voir est aussitôt périr. La face de Méduse annonce déjà les dissolutions auxquelles n'échappe pas l'homme saisi sous le feu de son regard. Où elle demeure s'effacent les repères séparant le visage du désordre qui le gagne dans la mort. Elle dit la frontière entre le vif et le néant. Méduse est la gardienne de l'Hadès, car être dépouillé de son visage est signe de mort. Et devant Gorgô il n'est plus aucun visage possible.

Fortement enraciné dans l'imaginaire collectif, le thème de Méduse parcourt tout l'art occidental¹⁹ et illustre la puissance ambiguë du regard. La tête de Méduse ou *Gorgonéïon* sert de motif à des vases, des monnaies, des sculptures monumentales. Elle est dessinée sur le bouclier d'Achille. Figure contradictoire, elle protège qui la détient et frappe mortellement ceux à qui elle est opposée. Elle rappelle l'ambivalence de l'homme devant son propre visage, toujours entr'aperçu, insaisissable dans sa vérité où s'annonce la lente progression d'une mort inéluctable et dans lequel s'incarnent simultanément sa précarité et sa puissance (Le Breton, 1992).

19. Le Caravage, le Parmesan, Rubens, Bernin, Lorrain, Klimt, etc. (Clair, 1989).

6

Le paradoxe du comédien : esquisse d'une anthropologie du corps en scène

«La profession d'acteur, la base de l'art de l'acteur est une chose monstrueuse parce qu'elle est faite de la même chair, du même sang, des mêmes muscles que ceux que vous utilisez pour accomplir des gestes ordinaires, des gestes vrais. Le corps avec lequel vous faites vraiment l'amour est le même que celui avec lequel vous faites semblant de faire l'amour avec quelqu'un que vous n'aimez pas, que vous haïssez, contre qui vous luttez, par qui vous détestez être touché; et pourtant vous vous jetez dans ses bras avec la même sorte de vivacité, d'enthousiasme et de passion que si c'était votre véritable amant – et pas seulement votre véritable amant, mais le plus véritable de vos amants ! »

Lee STRASBERG, *Le Travail à l'Actors Studio*

PLASTICITÉ DU CORPS

Le visage et le corps sont la scène où se lisent les signes qui disent l'émotion, la part prise dans l'interaction. L'un et l'autre se prêtent à l'ambivalence puisque l'homme n'est jamais purement une expression de son *cogito*. Il n'y a pas une nature venant s'exprimer en lui, mais une certaine manière de se dévoiler et de se dérober à travers un jeu de signes. Divisé par l'inconscient, l'homme ne contrôle jamais tout à fait ce qu'il donne réellement à voir sur ses traits ou dans ses attitudes. Et le regard d'autrui n'est pas davantage une nature venant extraire de l'ivraie le bon grain d'une vérité expressive ayant échappé à l'individu. Celui-ci est exposé à l'ambiguïté, aux malentendus nés de la projection imaginaire

des autres sur les sentiments qu'il est censé avoir montrés à son insu ou avoir voulu dissimuler. Le fantasme que le corps exprime une vérité échappant au contrôle de l'individu et le dévoilant dans sa nudité est une illusion courante de toute-puissance sur l'autre, propice aux manipulations. Un monde imaginaire s'interpose entre les mimiques et les mouvements du corps et donne son épaisseur à la vie sociale, comme elle remplit aussi la scène des significations propres au spectateur.

D'autre part, en ce qu'ils affichent socialement les signes de leur bonne foi (même dans le jeu ou l'ironie), le corps et le visage se prêtent à la duplicité. Et l'art du comédien sur la scène est pensable parce que la comédie est d'abord dans la vie sociale. Tout homme dispose en effet de cette faculté de jouer un rôle (selon son talent) et surtout de se jouer des signes qui annoncent aux autres une signification dont il contrôle soigneusement la portée. Le « paradoxe du comédien » est le paradoxe de la symbolique corporelle, il est le prolongement de la latitude propre à l'homme de témoigner aux autres des seules significations qu'il entend leur donner. L'homme n'est pas rivé à une nature s'imposant à lui, il est le créateur des significations et des valeurs à travers lesquelles il vit et de celles qu'il prétend arborer face aux autres. La question de la sincérité est métaphysique en ce qu'elle est inaccessible en principe à la pénétration psychologique. « Tu verras le visage du traître, dit un personnage de Danilo Kis. Mais prends garde de ne pas être trompé par les apparences : le visage du traître peut prendre les apparences de la plus grande honnêteté¹. » L'apparence est justement la scène proposée par l'homme du commun à la lecture de ses partenaires. Les coulisses sont interdites, et l'individu lui-même n'y jouit que d'un accès mesuré. Bien des recoins lui échappent que dissimulent la lumière trop vive de l'idée qu'il se fait de lui-même et l'image qu'il souhaite délivrer aux autres. L'art du comédien exploite ce gisement de signes, il en fait un jeu d'écriture qui affiche un état moral de son personnage. Et les mouvements de son corps, la tonalité vocale de son expression sont essentiels à son jeu. Selon Bernstein : « Il est une vérité que tous les auteurs dramatiques reconnaissent : les spectateurs écoutent d'abord avec les yeux. Nous l'avons constaté, un comédien peut, par lapsus, dire le contraire exactement du texte, à l'insu du public qui continue à lire notre pensée dans les mouvements et sur le visage de l'interprète. » L'intelligibilité du spectacle implique la signification des mises en jeu du corps du comédien. Simultanément à la parole énoncée ou en rupture avec elle selon la dramaturgie choisie, le corps se fait lui-même récit, il porte le sens de la prestation à part égale avec la parole.

1. Danilo Kis, *Un tombeau pour Ivan Davidovitch*, Paris, Gallimard, 1979, p. 13.

LE LABORATOIRE DES PASSIONS

La scène du théâtre est un laboratoire culturel où les passions ordinaires dévoilent leur contingence sociale, où elles se donnent à voir sous la forme d'une partition de signes physiques que le public reconnaît d'emblée comme faisant sens. Le comédien dispense au public l'impression de vivre pour la première fois les événements auxquels il est confronté, même si la pièce est à l'affiche depuis des semaines. Il dissipe par là même sa personne dans le personnage, même si les critiques ne se lassent pas de comparer l'un à l'autre et d'évaluer les différentes prestations qu'ils connaissent autour du même rôle. Mais il ne se confond pas à son personnage, il l'interprète, c'est-à-dire qu'il prodigue à la salle les signes qui établissent l'intelligibilité de son rôle. Il joue, c'est-à-dire qu'il introduit une distance ludique entre les passions sollicitées par son rôle et les siennes; il bricole en artisan sur son corps pour repousser son affectivité de personne singulière, pour donner toutes leurs chances aux émotions de son personnage. Il instruit aux yeux du public une croyance à son rôle grâce au travail d'élaboration qu'il a fourni à l'aide du metteur en scène. Mais la transmutation n'est possible que parce que les passions ne sont pas érigées en nature, mais sont le fait d'une construction sociale et culturelle, et qu'elles s'expriment dans un jeu de signes que l'homme a toujours la possibilité de déployer, même s'il ne les ressent pas.

Le comédien n'est pas la « sur-marionnette » rêvée par Gordon Craig, mais un homme jouant sur un clavier d'émotions. Il se voit pleurer, ou sombrer dans le désespoir, ou rire à gorge déployée. Même s'il donne à lire les affres de la jalousie, Orson Welles n'est pas Othello, d'ailleurs il doit chaque soir satisfaire aux exigences de son rôle. La comédienne jouant Antigone n'oublie pas les tâches qui l'attendent une fois le rideau tombé, quand le personnage prend enfin congé de la personne. Le comédien joue symboliquement de l'instrument de travail qu'est son corps. Il en fait jaillir les formes imaginaires en puisant dans le fond commun de signes qu'il partage avec son public. Son talent consiste dans le supplément qu'il suscite par sa personnalité propre, son aptitude à emporter l'adhésion de la salle. Il ne s'agit pas de reproduire un texte, mais de l'incarner, de le rendre vivant aux yeux de l'auditoire. Être un Othello crédible, avec cet ajout subtil dans le jeu qui fait date et rappelle que le comédien est un artiste et non un simple reproducteur.

Arborer les signes adéquats ne suffit pas s'ils ne donnent pas l'apparence de la vie réelle. Le rôle n'est pas une série de formules toutes faites à décliner, mais une élaboration personnelle et significative sur une trame commune à laquelle il ajoute une originalité propre, c'est-à-dire une composition. La tâche n'est pas d'incarner un type, un soldat, par

exemple, mais de faire vivre un soldat singulier de chair et d'os avec un nom et une psychologie qui se détachent du comédien pour mener sa vie propre et emporter l'adhésion du public. Ce dédoublement est un art, l'expérience commune montre la difficulté à faire corps avec une construction imaginaire. « Il y a mille choses qu'un acteur fait très facilement dans la vie et qu'il a du mal à réaliser en scène dans des conditions fictives, parce qu'en tant qu'être humain, il n'est pas équipé pour jouer simplement à imiter la vie; il doit y croire en quelque sorte, et être capable de se convaincre lui-même de la justesse de ce qu'il fait, sinon il ne pourra se donner à fond sur scène » (Strasberg, 1969, 81). Et ce travail du comédien n'est pas acquis une fois pour toutes dans le développement du personnage; chaque représentation implique de reprendre la matière première du rôle pour se l'approprier à nouveau dans le contexte toujours changeant de l'affectivité qui se dégage de la vie personnelle. Le comédien est un interprète, comme on le dit d'un musicien, sa création consiste à accréditer aux yeux des spectateurs la fiction de son rôle.

LE PARADOXE DU COMÉDIEN

Le théâtre ou la danse exposent le corps entier du comédien ou du danseur à l'appréciation du public. Sa propre personne est le matériau utilisé pour la création, vouée à la plasticité des rôles, à la pluralité affective, à la liberté relative de déplacements et de paroles que lui octroient la scène et l'attente du public. Le comédien est un professionnel de la duplicité. La faculté de se détacher de ses sentiments propres et de donner le change grâce à l'usage approprié des signes, il en fait son métier et son talent. D'où la formule de Antonin Artaud faisant de lui un « athlète affectif » (Artaud, 1964, 195), un homme capable d'endosser sans transition et sans lien avec son ressenti propre les apparences extérieures des émotions ou des sentiments requis par son rôle après en avoir essayé différentes versions. La structure anthropologique du théâtre consiste dans ce privilège de l'homme de se jouer des signes pour les rendre agissants, même s'il n'y croit qu'à demi. La sincérité n'est qu'un artifice de mise en scène, un art de se présenter judicieusement au jugement de l'autre en lui laissant voir ce qu'il est tout prêt à accréditer. Parce que l'art dramatique repose sur une mise en jeu physique des signes, il implique de pouvoir à tout moment se distancier du rôle, de tenir sur soi un discours critique, comme pouvait le faire avec la complicité de la salle Frédéric Lemaître dans *L'Auberge des Adrets* en brisant sans doute une règle de représentation, mais non la règle sociologique de se conformer à un ordre symbolique pour rester dans la compréhension du public.

Le paradoxe du comédien consiste dans cet art de façonner les signes, de faire de son corps une écriture intelligible, afin de déployer à heures fixes les affres de la douleur ou de la jalousie, ou une hilarité à gorge déployée pour une réplique déjà répétée des centaines de fois. Il joue indifféremment la joie, la douleur, la mélancolie, simplement en puisant dans un répertoire social et culturel. Il est peut-être frappé d'un deuil et rongé par le chagrin, mais quand il entre en scène, il se fond dans les conventions de conduites de son personnage, et il en rend la psychologie crédible en devenant un sociologue attentif à son expression corporelle et orale.

Sa professionnalité est une mesure de son aisance à se mouvoir à l'intérieur des codes d'expression propres à son public. Le comédien dispense en effet aux spectateurs les signes sociaux de l'émotion qu'il incarne provisoirement, quel que soit par ailleurs son état d'âme. Sur le plateau il déclare sa flamme à une partenaire exécrée, car il s'agit pour lui d'être un orfèvre en l'art de présenter des sentiments qu'il ne ressent pas ou qu'il se fabrique provisoirement pour les nécessités de son rôle. Il nourrit son jeu des nuances affectives disponibles dans le registre symbolique de son groupe. « C'est la tête du comédien qui porte quelquefois un trouble passager dans ses entrailles, écrit D. Diderot; il pleure comme un prêtre incrédule qui prêche la Passion; comme un séducteur aux genoux d'une femme qu'il n'aime pas, mais qu'il veut tromper; comme un gueux dans la rue ou à la porte d'une église qui vous injurie lorsqu'il désespère de vous toucher; ou comme une courtisane qui ne sent rien, mais qui se pâme entre vos bras » (p. 133-134).

L'art du comédien ou du mime, celui aussi du conteur, outre la mise en œuvre de la parole, repose tout entier sur la ritualité du visage et du corps, de la posture, des déplacements, ou de la respiration²; il ne pourrait en modifier les usages sans rompre la signification du spectacle. À moins que celui-ci ne soit fondé sur le parti pris, dans la dramaturgie de Brecht par exemple, de faire jouer le comédien à contre-courant des conventions expressives, ou d'attribuer un rôle de femme à un homme ou inversement. Là où le théâtre traditionnel s'efforce de supprimer la différence entre la scène et l'extérieur afin de faire de la représentation

2. « Le souffle, écrit Artaud, accompagne le sentiment, et on peut pénétrer dans le sentiment par le souffle à condition d'avoir su discriminer dans les souffles celui qui convient à ce sentiment » (Artaud, *op. cit.*, p. 201). Une mauvaise respiration disqualifie les effets de diction et l'expressivité corporelle du comédien. Le souffle est aussi une technique d'éveil et de contrôle du sentiment pour le comédien qui peine à trouver son rythme. De manière assez proche, Stanislavski ou Strasberg insistent sur la relaxation du comédien. Jovet dit qu'au Conservatoire, il apprend aux jeunes comédiens à respirer.

une fenêtre indiscreète sur le monde, Brecht entend rappeler l'arbitraire de la situation. Il introduit une distance entre l'événement joué et la manière dont il est vécu par le comédien. Provoquer l'attitude critique du spectateur pour Brecht, c'est rompre l'adhésion émotive qui le lie aux personnages³. Si le comédien assume son rôle avec distance, étonnement, contradiction, etc., il brise en principe les mécanismes d'identification, ou du moins une entrée trop entière dans l'imaginaire de la pièce. Mais la volonté de distanciation ne fonctionne qu'adossée à un ordre rituel de mise en jeu du corps. Et le public effectue une correction mentale qui préserve le spectacle de ses droits.

LE CORPS SE FAISANT RÉCIT

Si l'on peut parler de « possession » du comédien, comme l'écrit Louis Jouvet, celle-ci s'inscrit alors au niveau des passions ordinaires et non de la venue attendue d'un dieu pour une célébration religieuse; elle est provisoire, lucide, travaillée, et consiste pour le comédien à transformer son corps en signes dont il se défait une fois sa partition donnée. Jean Duvignaud évoquant ses souvenirs personnels décrit le comédien Daniel Sorano répétant un texte de Molière, se battant avec lui dans un jeu de grimaces et de gestes. « Sorano ne jouait pas encore, il élaborait et conquérait le terrain sur lequel allait se livrer le combat pour les significations exprimables : Sganarelle se constituait dans un schéma physique » (Duvignaud, 1993, 229-230). Le comédien élabore une émotion à la manière dont un musicien se met au diapason de l'orchestre. Il s'accorde comme un instrumentiste pour entrer dans la musicalité de son personnage. Donnons encore la parole à Stanislavski qui décrit un processus proche : « J'observai un jour un grand acteur dans un de ses meilleurs rôles. Il attaque un long monologue. Il n'est pas immédiatement tombé sur le sentiment juste; tel un chanteur, il cherche le la. Voici. Non, trop bas; trop haut. Enfin, il a reconnu le bon, a compris, senti, réglé; le voici d'aplomb; il peut maintenant jouir de son art. Il parle librement, simplement, d'un ton plein et inspiré. Il croit à ce qu'il fait » (Stanislavski, 1950, 188).

3. Là où Brecht rêve de distance, Artaud ou Grotowski rêvent de précipiter le public dans la brûlure du spectacle; les uns et les autres (et bien d'autres encore) souhaitent briser la « passivité » des spectateurs. En amont, ce sont les comédiens qui s'inscrivent dès lors dans une dramaturgie non « naturaliste » pour entrer dans un autre univers de sens.

La composition du comédien n'est pas une possession, mais un travail sur soi, un cisèlement de l'affectivité, des gestes, des déplacements et de la voix qui doit mener à la rigueur physique et morale du rôle tenu. Stanislavski démonte ce mécanisme de transposition sur la scène en insistant sur le nécessaire façonnement des signes qui fait la souveraineté du comédien. Il évoque la douleur qui envahit l'individu frappé par un drame et qui le rend impuissant à communiquer. Avec le temps « on peut enfin parler de ces événements d'une manière cohérente, lentement, intelligiblement, et l'on peut rester maître de soi en racontant l'histoire, tandis que ce sont les autres qui pleurent ». Tel est l'objectif que Stanislavski assigne au comédien : « C'est pour cela que notre art exige qu'un acteur expérimente les angoisses de son rôle, qu'il pleure toutes les larmes de son corps chez lui ou pendant les répétitions, de façon à atteindre le calme, de façon à se débarrasser de tous les sentiments étrangers à son rôle ou pouvant lui nuire. Il peut alors paraître sur la scène pour communiquer au public les angoisses qu'il a traversées, mais en termes clairs, prenants, profondément ressentis, intelligibles et éloquents. À ce moment le public sera plus affecté que l'acteur, et celui-ci conservera toutes ses forces pour les diriger là où il a le plus besoin d'elles pour reproduire la vie intérieure du personnage qu'il représente » (Stanislavski, 1966, 75).

La scène cependant métamorphose parfois le comédien et le plonge dans le sentiment de son personnage au point qu'il en oublie sa propre contingence. Les troubles d'élocution de Roger Blin cessaient quand il entrait dans son rôle; Henri Rollan, en proie à une sciatique douloureuse, dut être porté sur la scène; il ne ressentit plus rien pendant sa prestation, gravit même un escalier sans difficulté; mais il retrouva sa douleur sitôt le spectacle terminé. André Villiers rapporte que Mounet-Sully avait l'hallucination du poignard dans la plaie; que Antoine, dans *Les Revenants*, sortit de scène comme un somnambule, oubliant spectacle et spectateurs. Parfois la contagion du rôle envahit l'existence du comédien. La Duse créait mille conflits autour d'elle quand elle jouait un drame, elle était enjouée et paisible quand il s'agissait d'une comédie. Le fantôme du rôle ne se cantonne pas toujours sur la scène, même si l'émotion en jeu n'est pas celle du personnage, mais bien celle de l'acteur dans son interprétation.

Pour la fabrication du personnage, Stanislavski demande au comédien de se plonger entièrement dans une situation affective du même ordre et d'en retrouver les sensations à travers la mémoire revisitée d'événements vécus afin de les transmuter sur scène avec une sincérité « déplacée » en quelque sorte. Lee Strasberg, à l'Actors Studio, radicalise le même principe. « La mémoire affective n'est pas la simple mémoire, c'est une mémoire qui engage l'acteur personnellement au point que des expériences profondément enracinées commencent à réagir. Son instrument s'éveille et devient

capable, sur scène, de recréer cette façon de vivre qui est essentiellement "revivre". L'expérience émotionnelle originale peut avoir trait à la jalousie, la haine ou l'amour; cela peut être une maladie ou un accident... Si votre esprit ne se rappelle pas tout de suite ce genre d'expérience, c'est généralement signe que cette expérience a été faite mais qu'elle a été enfouie dans l'inconscient et n'aime pas à en être tirée» (Strasberg, 1969, 111). Stanislavski souhaite supprimer la distance au rôle dans l'extériorité du jeu, que l'épaisseur d'un cheveu n'altère pas les sources de l'émotion quitte pour cela à les nourrir à une matrice personnelle. Un travail d'imagination dramatique et de réminiscence crée la force d'expression du comédien qui enchevêtre mémoire affective et ressenti présumé de son personnage au fil des différentes péripéties de l'intrigue. L'épreuve consiste à faire entrer une émotion personnelle dans l'action d'un personnage imaginaire en conservant le contrôle des deux segments de soi.

L'affectivité est un matériau, quand elle est à portée de main du comédien, quand il parvient à lui faire corps. Il travaille autour d'elle dans les différentes implications de son rôle, en la modulant selon les circonstances. Une telle composition amène à se découvrir soi, à parcourir son histoire personnelle à travers d'autres chemins, en prenant une distance propice à l'exploration de sa liberté. Stanislavski se rappelle «avoir joué des centaines de fois le même rôle dans les pièces de Tchekhov, et chaque fois cela m'a fait découvrir en moi des sentiments nouveaux et dans l'œuvre même des profondeurs et des nuances insoupçonnées» (Stanislavski, 1950, 144). La dialectique de l'actuel et du remémoré, l'usage de l'émotion comme d'un instrument de connaissance, de pénétration de l'autre, n'est pas sans incidence sur la découverte de soi du comédien qui fait de la recherche de l'empathie avec ses personnages l'un des éléments de sa professionnalité. La mémoire affective est l'une des matières premières de la création dramatique.

La duplicité est la condition même de l'art du comédien se refaisant professionnellement chaque soir pendant des mois le visage de son personnage sans égard pour ses sentiments propres. La qualité du jeu implique la distance et l'écriture symbolique sur le corps. Diderot a raison de dénoncer la facticité de la sensibilité comme principe de la prestation. De même que l'écrivain n'est pas une nature qui exprime sa vérité sur le papier, mais un inventeur de mots, le comédien est un inventeur d'émotions qui n'existent pas à l'état brut, mais qu'il façonne avec son talent propre en se jouant de signes expressifs socialement reconnaissables. Le débat entre Stanislavski et Brecht laisse à cet égard intacte la fameuse formule de Diderot selon laquelle «C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes» (Diderot, 1967, 133). L'art du comédien est un art

d'écrire avec son corps; en ce sens il impose de sa part un jugement précis sur les mises en jeu rituelles de la parole et du corps dans les différentes circonstances de la vie sociale. La sociologie du corps est sans secret pour lui. « Il me faut dans cet homme, dit encore Diderot, un spectateur froid et tranquille; j'en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité, l'art de tout imiter, ou, ce qui revient au même, une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles » (p. 127-128).

D'autres conceptions du jeu de l'acteur sont possibles, mais appuyées d'une manière ou d'une autre sur une expressivité commune, ne serait-ce que dans la volonté de la rompre pour provoquer l'étonnement, l'interrogation. Dans *Akropolis*, par exemple, Grotowski, demandait au comédien de se composer un masque de désespoir, de souffrance, d'indifférence, etc., avec la rigidité d'un visage devant demeurer tel au fil de la représentation tandis que le corps continuait à bouger en fonction des circonstances (Grotowski, 1971, 68). Grotowski brise la frontière symbolique entre scène et salle, mêle comédiens et spectateurs dans une relation très physique. Il inclut le public à son insu dans le décor, le transforme en figurant, projetant chacun hors de l'innocence. De la même façon, le théâtre de la cruauté d'Artaud vise à provoquer la transe du spectateur, il assimile l'acteur à un supplicié et la représentation à une zone de diffusion de la peste. Autre exemple, bien différent, Dario Fo fait de son propre corps une scène entière avec son plateau de comédiens, il joue plusieurs rôles à la fois, passe d'un registre à un autre, commente l'action avant de devenir l'un des personnages, puis un autre, etc. (Fo, 1990).

MIMESIS DÉCALÉE

Même s'il n'y a pas de rupture radicale dans le jeu des signes entre la scène et la salle, il n'en reste pas moins que dire : « Je t'aime » à un partenaire sur la scène ou le dire dans un autre lieu ne signifie pas tout à fait la même chose pour la comédienne. Le théâtre exige une transposition, il n'est pas du « naturel » mis sous une loupe, mais une création qui détourne ludiquement des signes sociaux. Son évidence relève bien d'une élaboration, d'un calcul, d'une sélection parmi les possibilités expressives de la société. Le comédien ne saurait aller à leur rencontre ou les ignorer car dès lors sa performance deviendrait inintelligible aux yeux du public. Mais sur un simple plan pratique (acoustique, visibilité, etc.), la scène de théâtre n'est pas celle de la vie courante. Dans la tradition occidentale, l'art du comédien est une *mimesis* décalée, elle reprend les gestes du quotidien, mais dans un contexte où l'épaisseur du lien social a perdu toute consistance au profit d'un autre mode de communication.

Les mêmes signes servent de part et d'autre de la scène, mais sur le plateau ils sont mis en jeu autour de la seule nécessité du spectacle, et donc déracinés de leur affectivité quotidienne. Les gestes et les paroles de la scène relèvent de ce que E. Barba nomme « techniques extra-quotidiennes ». Certes, Barba semble évoquer plutôt les techniques hypercodifiées de traditions scéniques propres à des cultures spécifiques. Il reprend d'ailleurs une catégorisation de la danse indienne⁴. Dans la vie quotidienne, les mouvements du corps s'inscrivent dans l'évidence du rapport au monde. Sur la scène le comédien est soumis à un reconditionnement de ses manières d'être : parler, bâiller, marcher, etc., sont en décalage tout en s'appuyant sur les ritualités sociales de la parole et du geste, ce sont des gestes soumis aux modulations de l'espace scénique et de la dramaturgie. Il est également l'objet d'une tension personnelle. Barba explique que les techniques extra-quotidiennes reposent sur un gaspillage d'énergie. Il cite à ce propos une formule japonaise pour saluer le comédien : *otsukaresama* qui signifie « tu es fatigué » : « L'acteur qui a intéressé ou touché le spectateur est fatigué parce qu'il n'a pas épargné ses énergies, et c'est de cela qu'il est remercié » (Barba, 1985, 6). Le comédien est un homme de la dépense, du travail sur soi, qui s'oppose en ce sens à l'homme ordinaire qui n'est pas astreint à composition et se contente d'être lui-même. Barba symbolise les techniques extra-quotidiennes par la qualité de présence d'un comédien qui contient son énergie et en vibre au point que son corps est théâtralement vivant, même si à ce moment précis il n'occupe pas le centre de la scène, même s'il demeure immobile. « C'est sans doute pour cela que les soi-disant "contre-scènes" devinrent les grandes scènes de bien des acteurs célèbres : là, obligés à ne pas agir, à rester à l'écart, tandis que les autres jouaient l'action principale, ceux-ci étaient capables d'absorber en mouvements presque imperceptibles, les forces d'actions qui leur étaient pour ainsi dire niées. C'est justement dans ces cas-là que leur *bios* émergeait avec une force particulière et impressionnait l'esprit du spectateur » (Barba, 1985, 13).

L'EFFET DE RÉEL DE LA SCÈNE

Cette frontière entre la scène et la salle est une ligne symbolique, mais elle s'inscrit en termes de corps et définit deux zones exclusives de ritualité des

4. « Nous avons deux mots en Inde – me dit Sanjukta Panigrahi – pour désigner le comportement de l'homme : l'un, *lokadharmi*, désigne le comportement (*dharmi*) des gens communs (*loka*) ; l'autre, *natyadharmi*, désigne le comportement de l'homme dans la danse (*natya*) » (Barba, 1985, 5).

attitudes. La passivité physique exigée du spectateur le rend infiniment sensible aux affects échangés sur la scène; il ne dispose jamais de la possibilité de se déplacer, d'accomplir mille gestes futiles, ou de parler, comme dans la vie ordinaire; il est immobile, traqué par les émotions mises en œuvre par les comédiens qui raniment sa propre mémoire affective, et il est paradoxalement plus nu devant ses émois que dans son existence même. D'autant que la scène lui livre la cohérence d'un récit. Un autre paradoxe consiste dans cet effet de réel que produit le théâtre. L'aisance de l'identification aux personnages porte tout spectateur à une solidarité intérieure avec les émotions de la scène et l'amène à connaître les affres d'une situation qui le laisserait de marbre dans la vie courante. La connaissance du caractère fictif des personnages n'est en rien un obstacle à l'émotion de les voir affronter les vicissitudes de leur existence. Nous l'avons vu, l'émotion se nourrit aussi d'imaginaire. Qu'Antigone soit un personnage de fiction plongé dans une situation qui a plus de deux mille ans d'âge n'empêche en rien la résonance affective de ceux qui sont assis sur les gradins. Le spectateur n'est jamais indifférent, il peut certes s'ennuyer, mais, en principe, il participe à l'aventure pathétique de la scène; il est engagé par procuration dans le combat intérieur des personnages.

Le jeu de signes et la fixation de l'imaginaire sur un lieu et des personnages précis engendrent une sorte de grossissement qui semble renchérir sur la réalité des situations. Jean Duvignaud parle à ce propos d'une « copulation psychique entre un public qui attend, supporte, prolonge les émotions construites par l'actant ou l'acteur, et qui renvoie sur ce dernier les effets du trouble qu'il reçoit » (Duvignaud, 1977, 49). Diderot observe bien à cet égard le contraste entre la scène de la vie réelle et celle du théâtre. « Une femme malheureuse, et vraiment malheureuse, pleure et ne vous touche point : il y a pis, c'est qu'un trait léger qui la défigure vous fait rire; c'est qu'un accent qui lui est propre dissonne à votre oreille et vous blesse; c'est qu'un mouvement qui lui est habituel vous montre sa douleur ignoble et maussade » (p. 137). On sait d'ailleurs quel degré de déréalisation atteint à cet égard la télévision, notamment lors des actualités où se succèdent drames personnels et massacres sans que le repas s'interrompe. En incarnant des personnages socialement impossibles pour le public, mais en les jouant avec des éléments de véracité sociale, le comédien réalise une part des virtualités de chaque homme ou femme présents dans la salle, ce désir d'être autre que soi, de parcourir toute l'étendue octroyée en puissance à la condition humaine. « L'acteur, écrit J. Duvignaud, même s'il est le plus banal des maris, des amants, dès lors qu'il se met dans l'état de se laisser envahir par un personnage imaginaire, bouleverse les données de l'expérience acquise et définie par les contrôles et les déterminismes sociaux, ouvre les groupes à une expérimentation de la liberté par le spectacle,

même négatif et désolant, des impuissances de l'homme à surmonter les obstacles qu'on lui oppose et réussit, fût-ce pour un moment, à éveiller l'effervescence novatrice de ceux qui découvrent l'amour, le courage, le malheur, la volupté, l'ennui, la détresse, la joie dans leur perfection absolue, détachée de toute adhérence quotidienne» (Duvignaud, 1993, 204).

Le métier de comédien se caractérise par une capacité à entrer dans une multitude de rôles qui ne le concernent pas personnellement, dont il est parfois même humainement à l'opposé, mais dont il invente les conduites et les émotions. À la limite, rien ne l'arrête, ni la frontière des sexes ou de l'âge qu'il transforme parfois pour les besoins d'une mise en scène. Le comédien est un homme de la pluralité des mondes, habile à passer d'un système de sens à un autre tout en maintenant fermes ses propres repères identitaires. Être soi et un autre est une formule qui s'applique à lui avec force puisque sa tâche est d'endosser des identités provisoires qui ne se confondent jamais avec ce qu'il est et dont il quitte les oripeaux aussitôt le spectacle achevé. Après une incursion sociologique et psychologique dans un autre, il retrouve ses passions ordinaires loin de Phèdre ou de Caligula. En «entrant dans la peau» d'un personnage, il n'abandonne pas la sienne. Mais en brisant les cadres sociaux, en se jouant à sa guise des principes d'identité pour devenir insaisissable, le comédien paie de sa destinée singulière, longtemps exclu, méprisé, et aujourd'hui adulé, c'est-à-dire toujours en marge de la trame collective. Les détracteurs du théâtre dénoncent un langage des passions de nature immorale à cause de ce qu'ils jugent être une hypocrisie; ils accusent son mode de vie ou ses attitudes sur la scène, perçues comme indécentes, et regrettent l'adhésion du public à ces passions fictives. «Ce ne sont pas des traits morts et des couleurs sèches qui agissent, écrit Bossuet, mais des personnages vivants, des vrais yeux, des vraies larmes, dans les acteurs qui en attirent d'aussi véritables dans ceux qui regardent» (cité in Gallotti, 1994, 58)⁵.

Sous l'ordre expressif de son personnage, le comédien efface ce qu'il éprouve en tant qu'homme plongé comme tous les autres dans les

5. Gallotti montre que les détracteurs du théâtre sont moins attentifs à son contenu qu'à sa forme, c'est-à-dire à la contagion des passions entre la scène et la salle. «Quel que soit le sujet qu'il met en scène, fut-il le plus moral, il libère une énergie passionnelle par essence contraire à la morale, et comme telle non réformable» (p. 55). Depuis *La République* de Platon, le théâtre, à cause des émotions fictives qu'il suscite, et le comédien, en tant que «menteur» professionnel, sont l'objet d'une vive critique au nom de la vertu et de la transparence. Rousseau dénonce avec fougue celui «qui cultive par tout entier le talent de tromper». Le comédien n'est affranchit de l'excommunication que depuis l'approbation par le Saint-Siège des décisions du concile de Soissons en 1849.

ambivalences de l'existence quotidienne. « Un comédien n'a-t-il pas un père, une mère, une femme, des enfants, des frères, des sœurs, des connaissances, des amis, une maîtresse? S'il était doué de cette exquise sensibilité, qu'on regarde comme la qualité principale de son état, poursuivi comme nous et atteint d'une infinité de peines qui se succèdent, et qui tantôt flétrissent nos âmes, et tantôt les déchirent, combien lui resterait-il de jours à donner à notre amusement? Très peu » (p. 162). Le comédien repousse hors de la scène son affectivité personnelle afin qu'elle ne déborde pas sur l'expression de son rôle⁶.

Le comédien est entouré de ses compagnons, chacun suivant le fil de son rôle, mais dans une rigoureuse synchronie, sous peine de rendre le jeu grinçant et pénible à suivre, comme si dans un ouvrage on avait laissé toutes les ratures d'un auteur. Les gestes et les paroles ne fonctionnent pas dans le vide; non seulement ils s'adressent à d'autres, mais ils doivent également porter un poids d'évidence dans le souci d'éviter l'affectation, le manque d'épaisseur du jeu. L'adéquation expressive repose sur la nécessité de l'acte et de l'énoncé dans le contexte moral de la scène et des relations avec les autres personnages. De même qu'un écrivain est gêné par les bruits impromptus du voisinage qui l'empêchent de se concentrer, le comédien est perturbé par le partenaire maladroit dont il craint à tout instant qu'il n'oublie une réplique ou ne commette l'irréparable. L'artifice de la scène est enrayé par le premier grain de sable, la moindre erreur brise le cristal de la représentation. L'oubli d'une réplique crée un malaise dans la salle, en même temps qu'il déstabilise un instant les partenaires. La machine peine ensuite à se remettre en marche, le charme est rompu. Toute maladresse doit être soigneusement gommée par le comédien qui poursuit son jeu sans rien montrer de son dépit, ou bien elle est annulée par l'habileté de ses compagnons. Le manque de professionnalité du mauvais comédien ou du débutant le fait marquer son embarras aux yeux de tous et s'exposer dangereusement au rire ou à l'indulgence. « C'est ici le moment de vous parler de l'influence perfide d'un médiocre partenaire sur un excellent comédien, dit Diderot. Celui-ci a conçu grandement, mais il sera forcé de renoncer à son modèle idéal pour se mettre au niveau du pauvre diable avec qui il est en scène » (p. 139).

6. Mais la tâche est parfois douloureuse. Strasberg oppose les comédiens qui peuvent se donner à corps perdu sur la scène car ils se sentent protégés par leur rôle, qui fonctionnent alors comme un masque, une défense, et ceux qui restent vulnérables, échouant à se décentrer d'eux-mêmes. Il donne l'exemple de la Duse pour qui « le fait de paraître en scène entraîna toute sa vie d'énormes souffrances. C'était pour elle une expérience terrifiante; elle avait toujours le sentiment d'être nue, de révéler les zones les plus profondes de son être; et elle détestait cela autant que n'importe quel être humain » (Strasberg, 1969, 343).

DE LA SALLE À LA SCÈNE

Le théâtre et la danse, dans la mesure où ils se traduisent en représentations, placent les comédiens ou les danseurs à proximité du public. La convention est en principe celle de l'ignorance mutuelle, et pourtant sans l'une ou l'autre des deux parties le dispositif s'effondre. Celui-ci est un vase clos, le public est immergé dans un univers préservé où nulle sollicitation auditive et visuelle venue de l'extérieur ne vient distraire son attention. Les regards sont rendus captifs par le creuset de lumière qui éclaire la scène ou les lieux où se déploient les comédiens. Le cadre est disposé pour ne pas nuire à l'assiduité du spectacle. Tout est conçu dans la perspective d'une saisie morale du public et d'une contagion facilitée des passions. Lors du spectacle, on entend les mouvements, les changements de position sur les fauteuils, les journaux qui tombent, des paroles échangées à voix basse, une toux, le départ éventuel de quelqu'un qui détourne un moment l'attention vers lui, imposant à ceux qui sont au bout de la rangée de se repousser ou de se lever pour le laisser passer. La scène entraîne la présence physique du public, il s'agit pour les comédiens ou les danseurs de se tenir sous ce regard exigeant. Le comportement des spectateurs est régi par la discrétion, l'effacement provisoire des corps et des voix, ils se tiennent immobiles, en silence. Sauf exception voulue par la troupe, la ligne est infranchissable. Au théâtre, le comédien seul dispose d'une voix (Le Breton, 1997). Dans la salle le moindre chuchotement intempestif envahit l'espace comme un bruit assourdissant; il dérange les autres spectateurs, mais surtout il trouble les comédiens, rompt leur concentration en leur faisant craindre que leur prestation ne soit médiocre ou le spectacle ennuyeux. S'il se prolonge et devient réellement gênant, il risque de dissoudre l'écran imaginaire qui fait de leurs personnages des êtres aux apparences de réalité. Dans le silence particulier de la salle, qui naît de la contrainte rituelle de rester assis et de suspendre tout éclat, toute manifestation sonore d'un spectateur a la force d'un cri, d'une objection radicale, elle attente aux fondements de la cérémonie⁷.

7. Ce dispositif est récent, au milieu du XVIII^e siècle encore la scène et la salle sont fréquemment en interaction. À un moment particulier d'une pièce que les spectateurs attendent avec impatience, un acteur se détache de la scène et vient déclamer son texte sous les acclamations ou les huées de la foule selon les circonstances. Il déclenche les larmes du public, des évanouissements, etc. Le comédien reprend parfois plusieurs fois sa tirade si la foule le réclame. La discipline du spectateur commence à se modifier au milieu du XIX^e siècle; il devient gênant d'interrompre les comédiens, de les applaudir au milieu d'une scène; le silence et l'atténuation de la lumière de la salle font leur apparition comme milieu écologique du théâtre (Sennett, 1979).

Mais si le public est sous le charme, saisi par la force de la représentation, il est un catalyseur d'émotions, il renforce la qualité du jeu des comédiens, il le soutient de son exigence. Une sorte de symbiose affective se crée entre la scène et la salle. Et le comédien se sent porté par cette attente qui lui donne des ailes et nourrit la substance de son personnage. L'adhésion de la salle est ressentie par le comédien, il s'en nourrit dans sa simulation d'une conduite et d'une affectivité qui ne sont d'ordinaire pas les siennes. Une sorte de synchronie affective s'établit qui dissout tout effet de composition de la part du comédien qui se laisse couler dans l'évidence de son rôle. Il y a aussi de « mauvais publics » que les comédiens ressentent d'emblée et qui pèsent sur leur jeu, les empêchent de s'« oublier » dans l'action. D'autres sont de connivence et soutiennent de leur attente la prestation des comédiens. D'une scène à l'autre, selon les lieux et la composition de la salle, la tonalité d'un spectacle change avec la qualité de réception du public. Peter Brook en donne un exemple étonnant, lors d'une tournée dans les pays de l'Est pour présenter des œuvres de Shakespeare : « Il était fascinant de voir comment un public, composé en majeure partie de gens qui comprenaient mal l'anglais, pouvait influencer la troupe à ce point... L'attention que le public portait au drame s'exprimait par le silence et la concentration. Les comédiens ressentaient cette attention et leur travail s'en trouvait illuminé, de telle sorte que les passages les plus obscurs en étaient éclairés à leur tour » (Brook, 1977, 40).

La fin du spectacle et le salut au public sont toujours émouvants par la rupture qu'ils introduisent dans la présence au monde des comédiens, soudain dépouillés de leur personnage et se vivant dans la fragilité, la nudité de leur personne. La tension, la fatigue que repoussait encore le jeu délibéré des signes apparaissent alors en toute évidence. Le comédien quitte les oripeaux du personnage qu'il a incarné avec ferveur et dont tous ses efforts ne peuvent continuer à le faire vivre au-delà de la scène. Offert au jugement de la foule, il sait l'artifice sans rémission de la situation. Il scrute la salle, inquiet des réactions du public, il guette ses partenaires dans ce rite provisoire qui est probablement le plus intense et le plus difficile de sa vie de comédien. C'est le moment où il ôte le masque et sent comme un souffle sur son visage la vulnérabilité qui est la sienne. Plus tard, dans la loge, il retrouve son identité propre, son personnage social, mais lors du salut offert au jugement il est encore suspendu entre deux mondes.

Bibliographie

- ABU-LUGHOD L., *Veiled Sentiments. Honor and Poetry in a Bedouin Society*, Berkeley, University of California Press, 1986.
- AGEE J., *Louons maintenant les grands hommes*, Paris, Plon, 1972.
- ALMEIDA I., « Un corps devenu récit », in Reichler C. (éd.), *Le Corps et ses fictions*, Paris, Minuit, 1983.
- ANCELIN-SCHUTZENBERGER A., *Contribution à l'étude de la communication non verbale*, Paris, Champion, 1978.
- ANGENOT M., « Les traités de l'éloquence du corps », *Semiotica*, VII-1, 1973.
- ANSART P., *Les Cliniciens des passions politiques*, Paris, Seuil, 1997.
- ANSART P., *La Gestion des passions politiques*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.
- ARGYLE M., « La communication par le regard », *La Recherche*, n° 132, 1982.
- ARGYLE M., *Bodily Communication*, London, Methuen, 1975.
- ARGYLE M., Cook M., *Gaze and Mutual Gaze*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.
- ARISTOTE, *Rhétorique*, Paris, Livre de poche, 1991.
- ARMON-JONES C., « The thesis of constructionism », in Harré R., 1986.
- ARMON-JONES C., « The social functions of emotion », in Harré R., 1986.
- ASLAN O. (éd.), *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS, 1993.
- AVERILL J.R., *Anger and Agression : an essay on emotion*, New York, Springer-Verlag, 1985.
- AVERILL J.R., « Emotion and anxiety : sociocultural, biological, and psychological determinants », in Rorty A.O. (ed.), *Explaining Emotions*, Berkeley, University of California Press, 1980.
- BACQUÉ M.-F., *Le Deuil à vivre*, Paris, Jacob, 1995.
- BACQUÉ M.-F., *Mourir aujourd'hui*, Paris, Jacob, 1997.
- BADUEL-MATHON C., « Le langage gestuel en Afrique Occidentale : recherches bibliographiques », *Journal de la Société des africanistes*, XLI, 2, 1971.
- BARBA E., « Anthropologie théâtrale », in Barba E., Savarese N., *Anatomie de l'acteur*, Cazillac, Bouffonneries-Contrastes, 1985.
- BATESON G., *La Cérémonie du Naven*, Paris, Biblio-Essais, 1986.
- BATESON G., *Vers une écologie de l'esprit*, t. 2, Paris, Seuil, 1980.
- BATESON G., Mead M., *Balinese Character : a photographic analysis*, New York, New York Academy of Science, 1942.
- BAUDRY P., *La Pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin, 1997.
- BAUDRY P., « Le sens de la virtualité funéraire », in Bacqué, 1997.
- BECKER H., « History, culture and subjective experience : an exploration of the social bases of drug-induced experiences », *Journal of Health and Social Behavior*, n° 8, 1967.
- BECKER H., *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985.
- BELOTTI E.G., *Les femmes et les enfants d'abord!*, Paris, Seuil, 1983.
- BELOTTI E.G., *Du côté des petites filles*, Paris, Éd. des Femmes, 1974.
- BENEDICT R., *Échantillons de civilisations*, Paris, Gallimard, 1950.
- BENOIST J., CATHEBRAS P., « The body : from an immateriality to another », *Social Sciences and Medicine*, vol. 36, n° 7, 1993.
- BENTHALL J., POLHEMUS T., *The Body as a Medium of Expression*, New York, Dutton, 1975.
- BERNARD M., *Le Corps*, Paris, Delarge, 1976.
- BERNARD M., *L'Expressivité du corps*, Paris, Delarge, 1976.
- BERNIER L., GAULEJAC V. DE, MARTIN C., « L'individu, l'affectif et le social », *Revue internationale d'action communautaire*, 27-67, 1992.

- BERTHELOT J.-M., DRULHE M., CLÉMENT S., FORNE J., M'BODG G., « Les sociologies et le corps », *Current Sociology*, 33, 2, 1985.
- BIANQUIS I., LE BRETON D., MÉCHIN C. (éds), *Usages culturels du corps*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- BIRDWHISTELL R., *Introduction to kinesics*, Louisville, University of Louisville Press, 1952.
- BIRDWHISTELL R., *Kinesics and Context*, Harmondsworth, Penguin Books, 1973.
- BLACKING J., *The Anthropology of the Body*, New York, Academic Press, 1977.
- BLONDEL C., *Introduction à la psychologie collective*, Paris, Armand Colin, 1927.
- BONIS M. DE, *Connaître les émotions humaines*, Hayen, Mardaga, 1996.
- BOUCHER J., « Culture and emotion », in Marsella et al. (eds), *Perspectives on cross-cultural Psychology*, London, Academic Press, 1979.
- BOUDHIBA A., *La Sexualité en Islam*, Paris, PUF, 1975.
- BOUISSAC P., *La Mesure des gestes*, Paris, Mouton, 1973.
- BOUVET D., « Magie du verbe, tabou du geste. Qu'advient-il au verbe qui se fait geste? », *Geste et image*, n° 8-9, 1991.
- BOUVET D., *La Parole de l'enfant sourd*, Paris, PUF, 1982.
- BRIGGS J., *Never in Anger*, Cambridge, Harvard University Press, 1970.
- BROHM J.-M., « Philosophie du corps : quel corps? », in Jacob D., *L'Univers philosophique*, Paris, PUF, 1989.
- BROOK P., *L'Espace vide*, Paris, Seuil, 1977.
- BRUNER J. S., TAGIURI R., « The perception of people », in Lindzey G., *Handbook of Social Psychology*, t. 2, New York, Addison-Wesley Pub., 1954.
- CALAME-GRIAULE G., *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogon*, Paris, Gallimard, 1965.
- CALAME-GRIAULE G., « Pour une étude des gestes narratifs », *Langages et cultures africaines*, Paris, Maspero, 1977.
- CAMRAS L.A., « Socialization of affect communication », in Lewis, Saarni (1985).
- CARÉPINI A., « La symbolique manuelle », *Histoire des mœurs*, t. 2, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1991.
- CASSIRER E., *Essai sur l'homme*, Paris, Minuit, 1975.
- CHANGEUX J.-P., *L'Homme neuronal*, Paris, Fayard, 1983.
- CHEBEL M., *Le Corps dans la tradition du Maghreb*, Paris, PUF, 1984.
- CLAIR J., *Méduse*, Paris, Gallimard, 1989.
- CLASTRES P., *Chroniques des Indiens Guayaki*, Paris, Plon, 1972.
- COHEN G. (éd.), *Le Baiser*, Autrement, 1997.
- CONDON W.S., « Une analyse de l'organisation comportementale », in Cosnier J., Brossard A. (1984).
- CORRAZE J., *Les Communications non verbales*, Paris, PUF, 1980.
- COSNIER, *Psychologie des émotions et des sentiments*, Paris, Retz, 1994.
- COSNIER J., BROSSARD A. (éd.), *La Communication non verbale*, Delachaux et Niestlé, 1984.
- CRANACH M. VON, « La communication non verbale dans le contexte du comportement de communication », in Moscovici S. (éd.), *Introduction à la psychologie sociale*, Paris, Larousse, 1973.
- CRAPANZANO V., « Réflexions sur une anthropologie des émotions », *Terrain*, n° 22, 1994.
- CRESPO E., « A regional variation : emotions in Spain », in Harré R. (1986).
- CRESSWELL R., « Le geste manuel associé au langage », *Langages*, n° 10, 1968.
- CYRULNIK B., *Les Nourritures affectives*, Paris, Odile Jacob, 1993.
- CYRULNIK B., *La Naissance du sens*, Paris, Hachette, 1991.
- CYRULNIK B., *Sous le signe du lien*, Paris, Hachette, 1989.
- CYRULNIK B., *Mémoire de singe et paroles d'homme*, Paris, Hachette, 1983.
- DAMASIO A., *L'Erreur de Descartes*, Paris, Odile Jacob, 1994.
- DAMISCH H., « L'alphabet des masques », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 21, 1980.
- DANTZER R., *Les Émotions*, Paris, PUF, 1988.
- DARWIN C., *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux*, Bruxelles, Complexe, 1981.
- DAVIS K., « Extreme isolation of a child », *American Journal of Sociology*, vol. XLV, 1940.
- DELEUZE G., *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

- DE MARTINO E., *Italie du Sud et magie*, Paris, Gallimard, 1963.
- DENZIN N. K., *Understanding Emotion*, San Francisco, Jossey-Bass, 1985.
- DESCARTES R., *Les Passions de l'âme*, Paris, Gallimard, 1953.
- DEVEREUX G., *Traité d'ethnopsychiatrie générale*, Paris, Gallimard, 1977.
- DEVISCH R., *Weaving the threads of life. The Kbyta gyn-eco-logical healing cult among the Yaka*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- DEVISCH R., « Soigner l'affect en remodelant le corps en milieu Yaka », *Anthropologie et sociétés*, vol. 17, n° 1-2, 1993.
- DICKEY EC., KNOWER FH., « A note on some ethnological differences in recognition of simulated expressions of the emotions », *American Journal of Sociology*, n° 47, 1941.
- DIDEROT D., *Le Paradoxe du comédien*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.
- DOI T., *Le Jeu de l'indulgence*, Paris, L'Asiathèque, 1988.
- DOSTIE M., *Les Corps investis*, Bruxelles, Éditions universitaires, 1988.
- DOUGLAS M., *De la souillure*, Paris, Maspero, 1971.
- DOUGLAS M., *Natural symbols. Exploration in cosmology*, Harmondsworth, Penguin books, 1973.
- DOUGLAS M., « Do dogs laugh? A cross-cultural approach to body symbolism », *Journal of psychosomatic research*, 15, 1971.
- DUBOIS P., WINKIN Y., *Rétoriques du corps*, Bruxelles, De Boek, 1988.
- DUCHENNE DE BOULOGNE, *Le Mécanisme de la physionomie humaine*, Paris, 1862.
- DUMAS G., *Le Sourire*, Paris, PUF, 1948.
- DUMAS G., *La Vie affective*, Paris, PUF, 1948.
- DUNCAN SD., FISKE DW., *Face-to-face interaction*, New York, John Wiley and Sons.
- DURKHEIM E., *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1968.
- DUVIGNAUD J., *L'Acteur*, Paris, Écriture, 1993.
- DUVIGNAUD J., *Le Don de rien*, Paris, Stock, 1977.
- DUVIGNAUD J., *La Genèse des passions sociales*, Paris, PUF, 1990.
- EFRON D., *Gesture, race and culture*, The Hague, Mouton, 1972.
- EIBL-EIBESFELDT I., *Biologie du comportement*, Paris, Ophrys, 1984.
- EKMAN P., « An argument for basic emotions », *Cognition and Emotion*, n° 6, 1992.
- EKMAN P., « L'expression des émotions », *La Recherche*, n° 117, 1980.
- EKMAN P., *The Face of Man. Expressions of universal emotions in a New Guinea village*, New York, Garland, 1980.
- EKMAN P., *Unmasking the face*, Englewoods Cliffs, Prentice Hall, 1975.
- EKMAN P., FRIESEN W., « A new pan-cultural facial expression of emotion », *Motivation and emotion*, n° 10, 1986.
- EKMAN P., FRIESEN W., « La mesure des mouvements faciaux », in Cosnier J., Brossard A. (1984).
- EKMAN P., FRIESEN W., « The repertoire of non-verbal behavior : categories, origins, usages and coding », *Semiotica*, 1, 1969.
- EKMAN P., FRIESEN W., ELLSWORTH P., *Emotion in the human face*, New York, Pergamon, 1982.
- EKMAN P., SORENSEN E.R., FRIESEN W., « Pan-cultural elements in facial displays of emotion », *Science*, n° 164, 1969.
- ELIAS N., « Human beings and their Emotions », in Featherstone M., Hepworth M., Turner B. (eds), *The Body : Social Process and Cultural Theory*, London, Sage, 1991.
- ELIAS N., *La Dynamique de l'Occident*, Paris, Calmann-Lévy, 1975.
- ELIAS N., *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.
- ELLSWORTH et al., « The stare as stimulus to flight in human subjects : a series of field experiments », *J. Pers. Soc. Psych.*, n° 21, 1972.
- FAUCHE X., NOETZLIN C., *Le Baiser*, Paris, Stock, 1987.
- FAVRET-SAADA J., « Être affecté », *Gradhiva*, n° 8, 1990.
- FAVRET-SAADA J., « Weber, les émotions et la religion », *Terrain*, n° 22, 1994.
- FAVRET-SAADA J., *Les Mots, la Mort, les Sorts*, Paris, Gallimard, 1977.

- FEATHERSTONE M., HEPTWORTH M., TURNER B. (eds), *The Body : social process and cultural theory*, London, Sage publications, 1991.
- FEHER M. (ed.), *Fragments for a history of the human body*, 3 t., New York, Zone, 1989.
- FEYEREISEN P., DE LANNOY J.D., *Psychologie du geste*, Bruxelles, Mardaga, 1985.
- FIRTH R., « Postures and gestures of respect », in Polhemus T. (ed.), *Social Aspect of the Human Body*, New York, Pantheon, 1978.
- FO D., *Le Gai Savoir de l'acteur*, Paris, L'Arche, 1990.
- FOUCAULT M., *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- FOUCAULT M., *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- FRAISSE P., « Les émotions », in Fraisse P., Piaget J. (éd.), *Traité de psychologie expérimentale*, vol. 5, 1968.
- FRAISSE P., « Émotion », *Encyclopedia universalis*, vol. 6, 1968.
- FRANKS D.D., MCCARTHY E.D. (eds), *The Sociology of Emotions : original essays and research papers*, Greenwich, JAI, 1989.
- FREUD S., « Psychologie collective et analyse du moi », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1973.
- FREUD S., *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1954.
- FREY S. et al., « Analyse intégrée du comportement non verbal et verbal dans le domaine de la communication », in Cosnier J., Brossard A., *op. cit.*
- FRIJDA N.H., *The Emotions : studies in emotion and social interaction*, Paris, MSH, 1986.
- GALIMBERTI U., *Il corpo : antropologia, psicanalisi, fenomenologia*, Feltrinelli, 1983.
- GALLOTTI C., « Le voile d'honnêteté et la contagion des passions. Sur la moralité du théâtre au XVII^e siècle », *Terrain*, n° 22, 1994.
- GARHIB-ALI M., « Symbolique des gestes koweïtiens de la tête, des yeux et du nez », *Geste et image*, n° 8-9, 1991.
- GARNIER C. (éd.), *Le Corps rassemblé*, Montréal, Agence d'Arc, 1991.
- GEERTZ C., *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir*, Paris, PUF, 1986.
- GEERTZ C., *Bali. Interprétation d'une culture*, Paris, Gallimard, 1983.
- GEERTZ H., « The Vocabulary of Emotion », *Psychiatry*, n° 22, 1959.
- Geste et Image*, « La communication gestuelle dans les communautés méditerranéennes et latino-américaines », n° 8-9, 1991.
- GIL J., *Métamorphoses du corps*, Paris, La Différence, 1985.
- GOFFMAN E., *Stigmates. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, 1975.
- GOFFMAN E., *Les Rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974.
- GOFFMAN E., *La Mise en scène de la vie quotidienne*, 2 t., Paris, Minuit, 1973.
- GOLEMAN D., *Emotional Intelligence*, Batam Books, 1995.
- GORDON S.L., « Institutional and impulsive orientations », in Franks D.D., McCarthy E.D. (eds) (1989).
- GORDON S.L., « The sociology of sentiments and emotion », in Rosenberg M., Turner R.H. (eds), *Social psychology : sociological perspectives*, New York, Basic Books, 1981.
- GORER G., *Ni pleurs, ni couronnes*, Paris, EPEL, 1995.
- GRANET M., « Le langage de la douleur d'après le rituel judiciaire de la Chine classique », *Études sociologiques sur la Chine*, Paris, PUF, 1953.
- GREIMAS A., « Conditions d'une sémiotique du monde naturel », *Langages*, n° 10, 1968.
- GROCE N.E., *Everyone here spoke sign language : hereditary deafness on Martha's Vineyard*, Cambridge, Harvard University Press, 1985.
- GROTOWSKI J., *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, le Cité, 1971.
- GUERRAND R.-H., *Les Lieux*, Paris, La Découverte, 1985.
- GUIRAUD P., *Le Langage du corps*, Paris, PUF, 1980.
- HALL E.T., *La Dimension cachée*, Paris, Seuil, 1966.
- HARKNESS S., SUPER C.M., « Child-environment interactions in the socialization of affect », in Lewis, Saarni (1985).
- HARKNESS S., SUPER C.M., « The cultural construction of child development : a framework for the socialization of affect », *Ethos*, n° 11, 1983.
- HARRÉ R. (ed.), *The Social Construction of Emotions*, Oxford, Basil Blackwell, 1986.

- HARRÉ R., PARROTT, *The Emotions, Social, Cultural and Biological Dimensions*, London, Sage, 1996.
- HARRIS P.L., *Children and emotion : the development of psychological understanding*, Oxford, Basil Blackwell, 1989.
- HARRIS P.L., « What children know about the situations that provoke emotion », in Lewis, Saarni (1985).
- HAYES A.S., « Gestures : a working bibliography », *Southern Folklore Quarterly*, 21, 1957.
- HAYES A.S., « Paralinguistics and kinesics : a pedagogical perspective », in Sebeok T.A., Hayes A.S., Bateson M.C., *Approaches to semiotics*, Mouton, The Hague, 1964.
- HEELAS, « Emotion Talk across Cultures », in Harré R. (ed.) (1986).
- HENGELBROCK J., LANZ J., « Examen historique du concept de passion », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 21, 1980.
- HENRI P., *Les Aveugles et la Société*, Paris, PUF, 1958.
- HENRY J., « The linguistic expression of emotion », *American Anthropologist*, n° 38, 1936.
- HÉRITIER F., *Masculin-Féminin*, Paris, Odile Jacob, 1996.
- HERNTON C.C., *Sexe et racisme aux États-Unis*, Paris, Stock, 1966.
- HERZFELD M., « Honor and shame : problems in the comparative analysis of moral system », *Man*, n° 19, 1980.
- HEWES G., « World distribution of certain postural habits », *American anthropologist*, n° 57, 1955.
- HIGGINS P.C., *Outsiders in a hearing voice. A phenomenology of sound*, Bervely Hill, Sage, 1980.
- HOCHSCHILD A.R., « Emotion work, feeling rules, and social structures », *American Journal of Sociology*, 85-3, 1979.
- HOCHSCHILD A.R., *The Managed Heart : Commercialization of Human Feeling*, Berkeley, University of California Press, 1983.
- IZARD C., *Face of Emotion*, New York, Appleton, 1971.
- IZARD C., *Human Emotions*, New York, Plenum Press, 1977.
- JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1964.
- JAKOBSON R., « Le "Oui" et le "Non" mimiques », *Essais de linguistique générale*, t. 2, Paris, Minuit, 1973.
- JAMES W., LANGE C.G., *The Emotions*, New York, Hafner Publishing Company, 1967.
- KAUFMANN J.-C., *Corps de femmes et regards d'hommes*, Paris, Nathan, 1995.
- KEELER W., « Shame and stage fright in Java », *Ethos*, vol. 11, n° 3, 1983.
- KEMPER T.D., « Social constructionist and positivist approaches to the Sociology of Emotions », *American Journal of Sociology*, n° 87, 1981.
- KEMPER T.D., *A Social Interactional Theory of Emotions*, New York, Wiley, 1978.
- KENDON A., « Some uses of gesture », in Tannen D., Saville-Troike M., *Perspectives on silence*, Newood, Ablex Publishing Corporation, 1985.
- KENDON A., « The role of visible behavior in the organization of social interaction », in von Cranach M., Vine I. (eds.), *Social Communication and Movement*, London, Academic Press, 1973.
- KERN S., *Anatomy and Destiny : a cultural history of the human body*, Indianapolis-New York, Bobbs Merrill Company, 1975.
- KILBRIDE J.E., YARCZOWER M., « Recognition and imitation of facial expressions : a cross-cultural comparison between Zambia and the United States », *Journal of Cross-Cultural Psychology*, n° 11, 1980.
- KLINEBERG O., *Psychologie sociale*, Paris, PUF, 1967.
- KLINEBERG O., « Emotional expression in Chinese literature », *Journal of abnormal social psychology*, n° 33, 1938.
- KOECHLIN B., « La réalité gestuelle des sociétés humaines », *Histoire des mœurs*, t. 2, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1991.
- KOECHLIN B., « A quoi sert la gestuelle produite par les membres des communautés humaines? », *Geste et image*, n° 8-9, 1991.
- KRISTEVA J., « Le geste, pratique ou communication », *Langages*, n° 10, 1968.
- LA BARRE W., « The cultural basis of emotion and gesture », in Polhemus T. (ed.), *Social Aspects of the Human Body*, New York, Pantheon, 1978.
- LA BARRE W., « Paralinguistics, kinesics and cultural anthropology », in Sebeok T.A., Hayes S., Bateson M.-C. (ed.), *Approaches to Semiotics*, The Hague, Mouton, 1964.
- LAFLAMME S., *Communication et émotion : essai de microsociologie relationnelle*, Paris, L'Harmattan, 1995.

- LANE H., *L'Enfant sauvage de l'Aveyron*, Paris, Payot, 1979.
- Langage, n° 10, 1968.
- LANGFELD H.S., « The judgment of emotions from facial expressions », *Journal of Abnormal social psychology*, 1929, n° 2.
- LAPORTE D., *Histoire de la merde*, Paris, Christian Bourgois, 1978.
- LAZARUS R.S., « On the primacy of emotion », *American Psychologist*, n° 39, 1984.
- LEBRA T.S., « Shame and guilt : a psychocultural view of the Japanese self », *Ethos*, 11, 1983.
- LE BRETON D., *Du silence*, Paris, Métailié, 1997.
- LE BRETON D., *Anthropologie de la douleur*, Paris, Métailié, 1995.
- LE BRETON D., *La Sociologie du corps*, Paris, PUF, « Que sais-je? », 1993.
- LE BRETON D., *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 1992.
- LE BRETON D., *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990 (4^e éd. mise à jour 1998).
- LE BRUN C., « Conférence sur l'expression des passions », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 21, 1980.
- LEFF J., « The crosscultural study of emotion », *Culture, Medicine and Psychiatry*, n° 4, 1977.
- LEFF J., « Culture and the differentiation of emotion states », *British Journal of Psychiatry*, n° 123, 1973.
- LEENHARDT M., *Do kamo*, Paris, Gallimard, 1947.
- LE GUÉRINEL N., « Note sur la place du corps dans les cultures africaines », *Journal des africanistes*, t. 50, n° 1, 1980.
- LEROI-GOURHAN A., *Le Geste et la Parole*, 2 t., Paris, Albin Michel, 1964-1965.
- LÉVI-STRAUSS C., *Le Totémisme aujourd'hui*, Paris, PUF, 1962.
- LEVY RI., « Emotion, knowing, and culture », in Shweder R.A., LeVine R.A. (ed.), *Culture Theory. Essays on mind, self, and emotion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- LEWIS M., SAARNI C. (ed.), *The Socialization of Emotions*, New York, Plenum, 1985.
- LIPOVETSKY G., *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983.
- LIVET P., « Evaluation et apprentissage des émotions », *Raisons pratiques*, n° 6, 1995.
- LOFLAND L.H., « The social shaping of emotion : the case of grief », *Symbolic Interaction*, vol. 8, n° 2, 1985.
- LOUX F., Richard P., *Sagesses du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1978.
- LOUX F., *Le Corps dans la société traditionnelle*, Paris, Berger-Levrault, 1979.
- LUHMAN N., *Amour comme passion. De la codification de l'intimité*, Paris, Aubier, 1990.
- LUTZ C., *Unnatural Emotions*, Chicago, The University of Chicago Press, 1988.
- LUTZ C., « Cultural patterns and individual differences in the child's emotional meaning system », in Lewis, Saarni (1985).
- LUTZ C., « The domain of emotion words in Ifaluk », *American Ethnologist*, n° 9, 1982.
- LUTZ C., ABU-LUGHOD L., *Language and Politics of Emotion*, Cambridge University Press, 1990.
- LUTZ C., WHITE G.M., « The anthropology of emotions », *Annual Review Anthropology*, n° 15, 1986.
- MALINOWSKI B., *La Sexualité et sa répression dans les sociétés primitives*, Paris, Payot, 1967.
- MALSON L., *Les Enfants sauvages*, Paris, UGE, « 10-18 », 1964.
- MAURY L., *Les Émotions de Darwin à Freud*, Paris, PUF, 1993.
- MAUSS M., « Effet physique chez l'individu de l'idée de mort suggérée par la collectivité », *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950.
- MAUSS M., « L'expression obligatoire des sentiments », *Essais de sociologie*, Paris, Minuit, 1968-1969.
- MEAD M., *Mœurs et sexualité en Océanie*, Paris, Plon, 1963.
- MEO ZILIO G., « Structuralisme, phonologie et gestologie », *Geste et image*, n° 8-9, 1991.
- MERLEAU-PONTY M., *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY M., *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.
- MERLEAU-PONTY M., *Phénoménologie de l'expression*, Paris, Gallimard, 1945.
- MICHALSON L., LEWIS M., « What do children know emotions and when do they know it », in Lewis, Saarni (1985).
- MITTERHAUER M., REINHARD S., *The European Family : patriarchy and partnership from the middle ages to present*, Oxford, Basil Blackwell, 1982.

- MONTANDON C., « Processus de socialisation et vécu émotionnel des enfants », *Revue française de sociologie*, XXXVII-2, 1996.
- MONTANDON C., « La socialisation des émotions : un nouveau champ pour la sociologie de l'éducation », *Revue française de pédagogie*, 101, 1992.
- MORBASCH H., Tyler WJ., « A japanese emotion : amae », in Harré (1986).
- MORRIS D., *La Clé des gestes*, Paris, Grasset, 1972.
- MOSCOVICI S., *L'Âge des foules*, Bruxelles, Complexe, 1991.
- MYERS F.R., « Emotions and the self : a theory of personhood and political order among Pintupi Aborigines », *Ethos*, n° 7, 1979.
- NAHOUM-GRAPPE V., « Le transport : une émotion surannée », *Terrain*, n° 22, 1994.
- O'NEILL J., *Five Bodies : the human shape of modern society*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1985.
- O'NEILL J., *Le Corps communicatif. Études en philosophie, politique et sociologie communicatives*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1994.
- ORTONY A., TURNER T.J., « What's basic about basic emotions? », *Psychological Review*, vol. 97, n° 3, 1990.
- PAGÈS M., *Trace ou sens. Le système émotionnel*, Paris, Hommes et groupes, 1986.
- PAPATAXIARCHIS E., « Émotions et stratégies d'autonomie en Grèce égéenne », *Terrain*, n° 22, 1994.
- PATLAGEAN E., « Pleurer à Byzance, La souffrance au Moyen Âge (France XII^e-XV^e siècles) », *Les Cahiers de Varsovie*, Université de Varsovie, 1988.
- PERINBANAYAGAM R.S., « Signifying emotions », in Franks D.D., McCarthy E.D., 1989.
- PERRIN E., *Cultes du corps. Enquête sur les nouvelles pratiques corporelles*, Lausanne, Favre, 1985.
- PIAGET J., « Les relations entre l'intelligence et l'affectivité dans le développement de l'enfant », in Rimé, Scherer, 1989.
- PICARD D., *Du code au désir. Le corps dans la relation sociale*, Paris, Dunod, 1983.
- PIERS G., SINGER M.B., *Shame and Guilt*, Springfield, Thomas, 1953.
- PIETTE A., *Ethnographie de l'action. L'observation des détails*, Paris, Métailié, 1996.
- PLESSNER H., *Le Rire et le Pleurer. Une étude des limites du comportement humain*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1995.
- PLUTCHNIK R., *Emotion : a psychoevolutionary synthesis*, New York, Harper and Row, 1980.
- PLUTCHNIK R., *The Emotions : facts, theories, and a new model*, New York, Random House, 1962.
- POLHEMUS T. (ed.), *Social Aspects of the Human Body*, New York, Pantheon, 1978.
- Raisons Pratiques*, « La couleur des pensées », n° 6, 1995.
- RECTOR M., TRINTA A.R., *Comunicação não verbal : a gestualidade brasileira*, Pétropolis, Voz.
- RIMÉ B., « Langage et communication », in Moscovi S., *La Psychologie sociale*, Paris, PUF, 1984.
- RIMÉ B., « Les déterminants du regard en situation sociale », *L'Année psychologique*, n° 77, 1977.
- RIMÉ B., SCHERER K. (éds), *Les Émotions*, Neuchâtel, Delachaux-Niestlé, 1988.
- RIVIÈRE C., *Les Rites profanes*, Paris, PUF, 1995.
- ROBARCHEK C.A., « Learning to fear : a case study of emotional conditioning », *American Ethnologist*, n° 6, 1979.
- RORTY A.O. (ed), *Explaining Emotions*, Berkeley, University of California Press, 1980.
- ROSALDO M.Z., « Toward an anthropology of self and feeling », in Schweder R. A., LeVine R. A., *Culture Theory : essays on mind, self, and emotion*, Cambridge University Press, 1984.
- ROSALDO M.Z., « The shame of headhunters and the autonomy of self », *Ethos*, vol. 11, n° 3, 1983.
- ROSALDO M.Z., *Knowledge and Passion : Ilongot notion of self and social life*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.
- ROSSI I., *Corps et chauvinisme*, Paris, Armand Colin, 1997.
- ROUBINE J.J., *L'Art du comédien*, Paris, PUF, 1985.
- ROUSSET J., *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, Corti, 1984.
- SACKS O., *Des yeux pour entendre*, Paris, Seuil, 1990.
- SALHINS M., *Critique de la sociobiologie. Aspects anthropologiques*, Paris, Gallimard, 1980.

- SALOMON R.C., « Getting angry : The Jamesian theory of emotion in anthropology », in Shweder R.A., LeVine R.A. (eds), 1984.
- SALTE R.-L., LEVENKA E.-J., *Handbook of gestures : Columbia and the United States*, The Hague-Paris, Mouton, 1972.
- SAPIR E., *Anthropologie*, Paris, Seuil, « Points », 1967.
- SARBIN T.R., « Emotion and act : roles and rhetoric », in Harré R. (ed.), 1986.
- SARTRE J.-P., *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1965.
- SARTRE J.-P., *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943.
- SCHACHTER S., SINGER J.S., « Cognitive, social, and physiological determinants of emotional state », *Psychological Review*, vol. 69, n° 5, 1962.
- SHAVER P., SCHWARTZ J., KIRSON D., O'CONNOR C., « Emotion knowledge : further exploration of a prototyp approach », *Journal of Personality and Social Behavior*, n° 52, 1987.
- SCHEFF T.J., « The distancing of emotion in ritual », *Current Anthropology*, n° 18, 1977.
- SCHEFF T.J., « Toward integration in the social psychology of emotions », *Annual Review of Sociology*, n° 9, 1983.
- SCHEFFLEN A.E., *Body Language and Social Order. Communication as behavioral control*, Englewoods Cliffs, Prentice-Hall, 1972.
- SCHELER M., *Nature et formes de la sympathie*, Paris, Payot, 1971.
- SCHELER M., *L'Homme du ressentiment*, Paris, Gallimard, 1970.
- SCHELER M., *Le Sens de la souffrance*, Paris, Aubier, 1936.
- SCHERER K., EKMAN P., *Handbook of Methods in Non Verbal Behavior Research*, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 1982.
- SCHIEFFELIN E.L., « Anger and shame in the tropical forest : on affect as cultural system in Papua New Guinea », *Ethos*, n° 11, 1983.
- SCHMITT J.-C., *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.
- SCHWEDER R.A., LEVINE R.A., *Culture Theory : Essays on Mind, Self, and Emotion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- SENNETT R., *Les Tyrannies de l'intimité*, Paris, Seuil, 1979.
- SEYMOUR S., « Household structure and status and expressions of affect in India », *Ethos*, n° 11, 1983.
- SHERZER J., « Verbal and non verbal deixis. The pointed lip gesture among the San Blas Cuna », *Language and Society*, 2, 1973.
- SHILLING C., *The Body and Social Theory*, London, Sage, 1993.
- SHIMODA K., ARGYLE M., RICCI-BITTI P., « The Intercultural Recognition of Emotional Expressions by Three National Social Groups : English, Italian, and Japanese », *European Journal of Social Psychology*, n° 8, 1978.
- SHOTT S., « Emotion and Social Life : a Symbolic Interactionist Analysis », *American Journal of Sociology*, n° 84, 1979.
- SIMMEL G., *Philosophie de l'amour*, Paris, Rivages, 1988.
- SIMMEL G., « Essai sur la sociologie des sens », *Sociologie et épistémologie*, Paris, PUF, 1981.
- SIMMEL G., « La signification esthétique du visage », *La Tragédie de la culture*, Paris, Rivages, 1988.
- SINGH J.A.L., ZINGG R.M., *L'Homme en friche. De l'enfant-loup à Kaspar Hauser*, Bruxelles, Complexe, 1980.
- SKIPPER J.K., LEONARD R.C., « Children, stress, and hospitalization : a field experiment », *Journal of Health and Social Behavior*, n° 9, 1968.
- SMITH A.C., KLEINMAN S., « Managing Emotions in Medical School : Students' Contacts with the Living and the Dead », *Socio-Psychological Quarterly*, n° 52, 1989.
- SOYLAND A. J., *The Body in Culture*, London, Sage, 1995.
- SPIRO M., « Reflections on cultural determinism and relativism with special reference to emotion and reason », in Shweder R., LeVine R.A. (ed.) (1984).
- SRAGE M.N., « La communication gestuelle illustrant la variété des strates sociales au Liban », *Geste et image*, n° 8-9, 1991.
- STAFFE baronne, *Usages du monde. Règles du savoir-vivre*, Paris, 1927.
- STANISLAVSKI C., *La Formation de l'acteur*, Paris, Payot, 1979.

- STANISLAVSKI C., *La Construction du personnage*, Paris, Perrin, 1966.
- STANISLAVSKI C., *Ma vie dans l'art*, Paris, Librairie théâtrale, 1950.
- STAROBINSKI J., « Le passé de l'émotion », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 21, 1980.
- STAROBINSKI J., *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1962.
- STEARNS P.N., STEARNS C.Z., « Emotionology : clarifying the study of the history of emotional standards », *American Historical Review*, n° 90, 1985.
- STOKOE W.C., *Semiotics and Human Sign Language*, Paris-La Haye, Mouton, 1972.
- STRASBERG L., *Le Travail de l'Actors Studio*, Paris, Gallimard, 1969.
- STRATHERN A., « Why is shame on the skin ? », *Ethnology*, n° 14, 1975.
- SYNNOTT A., *The Body Social. Symbolism, self and society*, London, Routledge, 1993.
- Terrain*, « Les émotions », n° 22, 1994.
- THOITS P.A., « The sociology of emotions », *Annual Review of Sociology*, n° 15, 1989.
- THOITS P.A., « Self-labeling processes in mental illness : the role of emotional deviance », *American Journal of Sociology*, n° 92, 1985.
- THOMAS L.-V., *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot, 1975.
- THOMAS L.-V., *Le Cadavre*, Bruxelles, Complexe, 1980.
- THUILLIER G., *L'Imaginaire quotidien au XIX^e siècle*, Paris, Economica, 1985.
- THUILLIER G., *Pour une histoire du quotidien au XIX^e siècle en Nivernais*, Paris-La Haye, Mouton, 1977.
- TINLAND F., *L'Homme sauvage. Homo ferus et homo sylvestris*, Paris, Payot, 1968.
- TOMKINS W., *Indian Signs Language*, New York, Dover Publication, 1969.
- TOUSSIGNANT M., HABIMANA E., « Emotion et culture », *Encyclopédie médico-chirurgicale, Psychiatrie*, Paris, Éditions Techniques, 1993.
- TOUSSIGNANT M., MALDONADO M., SADNESS, « Depression and social reciprocity in Highland Ecuador », *Social Science and Medicine*, n° 29, 1989.
- TURNER B., *Regulating Body. Essays in Medical Society*, London, Routledge, 1992.
- TURNER B., *The Body and Society : explorations in social theory*, Oxford, Basil Blackwell, 1984.
- VALE DE ALMEIDA M., « Émotions rimées. Poétique et politique des émotions dans un village du sud du Portugal », *Terrain*, n° 22, 1994.
- VENDRYES J., « Langage oral et langage par geste », *Journal de psychologie normale et pathologique*, n° 1, janvier-mars 1950.
- VERNANT J.-P., *L'Individu, la Mort : soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989.
- VERNANT J.-P., *La Mort dans les yeux*, Paris, Hachette, 1985.
- VIDAL C., *Sociologie des passions. Rwanda, Côte-d'Ivoire*, Paris, Karthala, 1991.
- VIGARELLO G., *Le Corps redressé*, Paris, Delarge, 1978.
- VIGARELLO G., *Le Propre et le Sale*, Paris, Seuil, 1985.
- VIGARELLO G., *Le Sain et le Malsain*, Paris, Seuil, 1993.
- VILLIERS A., *L'Art du comédien*, Paris, PUF, 1962.
- VILLIERS A., *La Psychologie de l'art dramatique*, Paris, Armand Colin, 1951.
- VINCENT J.-D., *Biologie des passions*, Paris, Odile Jacob, 1986.
- VINCENT-BUFFAULT A., *Histoire des larmes*, Paris, Rivages, 1986.
- VIOLLES-SOUBÈS M., « Les gestes du deuil. Exemples algériens », *Geste et image*, n° 8-9, 1991.
- WEIGERT A., FRANKS D.D., « Ambivalence » in Franks D.D., McCarthy E.D. (eds) (1989).
- WIERZBICKA A., « L'amour, la colère, la joie, l'ennui : la sémantique des émotions dans une perspective transculturelle », *Langages*, n° 92, 1988.
- WIKAN U., « Shame and honour. A contestable pair », *Man*, n° 19, 1984.
- WINKIN Y. (éd.), *La Nouvelle Communication*, Paris, Seuil, 1981.
- WINKIN Y., « Croyance populaire et discours savant, "langage du corps" et "communication non verbale" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 60, 1985.
- ZAJONC R.B., « On the primacy of affect », *American Psychologist*, n° 39, 1984.
- ZBOROWSKI M., *People in Pain*, San Francisco, Jossey-Bass, 1969.
- ZURCHER L.A., « The war game : organization scripting and the expression of emotion », *Symbolic Interaction*, 8-2, 1985.

Table des matières

<i>Introduction</i>	7
Chapitre 1 : <i>Corps et symbolique sociale</i>	11
Les enfants sauvages ou les métamorphoses d'autrui	11
Les enfants recueillis par des animaux	14
Les enfants isolés : exemple de Victor de l'Aveyron	18
La nécessité d'autrui	22
L'homme sans l'autre	26
Chapitre 2 : <i>Corps et communication</i>	31
Langage et symbolique corporelle	31
Le geste comme marqueur culturel	42
Classer les gestes?	46
Le laconisme corporel	58
Les langues gestuelles	61
Étiquettes corporelles d'interaction	63
Rite d'intimité : exemple du baiser	66
Difficulté d'intégration sociale de la langue des signes	74
Préserver l'autre	77
Proxémique	79
Ritualités intimes : satisfaire les « besoins naturels »	83
L'interaction comme danse	87
Chapitre 3 : <i>Anthropologie des émotions</i> (1)	91
Affectivité et lien social	91
L'émotion naît de l'évaluation d'un événement	99
L'expression sociale des émotions	103
Digression sur les larmes et le rire	112
Le jeu social de l'émotion	116
Inadéquation sociale de l'émotion	119
Les lieux appropriés de l'émotion	121
Dire l'émotion	123
Cultures affectives	126
Influence du groupe	133
Socialisation des émotions	135

Chapitre 4 : <i>Anthropologie des émotions (2). Critique de la raison naturaliste</i>	147
Théories occidentales des passions	147
Critique de la raison darwinienne	151
Limites des approches naturalistes de l'émotion	159
Critique du FACS : la face sans corps de l'émotion	164
Les émotions primaires	166
La botanique des émotions	168
L'émotion n'est pas une substance	171
L'effet Koulechov	173
Chapitre 5 : <i>Voir l'autre : regard et interaction</i>	177
La tactilité du regard	177
Ritualisation du regard	179
Rencontre des yeux	186
Virulence du regard	189
« Mauvais œil »	192
Chapitre 6 : <i>Le paradoxe du comédien : esquisse d'une anthropologie du corps en scène</i>	199
Plasticité du corps	199
Le laboratoire des passions	201
Le paradoxe du comédien	202
Le corps se faisant récit	204
Mimesis décalée	207
L'effet de réel de la scène	208
De la salle à la scène	212
<i>Bibliographie</i>	214

Armand Colin Éditeur
 21, rue du Montparnasse - 75006 Paris
 N° projet 10091277 - (I) - (0,6) - (BFT 80)
 Dépôt légal : décembre 2001

Achévé d'imprimer sur les presses numériques
 de Bookpole
 BP 12 - ZI Route d'Etampes - 45330 Malesherbes
<http://www.bookpole.com>
 N° d'imprimeur : K01/01008L

L'homme est affectivement au monde. L'existence est un fil continu de sentiments et d'émotions qui se mêlent, se succèdent, se contredisent selon les circonstances.

Les émotions ne sont pas spontanées, mais rituellement organisées ; reconnues en soi et signifiées aux autres, elles mobilisent un vocabulaire, des mouvements précis du corps. Chaque société développe une culture affective propre. Cet ouvrage dresse une anthropologie des émotions, c'est-à-dire qu'il s'intéresse à la manière dont les émotions sont socialement et culturellement construites. Le comédien offre une étonnante illustration de la manière dont les hommes se saisissent des signes pour vivre et donner à voir leurs émotions. Sans les ressentir, il les traduit à un public qui les comprend, tout en sachant l'artifice du spectacle.

Quel est le statut du corps dans la communication ? Comment les sociétés se donnent-elles à vivre dans tel groupe ou telle structure ? Quelles sont les ritualités du regard ? Qu'est-ce que le métier de comédien ? Ce sont là les différents chapitres d'une anthropologie du corps que cet ouvrage aborde en prenant pour fil conducteur les émotions.

David Le Breton est professeur à l'université des sciences humaines de Strasbourg-II. Il est l'auteur notamment de : Anthropologie du corps et modernité (P. U. F.) ; Des visages : essai d'anthropologie ; Anthropologie de la douleur ; Passions du risque ; Du silence (Métailié).

ISBN 2-200-01728-6



9 782200 017286